

EXPRESSÃO E CONTEÚDO EM UM POEMA DE MANUEL BANDEIRA

L'EXPRESSION ET LE CONTENU DANS UN POÈME DE MANUEL BANDEIRA

Flaviano Batista do Nascimento

SECULT/Pb

flanascimento@yahoo.com.br

Resumo: Tomando por base os preceitos da semiótica linguística, que também é conhecida como greimasiana, este trabalho visa estudar a expressão e o conteúdo no poema “Consoada”, de Manuel Bandeira, procurando demonstrar que a temática da aceitação da morte pode ser apreendida tanto pelo conteúdo posto, como fizeram alguns exegetas da obra do poeta, quanto pela expressão pressuposta, como tentei elucidar com esta análise.

Palavras-chave: Semiótica; Expressão; Consoada; Manuel Bandeira.

Résumé: Sur la base des préceptes de la sémiotique linguistique, également connue aussi le nom de greimasienne, ce travail vise à étudier l’expression et le contenu du poème «*Consoada*», de Manuel Bandeira, essayant de démontrer que la thématique de l’acceptation de la mort peut être appréhendée à la fois par le contenu posé, comme l’ont fait certains exégètes de l’œuvre du poète, et par l’expression assumée, comme j’ai essayé d’élucider par cette analyse.

Mots clés: Sémiotique; Expression; Consoada; Manuel Bandeira.

1. Introdução

Este trabalho tem como intenção estudar o uso da expressão e do conteúdo em um poema de Manuel Bandeira, a fim de propor-lhe novas possibilidades de leitura e de interpretação, visto que a obra do poeta pernambucano, nos últimos tempos, vem sendo estudada sobretudo com base no conteúdo (os temas, aspectos extratextuais, escolas literárias etc.), ou a partir de dados biográficos, sem considerar no entanto a modernidade, a releitura da tradição, o apuramento formal, a elaboração, a linguagem expressiva e a exímia representação poética, no sentido de criação, a “*poiesis* grega”.

Dentre o vasto *corpus* bandeiriano que trata da morte, foi escolhido, para se analisar, o poema “*Consoada*”, que foi publicado em 1953, no livro “*Opus 10*”.

É preciso dizer que, apesar de o texto selecionado apresentar um certo número de excelentes exegeses, não há ainda nenhuma análise que aborde o aspecto que aqui se propõe com esta leitura, que é deter-se sobre a expressão essencialmente, para explicitar o conteúdo: apesar de este ser evidente em alguns pontos, a expressão fornece elementos que concretizam com mais afinco a mensagem, a temática e o que está subentendido no poema, como se verá.

De imediato, deparando-se com a ressonância de “*Consoada*”, chega-se aos seguintes questionamentos:

- Por que abordar um texto já examinado por críticos famosos e profundos conhecedores da poética bandeiriana?
- Por que focar na expressão de “*Consoada*”, já que seu conteúdo já foi destacado e apreendido anteriormente por meios de métodos analíticos rigorosos?

A estas perguntas se responderá quando se estiver fazendo a análise, visto que aqui não se pretende tornar o texto repetitivo nem maçante.

A teoria considerada é a semiótica linguística, tendo por foco os trabalhos de Greimas, Hjelmslev e Saussure. Usar-se-á o conceito de expressão, conteúdo, forma e substância, signo, linearidade etc., desde que eles estejam presentes no *corpus*, pois o texto não se adequa à teoria, esta que se curva aos desejos autoritários daquele.

2. Da morte em Bandeira: tradição e modernidade

Bandeira é o poeta da iminência da morte; espreita-a do sofá, sem temê-la, com a serenidade de todo homem maduro que vê a morte com a sensação de dever cumprido, não como fardo nefasto, injusto, um “despropósito divino”. Embora ela seja representada de diversas maneiras na obra bandeiriana, a ideia da morte iminente, devido à condenação médica do próprio poeta, é uma temática recorrente, vista sob vários aspectos.

A morte tratada no poema “*Inscrição*” (do livro “*A cinza das horas* – 1917), por exemplo, é vista como algo fatalista e inopinado. Por isso surpreendeu a moça que teve um “destino curto e bom”, de olhos azuis, a que “era loira e dançava”:

“Aqui, sob esta pedra, onde o orvalho roreja,
Repousa, embalsamado em óleos vegetais,
O alvo corpo de quem, como uma ave que adeja,
Dançava descuidosa, e hoje não dança mais...”

A “**noite maior**”, que encerra “*Noite morta*” (poema presente em “*O ritmo dissoluto*” – 1924), sugere o término de um passado, de uma vida. A solidão não é só da rua, mas do próprio eu-lírico, que diz haver uma procissão de sombras, quando na verdade só há um **córrego chorando**, demarcando a passagem do tempo. O córrego obviamente pode ser o próprio eu-lírico, que chora a passagem dos seus para a “noite maior”.

