

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA

DAYANE CELESTINO DE ALMEIDA

**Semiótica da poesia:
estudo de poemas de Paulo Henriques Britto**

São Paulo
2009

DAYANE CELESTINO DE ALMEIDA
dayalmeida@yahoo.com.br

Semiótica da poesia: estudo de poemas de Paulo Henriques Britto

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Linguística

Área de Concentração: Semiótica e Linguística Geral

Orientador: Prof. Dr. Ivã Carlos Lopes

São Paulo
2009

Nome: ALMEIDA, Dayane Celestino de
Título: Semiótica da poesia: estudo de poemas de Paulo Henriques Britto

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Linguística

Aprovado em: ____ / 12 / 2009

Banca Examinadora

Prof. Dr. Ivã Carlos Lopes

Instituição: Universidade de São Paulo (USP)

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. Antonio Vicente Seraphim Pietroforte

Instituição: Universidade de São Paulo (USP)

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

Instituição: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP)

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Ao Ricardo, meu marido, com amor, admiração e gratidão, pelo apoio e incentivo que me fizeram trilhar o caminho que trilhei, e que me mantiveram nele até o fim, mesmo nos momentos mais difíceis.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Maria Aparecida e Sebastião, por simplesmente tudo que já realizei nesta vida.

A Deus, pelas oportunidades que me foram concedidas.

Ao meu orientador, o professor Ivã Carlos Lopes, pela paciência, confiança e apoio, desde o início da minha pesquisa de Iniciação Científica.

Aos amigos Clarissa Mariano e Edison Gomes Júnior, pela amizade, companheirismo, paciência e incentivo, desde a graduação.

Aos amigos do GES-USP, que me ouviram e me animaram em momentos de incerteza.

Ao professor Waldir Bevidas, por te me “adotado” durante a ausência do professor Ivã.

À professora Norma Discini, pela leitura atenta do relatório de qualificação.

Ao professor Antonio Vicente Pietroforte, que despertou meu interesse pela semiótica (ainda no início da graduação), pela leitura do relatório de qualificação e incentivo.

À Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, pela oportunidade da realização da Pós-Graduação.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela bolsa concedida para a realização deste trabalho.

Ao poeta Paulo Henriques Britto, pela prontidão e gentileza com que respondeu aos meus e-mails.

A Poesia se estabelece na palavra; na tensão organizada entre as palavras, é o “canto”; nos mistérios da associação das ideias e das colorações, entre lembranças, emoções e desejos, provocados pelas palavras; e, enfim, ousaria dizer, no poder oculto da palavra de criar a coisa.

(Pierre Jean Jouve)

El poema no tiene objeto o referencia exterior; la referencia de una palabra es otra palabra. Así, el problema de la significación de la poesía se esclarece apenas se repara en que el sentido no está fuera sino dentro del poema: no en lo que dicen las palabras, sino en aquello que se dicen entre ellas.

(Octavio Paz)

RESUMO

ALMEIDA, Dayane Celestino de. **Semiótica da poesia: estudo de poemas de Paulo Henriques Britto**. 2009. 125 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2009.

