

UMA LEITURA DE “IMPROVISO” — DE MANUEL BANDEIRA

Valcíria Licks *

IMPROVISO

1. Cecília, és libérrima e exata

2. Como a concha.

3. Mas a concha é excessiva matéria,

4. E a matéria mata.

5. Cecília, és tão forte e tão frágil

6. Como a onda ao termo da luta.

7. Mas a onda é água que afoga:

8. Tu, não, és enxuta.

9. Cecília, és, como o ar,

10. Diáfana, diáfana.

11. Mas o ar tem limites:

12. Tu, quem te pode limitar?

13. Definição:

14. Concha, mas de orelha;

15. Água, mas de lágrima;

16. Ar, com sentimento.

17. — Brisa, viração

18. Da asa de uma abelha.

Nesta leitura do poema, resolvemos adotar como apoio teórico-metodológico básico o texto “Exercício de Leitura” de Antônio Cândido⁽¹⁾, pelas sugestões por ele oferecidas aos iniciantes.

Observando os níveis estruturadores de “Improviso”, nossa intenção maior é captar-lhe a unidade, formada por níveis não autônomos, mas visceralmente relacionados e que resultam nessa unidade lírico-expressional, revelando a própria fórmula do texto literário.

O título “Improviso” nos reporta a uma dupla função. A primeira, como discurso, como poema feito no momento. A segunda, como característica do poema, repentina, súbito, isto é, uma obra sem preparo intelectual, guiada pela emoção poética inicial.

1 CÂNDIDO, Antônio. “Exercício de leitura. “In: *Texto I*. Araraquara, 1975, p. 9-19.

Juntemos as duas possibilidades e imaginemos que, dado o motivo, Manuel Bandeira — à moda dos improvisadores — o expõe sob a forma de três quadras, dos versos 1 a 12 e na última estrofe, uma sextilha, dos versos 13 a 18, o poeta o retoma e o condensa dando-lhe feição mais estilizada. Fecha esta mesma estrofe — versos 17 e 18 — com a essência do que lhe foi sugerido inicialmente, mantendo vivo o motivo, agora trabalhado. Observe-se o realce dado à conclusão que representa a síntese do que o poeta vinha dizendo antes, marcada pelo travessão, e também a unidade dos dois últimos versos realizada pelo “enjambement”.

Correlacionando as estrofes e visto o tratamento dado ao motivo, poderíamos dividir o poema em dois blocos, e é evidente que não autônomos: bloco I — versos 1 a 12; bloco II — versos 13 a 18. O que nos fica como um todo, porém, é a não dissociação entre o sentimento e o ritmo e a atualização dada às palavras pelo poeta.

Pressupomos que o ritmo é o princípio organizador da linguagem poética e é capaz de modificar todos os outros elementos ⁽²⁾. Dito isto, verificamos o ritmo exterior ou mecânico do texto e a partir dele captamos o movimento maior que não dissocia palavra e música.

Ritmicamente é fácil perceber os dois blocos mencionados. No bloco I, o ritmo é livre, assimétrico, diríamos que há uma poliritmia ou padrões rítmicos repetidos que apresentam variações. Enquanto no bloco II, com exceção do verso 13, há repetição de frases rítmicas sempre iguais, diríamos impulsos compassados onde se retoma padrões do bloco I e condensa-se pela repetição paralela.

Detalhando, dentro do bloco I, observamos que nas duas primeiras quadras o esquema rítmico é quase idêntico. Os acentos caem praticamente nas mesmas sílabas, se colocarmos paralelamente os versos: 1/5, 2/6, 3/7 e 4/8. Reforçamos esta notação com o paralelismo de construções sintática e semântica existentes entre eles.

Já na terceira quadra as frases rítmicas se desencontram bastante, se colocadas em relação às duas quadras anteriores. Os paralelos sintático e entonacional dos versos 1/2 e 5/6 não se repetem nos versos 9/10, pois estes sofrem de inversão e enquanto desaparece a ambigüidade no nível entonacional, o elemento comparativo aparece no verso 9.

Então, o esquema rítmico quase idêntico das duas primeiras quadras e o desencontro das frases rítmicas da terceira, relacionados entre si, refletirão no nível do significado que veremos adiante.

Passemos a detalhes do bloco II. Quanto às frases rítmicas há, excetuando-se o verso 13, uma uniformidade. Os versos recuperam alguns padrões das três primeiras quadras. Nos versos 14, 15, 16 e 17, há instauração de um equilíbrio onde o ritmo se torna compassado. Acontece ainda nesta sextilha a recuperação sintático-semântica das quadras 1, 2 e 3 através dos versos 14, 15 e 16 de forma sintética. A definição aqui pode ser vista como elemento ao mesmo tempo resumido e que permanece aberto.