No poema “*A Dama Branca*” (de “*Carnaval*”, 1919), que personifica a figura da morte, esta encontra o poeta desenganado da vida e lhe sorri. Talvez de zombaria, talvez de compaixão, conforme diz o eu-lírico, mas de satisfação, sorriso de quem quer bem. A Dama Branca passa a ser-lhe uma “**estranha vulgívaga**” (mulher meretriz; quem se avilta, quem se prostitui; vagabunda), “gênio da corrupção” e “tábua de vícios adúlteros” etc. Ela, por ter presença física, ilude-o ao ponto de ele buscá-la para amante, enquanto ela se lhe furta “sarcástica”, para, como parece ser o intuito do sujeito lírico, demonstrar que o que ela queria era levar consigo o pai em uma “noite de muito frio”.

Já “a rosa branca”, do poema “*Eu vi uma rosa*” (do livro “*Lira dos cinqüent’anos* – 1940), metáfora da morte (uma das leituras possíveis), sozinha no galho, com seu “mistério inefável”, sobrenatural, não parece a mesma “dama branca” que levou seu pai, pois, enquanto esta é uma simples vulgívaga, aquela, tão modesta, pura, rente das coisas terrenas, a que sugere “outra anunciação”.

Em 1912, Bandeira, ao dizer que fazia versos como quem morre, expressava as circunstâncias às quais estava sendo submetido, pois, como físico, o que lhe restava era produzir tudo que podia, enquanto a morte sobranceira não caía sobre seu peito. Então, se o que podia ter sido e que não foi tivesse acontecido, não se teria Bandeira, o ponto mais elevado da lírica nacional, aquele que, ao lado de Jorge de Lima, sobreviveu e levou adiante a “nova sensibilidade”, que fora desvelada por Machado de Assis, Euclides da Cunha e Augusto dos Anjos.

Enquanto Augusto dos Anjos é nosso primeiro poeta moderno, Bandeira, com sua extraordinária capacidade de reler a tradição poética de Língua Portuguesa e europeia e incorporá-la à sua poesia, é responsável por expandir pelos quatro cantos do Brasil a verdadeira “poesia moderna”, aos níveis de um Eliot, de um Pessoa e de um Yeats.

Embora se saiba que a forma não implica modernidade, pois não é o que, mas “o como dizer” que atrela o artista à arte moderna, sem rejeitar a tradição, isto ocorreu com Augusto dos Anjos, que, mesmo que não tenha escrito em verso-livre, priorizando o soneto, sextilhas e quadras, inovou na linguagem, na própria métrica e no próprio modo de se fazer versos, construindo decassílabos com duas palavras, rimando apodrece com a letra s, mudando a posição da sílaba tônica das palavras: ômega\omega, periferia\periféria, pólipó\polipo etc. etc. etc., tudo que será repetido com maior ou menor felicidade pelos modernistas de 20, quanto pelos poetas modernos dos anos 30 e de décadas posteriores. Bandeira, como não poderia ser diferente, também inova, mas em outra área da poesia, valendo-se dos vários metros, dos muitos registros da linguagem coloquial e das diversas formas para produzir sua obra poética. Não só implantou o verso-livre no Brasil, mas também renovou o soneto, a balada villoniana, o rondó e muitas outras formas fixas já “fora de moda”.

Não há artista moderno que não seja também tradicional, pois, caso seja diferente, sua produção será artificial, superficial e fora da tradição poética ocidental, estabelecida desde Homero.

No Brasil, quem se levantou contra a tradição, negando-a veementemente, em matéria de verso, produziu uma “obra” cheia de falhas, muito inferior às dos poetas aqui citados. Mário de Andrade, Oswald de Andrade e outros modernistas ainda de menor valor, por exemplo, foram tão combativos ao parnasianismo, que acabaram por esquecer de escrever suas próprias obras poéticas, optando por enveredar pelas sendas do artificialismo e por celebrar antivalores como antropofagia, ridicularização dos mitos fundadores, endeusamento da matéria em detrimento do espírito, pensamento iconoclasta em relação ao passado etc., o que não aconteceu com Drummond, nem com Jorge de Lima, nem com Cecília Meireles, nem com João Cabral, muito menos com Bandeira. Balbúrdia é importante, desde que adiante nossa obra se alce ao patamar de Rimbaud, ou de Pound, ou de Joyce, ou de Antero de Quental, ou de Trakl, senão a ridicularização em praça pública será o preço a se pagar, caso o lugar de cultura esteja sob uma crítica honesta, inteirada com os melhores críticos europeus, como é hoje em dia Rodrigo Gurgel, ou como o fora o próprio Manuel Bandeira, ou mesmo o grande crítico Álvaro Lins.