O trabalho que propomos é norteado por alguns objetivos: o primeiro, mais geral, é reunir em um único trabalho várias questões importantes a respeito da semiótica poética dispersas ao longo da literatura sobre o tema; o segundo, mais específico, é analisar alguns poemas de Paulo Henriques Britto, poeta brasileiro contemporâneo, sob a perspectiva da semiótica francesa, aumentando o quadro de estudos sobre a poesia brasileira contemporânea, preenchendo a lacuna que há no que diz respeito a análises aprofundadas acerca dos poemas de um importante poeta da atualidade. Apesar do crescimento considerável dos estudos semióticos, ainda são relativamente poucas as análises de textos literários que se valem desse instrumental teórico tão proveitoso. Assim, nossa pesquisa se justifica também ao contribuir para a expansão dos estudos semióticos de poesia. Nossa investigação é tributária de trabalhos de alguns linguistas, tais como Ferdinand de Saussure, em seu estudo sobre os anagramas (STAROBINSKI, 1978), e Roman Jakobson (1962, 1990, 2004, s.d.), com seus estudos sobre análises estruturais e gramaticais de poesia. Ademais, percorremos alguns estudos de semioticistas, principalmente aqueles presentes em *Ensaio de Semiótica Poética*, coletânea organizada por Greimas (1975). Importante foi, ainda, a leitura de textos do campo da semiótica tensiva. Em todas as análises realizadas, foi dada bastante atenção ao plano da expressão, procurando mostrar como se dá a sua construção e, sempre que possível, qual é sua relação com o plano do conteúdo. O *corpus* selecionado para nossa pesquisa é composto por cinco poemas de Paulo Henriques Britto. São eles: “I”, da série “Bonbonnière”, “V”, da série “Bonbonnière”, “O prestidigitador”, da série “Três peças circenses” (*Trovar Claro*, 1997), “Véspera” (*Macau*, 2003) e “Para um monumento ao antidepressivo” (*Tarde*, 2007).

Palavras-chave: Semiótica. Poesia. Literatura brasileira. Linguística. Greimas.

ABSTRACT

ALMEIDA, Dayane Celestino de. **Semiotics of poetry: a study on poems by Paulo Henriques Britto**. 2009. 125 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2009.

The work that we propose is guided by two goals: the first one is to gather several matters regarding poetic semiotics, scattered throughout the literature on the subject; the second one is to analyze some poems by Paulo Henriques Britto, contemporary Brazilian poet, from the French semiotics point of view, increasing the number of studies on the contemporary Brazilian poetry, filling the existent gap concerning detailed analysis of the work of an important poet of our times. Despite the substantial growth of semiotic studies, the ones using such theoretical perspective are not many. Thus, our research is also justified because it contributes to the expansion of semiotic analysis of poetry. We rely on the work of some linguists such as Ferdinand de Saussure, in his study on the anagrams (STAROBINSKI, 1978), and Roman Jakobson (1962, 1990, 2004), with his studies on structural and grammatical analysis of poetry. Furthermore, we have studied texts written by semioticians, especially those found in *Ensaio de Semiótica Poética*, collection organized by Greimas (1975). The reading of texts from the field of the so-called tensive semiotics was also very important. In all cases, we tried to demonstrate how the expression plan was built and, whenever possible, which was its interconnection with the content plan. The corpus selected for our research consists of five poems by Paulo Henriques Britto. They are: “I” and “V”, from the group “Bonbonnière”, “O prestidigitador”, from the group “Três peças circenses” (*Trovar Claro*, 1997), “Véspera” (*Macau*, 2003) e “Para um monumento ao antidepressivo” (*Tarde*, 2007).

Keywords: Semiotics. Poetry. Contemporary Brazilian literature. Linguistics.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Exemplo de paragrama	23
Figura 2 – Função aliterativa	24
Figura 3 – Anagrama	25
Figura 4 – Quadrado semiótico da junção	33
Figura 5 – Valores de absoluto e de universo	34
Figura 6 – Valoração da memória	35
Figura 7 – Quadrado semiótico da veridicção	36
Figura 8 – Intensidade, extensidade e impacto	39
Figura 9 – Versos “englobantes” e “englobados”	42
Figura 10 – Regularidade e irregularidade rítmica	46
Figura 11 – “Quiasmos fonológicos”	48
Figura 12 – Percurso passional do remorso	54
Figura 13 – Configuração tensiva do remorso	57
Figura 14 – “mor”: núcleo endogramático	58
Figura 15 – Anagrama de “remorso”	59
Figura 16 – Anagrama de “mortes”	59
Figura 17 – Foremas e subdimensão do andamento	61
Figura 18 – Relação entre ansiedade e espera	64
Figura 19 – Paciência <i>versus</i> Impaciência	65
Figura 20 – Anagramas para “amor”	67
Figura 21 – Estrofes “englobantes” e “englobadas”	67
Figura 22 – Semas aspectuais	71
Figura 23 – Quadrado semiótico tensivo	72
Figura 24 – Oposições nos níveis do percurso gerativo do sentido	74
Figura 25 – Versos pares <i>versus</i> versos ímpares	77
Figura 26 – Negativas	79
Figura 27 – Versos pares <i>versus</i> versos ímpares	79
Figura 28 – “Quiasmo fonológico”	81