2 ERLICH, Victor. “Estrutura do verso: Som e significado”. In: *História e doutrina do Formalismo Russo*. Paris, Meuton, 1969, p. 212.

Há possibilidades nesta altura de levantarmos algumas conclusões:

Já dissemos que no bloco I é exposto o motivo: este se desenvolve na luta pela definição de Cecília — a amada ou o humano: em termos de ritmo vimos que há diferenças internas; frases rítmicas contrapostas, reforçadas pela inversão sintática, assumem significado.

Imaginemos (e ninguém nos proíbe) que o poeta tentou definir Cecília, e ao vir-lhe a definição, vem-lhe, também, a contra-definição. Ele, então, luta com a linguagem e esforça-se para compreender a multiplicidade dos aspectos do real, e assim como percebe a tensão contínua dos opositos, ou a ambigüidade do humano, dá-se conta de Cecília como um conflito.

Estabelecendo correlações entre os elementos do poema, diríamos que a define fortemente nas quadras 1 e 2 e duvida, em oposição, na quadra 3. Veja-se que a única interrogação do texto encontra-se no verso 12.

No entanto, a própria tese — quadras 1 e 2 — contém a possibilidade de negação objetivada na quadra 3 — antítese. Nas duas primeiras, o poeta lhe impõe limites e na terceira, os limites lhe escapam.

Agora, no interior de cada quadra percebemos que todas elas estão construídas de maneira que os dois primeiros versos afirmam. A pontuação, inclusive, o comprova. Já os dois últimos contra-affirmam. Note-se as conjunções adversativas “mas”, que iniciam os versos 3,7 e 11.

Ainda nos transportando ao interior dos versos 1 e 5, notamos que, também ao nível dos predicados atribuídos a Cecília, a construção antitética persiste:

...“libérrima e exata”
...“tão forte e tão frágil”

Assim, as opositas qualidades completam a amada.

Dissemos, anteriormente, que o poeta luta para compreender a multiplicidade do real que lhe permita um conceito de totalidade. A nível metafórico, Manuel Bandeira, consegue dar esse contorno a sua personagem feminina. Ele a compara com concha, onda e ar e se pudermos imaginar, respectivamente, um sólido, um líquido e um gasoso, isto é, todos os estados da matéria. Esses elementos da natureza se harmonizam com o lírico. Depois, na última estrofe acrescenta a Cecília o elemento humano, — “Concha, mas de orelha;” — ligado ao sentimento, ao emocional — “Água, mas de lágrima;”.

Além do exposto, uma graduação para o fúgio, para o impossível de se definir, vai se instaurando pela adjetivação. Inicialmente, “libérrima e exata” depois, “...forte e ... frágil” e por fim, “diáfana, diáfana” — no bloco I, lembremos.

Então, de elementos menores a elementos maiores, antiteticamente dispostos, estrutura-se o bloco I, sugerindo a sensação de algo que escapa à definição e que se está esvaindo. O deslocamento dos versos 9 e 10 e a ilimitação da mulher amada, como extensão de um momento que vai perdendo seu tempo, exigem que se retome o motivo para que possa perdurar o instante da emoção e o clima do poema.

Também dissemos que no bloco II o motivo é retomado; a uniformidade de frases rítmicas explode em melodia; a condensação se dá por vários elementos, entre eles:

- o ritmo é compassado e incita o leitor a se mover nele psicologicamente,
- as rimas ÇÃO — ELHA, ÇÃO — ELHA e os sons « s » e « h » recuperam compactamente CE — CÍ — LIA,
- as conceituações relativas dos versos 14, 15 e 16 arrebentam no conceito absoluto, isto é, o SER TOTAL.

O SER TOTAL que, por sua vez, é possibilidade de movimento dialético, é tão vivamente dito pelo poeta, que é marcado pelo travessão, característica de fala introduzida no poema.

Dá-se na sextilha a síntese dos movimentos anteriores e ao mesmo tempo a retomada, a recuperação e a condensação do motivo que é como a brisa que vem e passa, efêmera e fugidia como a emoção:

“— Brisa, viração
Da asa de uma abelha.”

Talvez aqui se possa dizer melhor que o poema estruturado pelas contradições, recuperadas numa síntese, num equilíbrio que se abre para possíveis oposições, permite um conceito de totalidade.

Cecília é um ser total, passível de movimentos ininterruptos assim como a própria dialética do ser humano, assim como o poema também é um ser total.

* Aluna de Pós-Graduação em Letras — opção Literatura Brasileira UFSC