3. Sobre *Consoada*: críticas, críticos e comparações

O poema “*Consoada*” foi publicado no livro “*Opus 10*”, em 1953, e revigora e reconfigura a temática da morte, algo que foi bastante representado na poesia anterior de Bandeira.

Segundo o *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, a palavra *consoada* significa “Refeição ligeira que se toma à noite nos dias de jejum. Ceia de natal”. No *Dicionário Caldas Aulete*, significa: 1. Refeição ligeira que se faz à noite, em dias de jejum. 2. Ceia da noite de Natal. 3. Lus. Antq. Presente oferecido no Natal.

De imediato, já se percebe que o eu-lírico aguarda alguém, possivelmente a morte, para realizar a refeição de natal ou não, apesar de ser ligeira como a passagem da vida para o desconhecido. Como a palavra “*consoada*” implica jejum, um dos preceitos do cristianismo, demonstra claramente que tal sujeito está preparado e aliviado para seguir o caminho certo, que a visitante “indesejada” talvez lhe traga, ou passar a noite natalina placidamente.

Não só a casa está limpa, “a mesa posta” etc., mas também a alma do eu-lírico está afinada para reconciliar-se com a “noite”, para enveredar juntamente com a morte para praticar o “jejum derradeiro”: o lugar onde “ele não mais come, mas é comido”, como brincou ironicamente Hamlet com Gertrudes, sua mãe, após matar e esconder no alto o cadáver de Polônio, o chaleira de Cláudio. Sabendo que “*consoada*” é uma refeição natalícia, poder-se-á dizer que o poema provavelmente não trate da morte, mas do renascimento, da ressurreição e da natalidade da vida na morte.

Em “*Consoada*”, diferentemente dos outros poemas de Manuel Bandeira que tratavam da morte, vê-se um eu-lírico experiente, conformado com a iminência de sua passagem da morte para a vida. O poeta, por ter vivido e vivenciado fatos marcantes mundanos que transformaram sua vida, na sua maior parte, serão estilizados liricamente na sua poesia. Não há reflexos da morte em “*Consoada*”, mas há presença de algo evidente, prestes a suceder, conforme expressa a forma do poema. Não é “a Dona Branca” nem a morte de “Profundamente”, as quais o poeta as sentiu, por ser parte de seu círculo familiar, mas não as teve como experiência; é, porém, a morte certa, sem fingimento, aquilo que ele supostamente suspeitava, apesar de jamais chegar-lhe, sem abrir o corpo e a alma para recebê-la. Nos outros poemas, a morte dos outros era certa, a dele, hipotética; em “*Consoada*”, a morte dele passa a ser certa, embora seja recheada de dúvida, como se mostrará adiante.

O poema “*Consoada*” traz a morte com aceitação, como ressalta o crítico Emanuel de Morais:

Sua atitude não é pessimista. Não deseja a morte como refúgio para a miséria da vida, ponto de vista que, de um modo geral, caracteriza as composições poéticas que abordam o problema da morte como aceitação. Ele a aceita, não porque a morte possa ser a “Libertadora apetecida” de que fala, com mau gosto, no poema “A Vida Assim Nos Afeioa”, ainda em *A Cinza das Horas*. Não há malquerenças, nem tem arroubos épicos para enfrentá-la. Diante da morte é o mesmo sapo cururu. E, incurável lírico, cumprimenta-a com certo descaso, mas dando-lhe a distinção merecida: esta capacidade de aceitar a morte só pode provir de poetas maduros, cuja vida já suplantou privações e dissabores de diversas direções. Por isso “o ar de cortesia é expresso em “*Consoada*”, como

se tratasse de alguém a esperar uma visita bem-vinda, não inopinada, a qual trazia consigo desde muito tempo”. (MORAIS, 1962: 238-239).

Realmente não se trata de um sujeito desesperado, como vemos em alguns eu-líricos românticos, simbolistas e em algumas passagens, desprendidas do todo textual, de Augusto dos Anjos, mas de alguém aliviado do fardo da vida, satisfeito com a sensação de dever cumprido mediante todos os problemas que o vieram aplacando desde a adolescência. Quem faz um diagnóstico da morte sincero e conclusivo é o próprio poeta no “Itinerário de Pasárgada”, quando diz:

“Não alimento nenhum desejo de imortalidade. O meu poema “A morte absoluta” não foi sincero apenas na hora em que o escrevi, o que é afinal a única sinceridade que se deva exigir de uma obra de arte. Posso dizer na mais inteira tranquilidade que pouco se me dá de, quando morrer, morrer completamente e para sempre na minha carne e na minha poesia. No entanto, já não será possível para alguns de meus versos aquela serena paz da morte absoluta, e até estou certo de que eles chegarão bem longe na posteridade”. (BANDEIRA, 1957: 69).