Figura 29 – “Quiasmo fonológico”.....	81
Figura 30 – Acontecimento e exercício	91
Figura 31 – Quadrado semiótico: paradas e continuações; rotina e acontecimento	92
Figura 32 – Tensão, parada, espera, fechamento	92
Figura 33 – Andamento e espacialidade	93
Figura 34 – Quadrado semiótico: a neblina e os sóis	103
Figura 35 – Relações no espaço tensivo	104
Figura 36 – Apresentação <i>versus</i> predicação	105
Figura 37 – Paralelismo gramatical	106
Figura 38 – “Quiasmo gramatical”	106
Figura 39 – Versos pares <i>versus</i> versos ímpares	107
Figura 40 – “Quiasmo fonológico”	109
Figura 41 – Distribuição dos fonemas consonantais	110

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 SEMIÓTICA E POESIA	18
2 SOBRE PAULO HENRIQUES BRITTO	28
3 REFLEXÃO SOBRE A MEMÓRIA: análise do poema “I”, da série “Bonbonnière”	32
4 AS PAIXÕES EM EVIDÊNCIA: análise do poema “V”, da série “Bonbonnière”	51
5 METAPOESIA: estudo do poema “O prestidigitador”	69
6 UM SUJEITO DA PERCEPÇÃO: análise do poema “Véspera”	83
7 EXERCÍCIO DE CONDENSAÇÃO: estudo do poema “Para um monumento ao antidepressivo”	98
CONCLUSÃO	112
BIBLIOGRAFIA	116
ANEXOS	124

INTRODUÇÃO

Desde que, em meados do século XX, os estudos linguísticos ultrapassaram a dimensão da frase e passaram a ocupar-se também da dimensão textual e discursiva, uma série de teorias do texto e do discurso vem sendo desenvolvidas e utilizadas para dar conta deste rumo de investigação no âmbito das ciências da linguagem. A semiótica francesa (ou greimasiana) é uma dessas teorias e é em seu quadro teórico que se desenvolve o nosso trabalho, cujo intuito é analisar alguns poemas de Paulo Henriques Britto, poeta brasileiro contemporâneo.

Herdeira da linguística saussuriana, a semiótica de Greimas destaca-se por ser concebida como uma teoria da significação, que busca desvendar os mecanismos de construção (ou geração) do sentido nos diversos tipos de texto, postulando que os discursos são redes de relações e que a partir destas o sentido é gerado. Ou seja, o sentido está, não no signo *a priori*, mas nas relações que um signo estabelece com o outro dentro de cada texto. Além de ser uma teoria da significação, a semiótica é também uma metodologia de análise de textos, entendendo como tais não apenas as manifestações verbais, mas também aquelas em outras linguagens. Não se trata de uma teoria da gênese do texto, mas da geração do sentido. Outros estudos linguísticos que estão em suas bases são aqueles desenvolvidos por Hjelmslev e Jakobson. Encontram-se, ainda, estudos antropológicos em suas fontes, principalmente os de Vladimir Propp (1983) e Lévi-Strauss. Muito importante foi também a influência dos estudos da fenomenologia voltados à percepção, realizados por Merleau-Ponty (1971).