Tal conformidade permeia “Consoada” e a maior parte da obra bandeiriana, sobretudo a partir de “*Libertinagem*”, ainda que essa aceitação seja do eu-lírico, não do eu-poético. Sabe-se que, no caso de Bandeira, vida e obra se fundem, mas, se apenas se considerasse tal fusão, estar-se-ia sendo reducionista, pois se tiraria a universalidade inscrita neste magnífico poema. A fusão magistral que há, portanto, é a que envolve expressão e conteúdo, como se analisará adiante. Assim, a aceitação da morte pelo eu-lírico, como a atestou Emanuel de Moraes, grande crítico impressionista, embora metódico e sistemático, diferentemente da maioria, não está sugerida apenas pela substância, porém pela forma exposta pelo próprio poema, já que estes dois elementos são solidários.

Outro crítico apurado da obra bandeiriana desenvolve e apreende a mesma situação e a mesma temática dispostas na arquitetura do poema:

“Numa primeira aproximação, o poema “Consoada” parece consistir num pequeno quadro da espera de uma ceia ou refeição noturna: um Eu aguarda, com algumas expectativas, a chegada, ao cair da noite, de uma visita esperada, porém de recepção problemática. A convidada imaginária, que ele não sabe bem como tratar, é obviamente a Morte, a que alude apenas de forma oblíqua, mas se decide receber com a mais completa naturalidade.

Aqui, a utilização do futuro do subjuntivo introduz o tempo imaginário da eventualidade, permitindo projetar na tela fictícia do esperado o quadro em que o Eu se vê a si mesmo conforme determinadas expectativas. O elemento dramático, embrionário nos desdobramentos do Eu, analisados noutros casos, é agora mais desenvolvido pela forma dialógica da representação, ainda que imaginária e conjectural”. (JÚNIOR, 1990: 261-262).

Há seguramente estabelecimento de um ambiente em que a expectativa e a eventualidade se instauram, criando no eu-lírico não a certeza, mas a dúvida de que a morte virá ou não após aquela refeição. Portanto, ela não é “esperada”, como assegura o crítico, é senão inopinada, incerta, pelo menos na primeira parte do poema, pois “*Consoada*” não pode ser compreendida apenas pelo conteúdo, como também por sua expressão, pois o poeta assim determinara desde “*Opus 10*”. E o crítico prossegue:

“Um elemento de tensão dramática se arma, de fato, nos três primeiros versos depois da abertura, alimentado pelas hipóteses contraditórias de resposta, seja da visita aguardada, seja do sujeito, com relação à chegada dessa Indesejada das gentes, que já traz na expressão feita com que é designada a oposição habitual que costuma despertar nos que a recebem. Essa tensão se desfaz, no entanto, no restante do poema, pela resposta que o Eu afinal dá, assumindo uma atitude de perfeita aceitação diante do que não pode evitar, e por assim dizer justificando-a, com naturalidade, nos cinco versos finais que acompanham o verso central da acolhida, ao mesmo tempo cordial e necessária.

Vista no conjunto, portanto, a cena que constitui a espera da **consoada** tem total unidade de assunto e um tratamento perfeitamente acabado. Nela se desenvolve, com começo, meio e fim, uma ação única. Uma ação que se apresenta interiorizada e tensa após o nó dramático da chegada da visita (cuja hipótese dá início ao poema e à espera dividida pelas alternativas conflitantes de comportamento, da visita e do Eu), mas distendida e exteriorizada na parte final, que se segue à acolhida da iniludível. Nesta sequência, com efeito, a aceitação do inevitável é justificada, naturalmente, como a chegada da noite ao fim do dia, por um balanço positivo de tarefas simples cumpridas”. (JÚNIOR, Id. Ib.).

Tem-se então a satisfação de um sujeito perante a vida, que se já vai cumprindo sem desespero, aflição e grande esperança de prolongamento existencial, porque, apesar de a vinda da “indesejada” ser algo incerto (incerto aqui no sentido de não saber quando há de suceder sua vinda dela), o poeta não demonstra tristeza, abatimento nem desesperança, pois a maturidade está aplacando-o desde a juventude, caso se considere a tísica que acometeu de morte o poeta aos dezoito anos.

O poema “*Consoada*” não expressa a “colhida” da morte, pois ela não chega e abraça o eu-lírico, mas o possível acolhimento que ele lhe dará caso ela bata na sua porta e adentre seu recinto, participe de sua refeição e o convide para a “última viagem”, a “partida segura e definitiva”. A mesa está posta para receber a iniludível, desde que esta se apresente ao eu-lírico *in praesentia*, com foice ou não, de branco ou de preto, da mesma forma que a “*costureira fumerária*” de Augusto dos Anjos. Isto se explicitará a seguir.

4. Da Dúvida à certeza: a expressão ilumina o conteúdo

4.1. Estrutura de “Consoada”

CONSOADA

[1] *Quando a Indesejada das gentes chegar*

[2] *(Não sei se dura ou caroável),*

[3] *Talvez eu tenha medo.*

[4] *Talvez sorria, ou diga:*

[5] *- Alô, iniludível!*

[6] *O meu dia foi bom, pode a noite descer.*

[7] *(A noite com os seus sortilégios.)*

[8] *Encontrará lavrado o campo, a casa limpa,*

[9] *A mesa posta,*

[10] *Com cada coisa em seu lugar.*

O poema apresenta dez versos distribuídos em três estrofes livremente construídas, as quais são recobertas de temas e figuras que ora se conectam, ora se dissociam, visto que o sentimento do eu-lírico se alarga e se adensa a cada metro e a cada enunciado (expresso com sinceridade ou mesmo galhofa amarga).

Na primeira parte, há um verso alexandrino (que também pode ser undecassílabo, a depender da elisão), outro octossílabo e dois versos hexassílabos dispostos de modo a criar a mesma expressividade, quer na linguagem, quer nas pausas rítmicas, marcadas fortemente nas quartas sílabas respectivamente: “DU”, “TE” e “RI”.

Na segunda parte, constituída de apenas um verso, o eu-lírico se refere a um interlocutário imaginário, usando outro verso hexassílabo, afastando-se do ritmo anterior, pois, em vez de acentuar as sílabas quartas e sextas, marca tonicamente a segunda e a sexta sílabas [LÔ] e [DÍ]. Não há aí “caráter dialógico-dramático”, pois a interlocução não se dá completamente, embora o vocativo a sugira por meio de artifício eufemístico.

Na terceira parte, que compreende do verso sexto ao verso décimo, há dois versos alexandrinos (o sexto e o oitavo, sáfico e heroico respectivamente), dois versos octossílabos (o sétimo e o décimo: o primeiro tem acentuação nas sílabas dois, cinco e oito, o segundo, nas sílabas quatro e oito) e um verso tetrassílabo, o oitavo, com acento na quarta sílaba, mostrando ao leitor não uma simetria, mas o verso-livre usado com grande apuro e grande consciência artística.

O conteúdo é bastante fácil de ser apreendido, mas é preciso ver como o poeta, a partir de uma forma de expressão, expressou-o, que substâncias ele utilizou para conseguir seu intento. O conteúdo tem seu valor, pois os sentidos do poema sustentam sua significação, mas, assim

como a linguagem, a forma de se dizer algo é fundamental para a criação poética, malgrado se esteja usando formas fixas ou formas novíssimas.

4.2. Do substancial ao formal

Na primeira parte do poema, o eu-lírico parte da dúvida para caracterizar sua incerteza da vinda ou não da morte. Para tanto, ele se vale de alguns aspectos da expressão, tais como:

I. Esta caracterização se dá por meio da escolha do modo verbal, o subjuntivo (que denota dúvida, imprevisibilidade etc. e está expresso nas formas verbais “chegar”, “tenha”, “sorria” e “diga” que convergem para a temática abordada). Assim, embora o eu-lírico esteja se referindo à morte como “indesejada”, demonstrando certa intimidade, o temor de que ela bata na porta é flagrante, porque sua chegada pode ser dolorosa ou “doce como um sorriso”.

II. As orações coordenadas alternativas, ainda que lhe ofereçam uma escolha, o eu-lírico não sabe se a morte será serena, de modo a dissipar de vez a dúvida que o aplaca atroz. Há um humor meio negro por parte dele, mas apenas parece ser feliz, pois se sabe que o “ser brincalhão” é um modo ineficaz de afastar de si o medo da morte, ou de morrer de maneira dura, sem a doçura da “boa morte”.

Nos quatro primeiros versos, vê-se um sujeito imerso na dúvida, não só pelo conteúdo expresso, mas também pelo modo de expressar tal conteúdo: o modo verbal, as formas temporais, as orações coordenadas, as quais expressam a antítese: dura x caroável e também o eufemismo “Indesejada das gentes”.

Na segunda parte, que se compõe de um verso isolado, torna-se mais evidente o esforço de o eu-lírico tentar ser galhofeiro, chamando a morte de “iniludível” a fim de trazê-la para junto de si, isto é, cativá-la para uma consumação feliz, sem espalhafato, certo de que ela não se deixa iludir. Logo, ao dizer “alô, iniludível” é um modo de espantar o medo, não a morte, como já se disse, pois, se assim fosse, a terceira parte do poema não implicaria uma transmutação temática que subverte toda a carga de dúvida e de incerteza que vinha acometendo o eu-lírico. Tal verso certamente expressa uma sensação (que às vezes todas as pessoas têm de alguma presença espiritual. Assim sendo, criando o eufemismo “iniludível” para a morte, é um modo de o eu-lírico expressar coragem e simpatia por meio de uma fala zombeteira, , como se evidenciará a seguir.