Fazer uso, prioritariamente, de uma teoria de bases linguísticas para analisar poemas pode parecer sem justificativa, uma vez que contamos com uma vasta tradição de estudos literários de outra ordem. Porém, uma vez que o foco da análise está em revelar a engenhosidade literária presente em cada poema (o que é o nosso

caso), o uso de uma teoria como a semiótica greimasiana se faz deveras pertinente. Boa parte dos estudos literários tem como fio condutor uma investigação cujo ponto de partida é o exame “externo” do texto, ou “de fora para dentro”. Em outras palavras, a análise vale-se de dados sócio-históricos ou até mesmo biográficos, frequentemente mais interessada em compreender os contextos do que os textos em si. Traçando um percurso inverso e complementar a esse, a semiótica examina o texto “de dentro para fora”, esforçando-se por construir, antes de mais nada, uma escrupulosa descrição “interna” do texto, para, só então, ir em busca das suas conexões intertextuais ou contextuais. Assim, a semiótica considera que o texto é um todo de significação que “produz em si mesmo as condições contextuais de sua leitura” (BERTRAND, 2003, p. 23). A teoria de Greimas constitui, então, um proveitoso instrumental teórico para aqueles que desejam afastar-se de análises que sejam primeiramente sociológicas, históricas, psicanalíticas, biográficas, etc., antes de serem literárias. Por meio de uma análise semiolinguística acreditamos que conseguimos chegar mais perto de revelar o que faz do poema um poema e não um texto filosófico, social, biográfico, etc. Em nosso trabalho, pretendemos realizar “a exploração dos procedimentos linguísticos que provocam o efeito de poeticidade” (BALDAN, 1994, p. 249). Esse será nosso foco e, nesse sentido, concordamos com Coquet (1975, p. 35) quando o autor afirma:

É indiscutível que se pode discorrer de todas as formas sobre a poesia, mas aqui considerar-se-á que [...] só é possível construir uma espécie de discurso de cada vez, caso se pretenda conservar a sua coerência. Não vemos como seria possível, no estado atual de nossos conhecimentos, unificar por meio de um único discurso as palavras tão diversas do crítico literário, do antropólogo, do filósofo, do gramático, do esteta, e de vários outros ainda [...].

Apesar do crescimento considerável dos estudos semióticos, ainda são relativamente poucas as análises de textos literários (e, muito em particular, de poesia) que se valem desse instrumental teórico. Uma das razões dessa subutilização é a complexidade teórica. Conforme Tatit (2001, p. 11),

os recursos aplicativos da disciplina são, em geral, substituídos por métodos menos rigorosos que atingem resultados imediatos, de cunho interpretativo ou parafrástico, descuidando-se totalmente da construção global de um modelo que subsista à descrição particular de cada texto.

Em se tratando especificamente dos estudos sobre Semiótica e Poesia, o que se vê é uma lacuna considerável, sendo que o livro organizado por Greimas (1975 [1972]), *Ensaio de Semiótica Poética*, é a única obra publicada inteiramente dedicada ao assunto. Nela, procurou-se definir o objeto da semiótica poética e levantar as questões relevantes para a análise dos textos poéticos. Os estudos de Roman Jakobson sobre poesia também são fundamentais para o exame desses textos, uma vez que propõem uma análise estrutural dos poemas e a descrição detalhada de diversos níveis linguísticos e suas relações na construção do sentido. Atualmente, encontramos estudos desenvolvidos principalmente por Claude Zilberberg, no campo que chamamos de “semiótica tensiva”. Em um de seus estudos, Zilberberg (2006b, p. 197) faz o seguinte comentário:

O estudo semiótico dos textos poéticos aparenta estar, já há algum tempo ‘em pane’. Passada a época marcada pelas contribuições de R. Jakobson [...], a publicação dos Ensaio de Semiótica Poética sob a direção de A.J. Greimas, outros temas absorveram a atenção. Teria sido um entusiasmo passageiro, fadado ao abandono? Ou incertezas metodológicas oriundas do recurso simultâneo ao apriorismo e ao método indutivo, que acarreta o ‘caso a caso’? Deixemos essas interrogações como estão, e admitamos apenas que os progressos da semiótica devem, de direito, trazer benefícios à abordagem semiótica dos textos poéticos.

Dessa forma, nossa pesquisa se justifica ao contribuir para a expansão dos estudos semióticos de poesia e se insere no campo da Semiótica Poética. Greimas e Courtés (1983, p. 339) lembram que o termo **poética** designa, em sentido corrente, não apenas o estudo da poesia, mas também os estudos sobre a prosa, ou uma “teoria geral das obras literárias”. Os autores afirmam, ainda, que o fato poético seria:

um domínio semiótico autônomo fundamentado no reconhecimento de articulações paralelas e correlativas que envolvem os dois planos (a expressão e o conteúdo) do discurso ao mesmo tempo (p. 340).

Tal afirmação nos faz pensar em outros tipos de textos, a pintura, por exemplo, como poéticos. Aqui, no entanto, sempre que nos referirmos à poética ou à semiótica poética, estaremos falando apenas do estudo de poesia, do texto literário em verso.

Assim, o trabalho que propomos é norteado por alguns objetivos: o primeiro, mais geral, é reunir, em um único texto, várias questões importantes a respeito da semiótica poética, dispersas ao longo da literatura sobre o tema; o segundo, mais específico, é analisar alguns poemas de Paulo Henriques Britto, sob a perspectiva da semiótica francesa, aumentando o quadro de estudos sobre a poesia brasileira contemporânea e preenchendo a lacuna que há no que diz respeito a análises aprofundadas dos poemas de um importante poeta da atualidade, cuja obra, apesar de bastante comentada, carece de trabalhos críticos que se debrucem mais atentamente sobre os textos, analisando-os pormenorizadamente, já que mesmo aqueles trabalhos de maior fôlego concentram seus esforços em explicar pontos pertinentes a uma poética “geral” desse autor, fazendo apenas comentários sobre os textos em si, ficando, pois, um espaço a completar no que diz respeito à análise minuciosa, “verticalizada” dos textos.

Nossa investigação é tributária de trabalhos de alguns linguistas, tais como Ferdinand de Saussure, em seu estudo sobre os anagramas¹, e Roman Jakobson, com seus estudos estruturais e gramaticais de poesia². Ademais, percorremos alguns estudos de semioticistas, principalmente aqueles presentes em *Ensaio de Semiótica Poética*, a coletânea que, como já dissemos, foi organizada por Greimas (1975). Importante foi, ainda, a leitura de textos do campo da semiótica dita tensiva.

¹ Cf. Starobinski (1978)

² Cf. Jakobson (1962, 1969, 1990, 2004, s.d.)

A semiótica postula, na esteira de Hjelmslev (2003), que um texto é um signo e que esse por sua vez é “um todo formado por uma expressão e um conteúdo” (p. 53). Um conteúdo é, sempre, manifestado por uma expressão. Num primeiro momento, os semioticistas preocuparam-se apenas com os estudos do plano do conteúdo, concebendo-o, metodologicamente, sob a forma de um “percurso gerativo do sentido” (GREIMAS; COURTÉS, 1983), talvez o maior legado da semiótica greimasiana. De acordo com Tatit (2004, p. 206),

[...] a semiótica dissocia o plano do conteúdo do plano da expressão e estuda-os separadamente até reunir condições conceituais para relacionar categorias de ambos os planos e então compreender melhor o mecanismo geral da semiose.

Com o passar dos anos, então, a semiótica passou a considerar também questões relativas ao plano da expressão, complementando a análise do conteúdo. Essa direção da semiótica é extremamente importante para os estudos de textos literários, especialmente no que diz respeito à literatura em verso, na medida em que o discurso da poesia mobiliza não apenas os recursos do significado, mas também os do significante, em seu grau máximo.

Assim, no estudo de poemas, torna-se imprescindível uma análise rigorosa do plano da expressão, pois

a compreensão de um texto com função estética exige que se entenda não somente o conteúdo, mas também o significado dos elementos da expressão (FIORIN, 2008, p. 57).

O trabalho minucioso com o plano da expressão é um dos fatores que confere especificidade aos textos poéticos. Nas palavras de Fiorin (2008, p. 45)

a primeira característica do texto literário é a relevância do plano da expressão, que, nele, serve não apenas para veicular conteúdos, mas para recriá-los em sua organização.

Ao encontro de tais afirmações vai a definição de Jakobson (s.d., p. 41, tradução nossa³) para poesia: “o enunciado no qual a ênfase é colocada na expressão”.