No último segmento, o eu-lírico passa a ter certeza da vinda da morte, conforme a utilização de alguns aspectos que determinam tanto o plano da expressão quanto o plano do conteúdo:

I. Pelo uso do modo indicativo, que expressa certeza, fato, acontecimento etc.

II. Pelas formas verbais: foi, pode e encontrará.

III. Finalmente, pela cena disposta pelo eu-lírico para receber a morte. Em tudo isso, não há dúvida, mas certeza de que a “noite” há de “chegar” de algum “lugar”.

No verso sexto, que se abre com uma oração subordinada adverbial causal, há antíteses que caracterizam bem o estado do sujeito lírico: dia x noite, pretérito perfeito x presente do presente. A noite é a morte metaforizada, o acontecimento inadiável, um espaço de tempo entre a tarde e

a madrugada, enquanto o dia é a própria vida do eu-lírico, que, diferentemente da maioria das pessoas, já alcançou a maturidade e a satisfação com seu destino. Daí, apesar dos mistérios, dos segredos que a noite sugere, no verso sétimo, vai encará-la com dignidade e sabedoria, porque, para um homem adulto, livre de ideologias nefastas, que pretendem ser portadoras de mundo melhor, a morte é apenas mais uma etapa: passagem do perecível para o imperecível, do findo à eternidade.

No verso oitavo, a forma verbal “encontrará”, referente ao futuro do presente, é a chave de significação do poema, pois não há dúvida de que o eu-lírico está pronto para receber a morte, com o campo lavrado, com a casa limpa, a mesa posta e “cada coisa em seu lugar”. Este tempo elimina a incerteza expressa no verso primeiro, já que “encontrará” vai ser realidade, enquanto “quando a indesejada das gentes chegar” se trata apenas de uma construção oracional, pautada no possível, naquilo que “poderia ter sido e que não foi”. A organização do ambiente coincide com o alívio mental do sujeito lírico: da mesma forma que cada coisa ocupa seu lugar, o eu-lírico se encontra pronto, com a alma limpa, o corpo asseado, as mãos postas, esperando a “iniludível” cessar-lhe o último sopro vital.

Bem analisadas as coisas, percebe-se que o eu-lírico faz um percurso não só temático, transpondo-se da imprevisibilidade para a previsibilidade, mas também um percurso de vida, que perpassa a dúvida, o medo e culmina com advento da coragem, da certeza e do conagraçamento com a morte, tudo que o modo indicativo expressa de significados para o próprio sujeito lírico, que se acha como ser completo e completamente consciente da morte na forma verbal futura “encontrará”. Forma esta que poderia ter sido substituída por quaisquer formas compostas, tais como: “poderá encontrar”, “terá de encontrar”, “vai encontrar” etc. Mas, para dissipar qualquer aspecto duvidoso, que tais formas compostas e locuções verbais sugerem, o eu-lírico opta pelo futuro simples, para inscrever no texto os temas da aceitação, da reconciliação e da maturidade.

O poema é atravessado por passagens ou percursos temáticos figurativos, os quais, primeiramente, configuram temas que vão da dúvida para a certeza; de pois, do dia para a noite; do apego para o desapego; da zombaria para a seriedade. O sujeito brincalhão da primeira parte é também dominado pela dureza das formas indicativas: foi, pode e encontrará, como se viu. Como não há possibilidade de fugir da presentificação da morte, o que espera o ser humano, a única solução é arrumar a casa e a mesa a fim de ter a “boa morte”. É preciso repetir que não há desespero nem vontade suicida, devido à maturidade e a consciência do perecimento carnal do eu-lírico.

O penúltimo aspecto da expressão que se pode abordar, pensando aqui no que Hjelmslev (2013: 49) chamou de “descrição simples e exaustiva”, é o que envolve as palavras chegar, do verso um, e lugar, do último verso, pois parece estarem ligadas semanticamente. Quando confrontadas, pode-se estabelecer um quiasmo (uma cruz unindo o início das palavras com o final delas). Assim, tem-se che + gar e lu + gar e vice-versa. Tal redução exaustiva, chegando às últimas consequências do sentido, é fundamentada e reforçada por Louis Hjelmslev quando afirma:

“Quando são comparados os inventários assim obtidos nos diferentes estágios da dedução, é notável ver que o número deles diminui à medida que o procedimento de análise avança. Se o texto é ilimitado, isto é, se for possível acrescentar-lhe algo constantemente, como é o que acontece com uma língua viva pode-se registrar um número ilimitado de frases, de proposições e de palavras. Cedo ou tarde, no curso da dedução, encontra-se no entanto um ponto em que o número

das grandezas inventariadas é limitado, e a partir daí em termos gerais, ele diminui. No entanto, parece certo que uma língua tem um número limitado de sílabas, ainda que esse número seja relativamente elevado. Se podemos dividir as sílabas em partes centrais e marginais, o número dos membros dessas classes será inferior ao número de sílabas da Língua. Continuando a dividir as partes das sílabas, chega-se às grandezas que, na terminologia atual, denominam-se fonemas”. HJELMSLEV, 2013: 49).