Por isso, em todas as análises realizadas, foi dada bastante atenção a tal plano, procurando mostrar como se dá a sua construção e, sempre que possível, qual é sua relação com o plano do conteúdo, bem como quais as relações semi-simbólicas existentes (há semi-simbolismo quando categorias do plano da expressão se correlacionam a categorias do plano do conteúdo).

Uma outra motivação para empreender tal estudo foi a constatação de que Paulo Henriques Britto tem sido visto pela crítica literária como um “artífice do verso” (PINTO, 2006, p. 235). De fato, há uma sofisticada organização do plano de expressão em seus poemas, fato que é recorrentemente apontado por aqueles que se propõem a comentar a sua obra. Na maioria das vezes, porém, esses comentários se resumem a falar das rimas, do ritmo, do plano sonoro, etc. “por si só”, isto é, no nível da substância da expressão. Ao contrário, nossa análise pretende deslocar a observação para o nível da forma da expressão, verificando como o poeta relaciona níveis da expressão entre si e também com o conteúdo.

O *corpus* selecionado para nossa pesquisa é composto por cinco poemas de Paulo Henriques Britto. São eles:

- “I”, da série “Bonbonnière”. *Trovar Claro*. 1997.
- “V”, da série “Bonbonnière”. *Trovar Claro*. 1997.
- “O prestidigitador”, da série “Três peças circenses”. *Trovar Claro*. 1997.
- “Véspera”. *Macau*. 2003.
- “Para um monumento ao antidepressivo”. *Tarde*. 2007.

Maiores considerações acerca do poeta e sua obra serão feitas mais adiante, no capítulo 2.

³ Texto original: “*énoncé dans lequel l’accent est mis sur l’expression*”.

Quanto à metodologia, num primeiro momento, fizemos uma pesquisa bibliográfica, com leitura e estudo dos principais textos (livros, revistas especializadas, dissertações e teses) a respeito da teoria semiótica do texto, principalmente daqueles voltados ao estudo de poesia, a fim de construir uma base teórica para as análises que seriam efetuadas posteriormente. Dessa forma, a metodologia de pesquisa foi a hipotético-dedutiva, ou seja, partindo dos princípios e conceitos em direção aos objetos de estudo. Segundo Hjelmslev (2003, p. 33) “a análise consiste efetivamente no registro de certas dependências ou certos relacionamentos entre termos que, conforme o uso consagra” são as “partes do texto”. Assim, foi a submissão dos poemas à análise o que marcou o segundo momento do trabalho, no qual partimos dos textos em direção aos conceitos teóricos, confrontando-os em busca de uma unidade, e configurando assim uma metodologia empírico-indutiva. Vale ressaltar, porém, que em alguns momentos estas metodologias foram intercaladas ou combinadas, sempre que isso se mostrou adequado para a compreensão deste ou daquele texto específico.

Em termos de organização, esta dissertação está organizada em mais 7 capítulos, além da Conclusão e desta Introdução. Um breve panorama a respeito dos estudos de Semiótica e Poesia com a exposição dos princípios que direcionaram nossas análises é traçado no capítulo 1. O segundo capítulo é dedicado à apresentação sucinta do poeta Paulo Henriques Britto, autor dos textos de nosso *corpus*. Os capítulos de 3 a 7 constituem as análises realizadas, sendo um capítulo voltado para cada poema. Cabe dizer que não dedicaremos um capítulo à explicação aprofundada da teoria semiótica. Porém, os conceitos provenientes desta serão convocados e explicados quando se fizer necessário, ao longo das próprias análises dos poemas que compõem nosso *corpus*.

Com esse trabalho esperamos trazer, ainda que modestamente, algumas luzes para a avaliação da obra poética de Paulo Henriques Britto e aos estudos semióticos de poesia.

1 SEMIÓTICA E POESIA

O poema - essa hesitação prolongada entre o som e o sentido
(Paul Valéry)

Neste capítulo, pretendemos traçar um breve panorama dos estudos relacionados ao campo da Semiótica Poética, a fim de, como já dito na Introdução, reunir em um único trabalho algumas referências significativas a respeito desse tema, bem como apresentar os pressupostos teóricos específicos que nos serviram de norte. Longe de fazer uma explanação minuciosa e uma exploração profunda do textos percorridos (o que por si só já constituiria uma dissertação), procuramos, simplesmente, apontar pontos essenciais que permearam as reflexões por nós realizadas quando das análises que apresentaremos nos capítulos seguintes.

Conforme dissemos na Introdução, nos anos 70 foi publicada a única obra inteiramente dedicada à Semiótica Poética, no âmbito da Escola de Paris: o livro *Ensaio de Semiótica Poética* (1975), organizado por Greimas, que conta com ensaios de pesquisadores importantes no campo da semiótica, tais como Jean-Claude Coquet, Jacques Geninasca, Claude Zilberberg, Teun A. Van Dijk, Julia Kristeva, François Rastier, entre outros. As correlações entre os diversos níveis linguísticos perpassam todo o livro.

No primeiro capítulo dessa obra (p. 11), intitulado “Por uma teoria do discurso poético”, Greimas procura definir o objeto da Semótica Poética. Para tanto, ele trata da questão do fato poético, enfatizando que ele não é restrito aos textos verbais, mas sim “indiferente à linguagem em que é produzido” (p. 12). Greimas diz, ainda, que o fato poético é percebido intuitivamente e sua especificidade estaria calcada em uma organização estrutural que seja peculiar ao discurso produzido (p. 12). Tal organização seria dada pela correlação do plano da expressão e do plano do conteúdo, correlação esta que seria o postulado da semiótica poética proposta pelo semioticista e sua escola.

Apesar da definição de Greimas para fato poético, estendendo o conceito a diversos tipos de textos, gostaríamos de ressaltar (como já o fizemos na Introdução) que, em nosso trabalho, quando nos referirmos ao “poético”, estaremos tratando apenas de textos verbais literários, mais especificamente de poemas, ou seja, dos textos literários produzidos em verso.

Greimas enxergava duas direções de pesquisa que a Semiótica Poética deveria seguir. A primeira seria “fundamentar e justificar os processos de reconhecimento das articulações” entre os dois níveis (da expressão e do conteúdo), já que o discurso poético projeta-se ao mesmo tempo nos dois planos (p. 12). A segunda direção apontada por ele diz respeito ao estabelecimento de uma “tipologia das correlações possíveis entre os planos da expressão e do conteúdo” (p. 13).

Em se tratando apenas do plano da expressão, Greimas ressalta, porém, que faltam “modelos de articulação fêmicos estimulantes” (p. 21). Em outras palavras, faltaria uma gramática capaz de dar conta da organização geral do “discurso fonético”(p. 21) em poesia. Isso não impede, porém, que o analista busque reconhecer, em cada texto, a organização de tal plano, com suas equivalências e descontinuidades, bem como sua eventual relação com o conteúdo.

O texto Introdutório dos *Ensaio*s não é, todavia, o primeiro texto de Greimas sobre estudos da poesia no âmbito da semiótica. Essa problemática estava também presente em *Du Sens* (1970), no capítulo “La linguistique structurale et la poétique”. Em tal texto, Greimas afirma:

Tout discours poétique est la manifestation de deux combinatoires parallèles restreintes ; [...]. La co-occurrence des formes des deux plans est l'un des éléments de la définition du langage poétique.

E, mesmo antes disso, em *Semântica Estrutural* (1973, p. 80 [1966]) – discurso fundador da semiótica greimasiana – Greimas já tecia considerações acerca do discurso da poesia.