Então, focando naquilo que Hjelmslev denomina “grandeza”, só que ao nível silábico, a leitura que se pode fazer é que a morte pode chegar de dois lugares diferentes, como poros abertos, no começo e no fim, determinando o destino do eu-lírico. Desta maneira, a morte virá quer tenha ou não dúvida o sujeito lírico, já que a indesejada das gentes arrasta para a última morada não só os inseguros, os dúbios, mas também os maduros, os corajosos e os crédulos. “Chegar”, portanto, pressupõe adjunto adverbial de lugar; e a isso a palavra lugar se encaixa semanticamente, pois chegar sugere duas chegadas da morte: chegar e che + gar e lugar e lu + gar, mostrando que de onde a iniludível venha, encontrará guarida, apesar dos segredos noturnos, de qualquer sortilégio que ela lhe traga.

As sílabas de “chegar” e “lugar” se entrecruzam, denotando novos sentidos, o que só é possível caso se considere todo o poema, não só as “grandezas mínimas”, como destaca Hjelmslev (2013: 51). Desde logo tais grandezas silábicas passam a ser figuras, o que Hjelmslev chama “funtivos de signos”, porque extrapolam a mera segmentação e sugere ao leitor temas dissonantes dos encontrados na primeira parte de “*Consoada*”. No plano da expressão, ou do conteúdo, é preciso observar não só proposições e frases, mas também fonemas, grafemas etc., a fim de fundamentar e enriquecer a análise, pois “as palavras deixam-se analisar em partes que são igualmente portadoras de significações: radicais, sufixos de derivação e desinências flexionais” (HJELMSLEV, 2013: 50). Portanto, sufixo, prefixo, gênero, número etc., tudo converge para a apreensão do conteúdo.

Antes de se concluir esta análise, é preciso esclarecer o que Saussure definiu como “caráter linear do significante”, tendo este basicamente as seguintes características:

É de natureza auditiva, desenvolve-se no tempo e toma-lhes as características, compreende uma extensão que é medida em direção única etc.

A própria palavra linear implica uma linha, reta ou não, a qual está estritamente de acordo com a estrutura da língua em questão. No português, por exemplo, a linearidade se vale da cadeia fônica e a sintagmática. Nesta, considera-se a sequência SVO, naquela, as regras fonéticas do idioma: fonema após fonema, letra após letra, sílaba após sílaba etc. Sobre a linearidade linguística, Saussure ainda ressalta:

“[Os significantes acústicos dispõem apenas da linha do tempo; seus elementos se apresentam um após outro; formam uma cadeia. Esse caráter aparece imediatamente quando) os representamos pela escrita e substituímos a sucessão de tempo pela linha espacial dos signos gráficos]”. (SAUSSURE, 1972: 84).

Graficamente, como disse Saussure, a linearidade também se dá, só que não mais com a noção de desenvolvimento no tempo, mas considerando principalmente o espaço na página, ou em suporte qualquer. No caso da poesia (ou em qualquer outro texto literário ou não) pode haver interferência do poeta ou do autor, pois este não é obrigado a seguir a linearidade da língua, colocando o sujeito de pois do verbo: “pode a noite descer”, ou segmentar períodos, orações etc.

Tudo isso foi dito para explicitar o último aspecto do plano da expressão, que é o que contempla a oração subordinada adverbial temporal “quando a Indesejada das gentes chegar”, pois aí está mais uma chave de leitura para se compreender o poema. Se se prestar atenção, o sexto verso é uma oração declarativa marcada pelo ponto final. Logo, o discurso lírico está encerrado em si mesmo. O sétimo verso vem entre parêntesis e ainda marcado pelo ponto final, vedando a morte entre duas portas, o lugar da dúvida do que a morte segreda no seu seio. Isto ainda é a presença da surpresa, da dúvida e da incerteza. O oitavo verso se abre com “encontrará”, forma verbal já esclarecida.

Poder-se-ia perguntar, então:

“Qual o sujeito de “encontrará”?”

“Ela, a Iniludível? A morte indesejada?”

Alguém poderia dizer: “a noite”. Mas, conforme a pontuação, não é possível, a não ser que se considere a noite como eufemismo da morte.

No português, quando se usa alguma forma verbal do futuro do subjuntivo, normalmente, no período composto, a oração principal começa com formas verbais do futuro do presente do modo indicativo: quando tu chegares, iremos ao cemitério. Então, o primeiro verso está vinculado ao verso oitavo, como se pode ordenar:

[1] *Quando a Indesejada das gentes chegar*

[8] *Encontrará lavrado o campo, a casa limpa,*

[9] *A mesa posta,*

[10] *Com cada coisa em seu lugar.*

Assim a passagem da dúvida para a certeza é imediata e certa de ser concebida, o que afetaria tanto a forma quanto o conteúdo, já que desfaria toda a elaboração poética. Para um poeta que se dizia menor e apegado à inspiração, a construção de “Consoada” põe abaixo todos os mitos que circundam os discursos bandeirianos e as falas dos que leram o brasileiro Bandeira obliquamente, pois ele não é só conteúdo, mas sobretudo expressão. Basta ler poemas como “*Profundamente*”, “*Evocação do Recife*”, “*Elegia de verão*”, “*Meninos carvoeiros*”, “*Última canção do beco*” etc. etc. etc.

Embora o eu-lírico possa culminar no áspero fato acontecido ou por acontecer, ele prefere experimentar o lado duvidoso da existência a fim de calejar o espírito para desembocar no lago da certeza de que veio do pó e ao pó voltará: ele tem a certeza de que a Indesejada tarda, mas nunca deixará de chegar ao seu lugar dele, quer a espere com uma consoada, quer a espere armado de facão.

5. Considerações finais

Há na obra de Manuel Bandeira vários poemas que tratam da morte: ora expressando temor de experimentar “*a vida que poderia ter sido e que não foi*”; ora com graça, satisfação, como se viu em “*Consoada*”, ou com desespero flagrante, como se observa no poema “*Felicidade*”, de “O ritmo dissoluto”: “Tenho vontade de me matar”; ou ainda: “– Vem, noite mansa...”

Há outras imagens da morte na obra bandeiriana, mas, como não foi a intenção deste trabalho debruçar-se sobre elas, a partir de “*Consoada*”, pôde-se observar o desenvolvimento da temática da morte na poética de nosso bardo maior. Embora se tenha tratado sucintamente de alguns aspectos da morte, foi possível observar como a morte é trabalhada ricamente por Bandeira, não só como o fim, o ocaso de seres animados, mas como algo religioso, inefável, que precisa ser enfrentado com galhardia e maturidade.

6. Referências

- ARRIGUCCI, Davi. *Humildade, paixão e morte na poesia de Manoel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- BANDEIRA, Manuel. *Consoada*. In: *Poesia e prosa*. INTRODUÇÃO GERAL POR Sérgio Buarque de Holanda e Francisco de Assis Barbosa. vol. II. Prosa Editora José AGUILAR, Ltda. Rio de Janeiro, D.F., 1958. P. 221.
- BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Livraria São José: 1957.
- BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. *O percurso gerativo da significação*. *Revista do GELNE (UFC)*, Fortaleza, v. 3, 2001.
- BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. *SEMIÓTICA E CULTURA: valores em circulação na literatura popular*. Manaus: *Anais da 61ª Reunião Anual da SBPC*, 2009.
- BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. *Modelos Pancrônicos de Descrição Linguística: Percursos de Sentido*. In: *Revista Internacional – Acta Semiótica et Linguística*, v. 19, n. 1, 2014 João Pessoa: Editora Universitária/UFPB/Ideia, 2014.
- GREIMAS, Algirdas Julien. & COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto, 2016.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Sobre o Sentido I: Ensaios semióticos*. Petrópolis: VOZES, 1975.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Sobre o sentido II: Ensaios semióticos*. São Paulo: Nankin: Edusp, 2014.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Semântica estrutural*. Trad. Haquira Osakape e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1973.
- HÉNAULT, Anne. *História concisa da Semiótica*. São Paulo: Parábola, 2006.
- HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Tradução de J. Teixeira Neto. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- MORAES, Emanuel de. *Bandeira, análise e interpretação literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 2004.

SAUSSURE, Ferdinand de.. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Editora Cultrix, 1969.

SAUSSURE, Ferdinand de.. *Cours de Linguistique Générale*. Paris: Payot, 1964.

7. Sites

Consoada. Disponível: <https://dicionario.priberam.org/%20CONSOADA> Acesso: 25 de abril de 2022.

Consoada. Disponível: <https://aulete.com.br/consoada> Acesso: 25 de abril de 2022.

Inscrição. Disponível: <https://blogdospoetas.com.br/poemas/inscricao/> Acesso: 25 de outubro de 2022.