É impossível falar de uma Semiótica Poética sem nos remeter aos estudos de poesia realizados por Roman Jakobson. O célebre estudo “Linguística e Poética” (1969) define a questão-objeto da Poética: “Que é que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte?” (p. 118). Ademais, propõe que a Poética seja parte integrante da Linguística, conforme citação a seguir:

A Poética trata dos problemas da estrutura verbal [...]. Como a Linguística é a ciência global da estrutura verbal, a Poética pode ser encarada como parte integrante da Linguística (p. 119)

Por fim, é nesse texto que o linguista propõe a famosa “função poética” que, dentre as outras funções da linguagem, é aquela cujo enfoque está “na mensagem por ela própria” (p. 128). Na poesia, a função poética se sobrepõe às demais funções da linguagem (p. 132). Tal função “projeta o princípio de equivalência do eixo da seleção sobre o eixo de combinação” (p. 130). Em outras palavras, “um poema combina, no eixo sintagmático, elementos que, na base de suas equivalências naturais, constituem classes ou paradigmas de equivalência” (LEVIN, 1975, p. 51).

Nas suas muitas análises de poemas, Jakobson (1962, 1990, 2004, s.d) procurou evidenciar de que modo as relações estabelecidas entre os vários elementos linguísticos contribuem para a significação geral do texto.

Nos *Ensaio*s, Greimas reconhece que os estudos jakobsonianos – com destaque para a análise do poema “Les chats”, de Baudelaire, realizada em parceria com Lévi-Strauss (1962) – constituem a base para os trabalhos apresentados na obra (GREIMAS, 1975, p. 15):

Assim, a análise dos *Chats*, de Baudelaire, proposta por R. Jakobson e C. Lévi-Strauss, constitui, *de per se*, uma data a que se refere o conjunto de estudos concretos desta coletânea, como representando uma hipótese de trabalho e um *modus operandi* exemplar.

A ideia de Jakobson acerca da interação entre os diversos elementos constituintes do poema pode também ser percebida em outros trechos de seus escritos, como por exemplo no que destacamos a seguir (JAKOBSON, 2004, p. 70):

Fenômenos como a interação entre as equilíbrios e discrepâncias sintáticas, morfológicas e léxicas, como os diferentes tipos de contiguidades semânticas, similaridades, sinonímias e antonímias, [...] todos esses fenômenos estão a exigir uma análise sistemática, análise esta indispensável à compreensão e interpretação dos vários mecanismos gramaticais da poesia.

Assim, Jakobson propõe que a análise dos poemas deve procurar levantar tanto os paralelismos e as simetrias quanto os contrastes entre as classes gramaticais⁴, entre os fonemas, os morfemas, as isotopias, a sintaxe, as rimas, os versos, o ritmo, a distribuição das estrofes. Coquet (1975, p. 37) vai ao encontro de Jakobson quando afirma que a análise de um poema deveria revelar os paralelismos ou rupturas gramaticais, fônicos, prosódicos e/ou semânticos e as relações entre eles. As análises jakobsonianas sempre procuraram descrever qual a funcionalidade discursiva dos fatos gramaticais. Esse seria um resumo dos procedimentos que devem ser investigados quando da leitura de um poema. Nos próximos capítulos poderão ser verificados exemplos práticos de tal tipo de descrição, nos estudos analíticos realizados por nós.

Além da imensa contribuição de Roman Jakobson, não podemos deixar de mencionar os estudos de Ferdinand de Saussure sobre os anagramas⁵, certamente precursores dos estudos semiolinguísticos de poesia.

Na linguagem corrente, um anagrama é simplesmente a “transposição de letras de palavra ou frase para formar outra palavra ou frase diferente”⁶. Um exemplo

⁴Cf. Jakobson (2004, p. 74): “Entre as categorias gramaticais utilizadas em paralelismos e contrastes estão, com efeito, todas as classes de palavras, variáveis e invariáveis, as categorias de número, gênero, caso, grau, tempo, aspecto, modo e voz, as classes de concretos e abstratos, de animados e inanimados, os nomes próprios e comuns, as formas afirmativas e negativas, as formas verbais finitas e infinitas, pronomes e artigos definidos e indefinidos e os diversos elementos e construções sintáticos”.

⁵ Jakobson (s.d., p. 199, tradução nossa) afirma: “Nessa pesquisa, Saussure abre oportunidades sem precedentes para o estudo linguístico da poesia”.

corriqueiro seria AMOR como anagrama de ROMA. Neste trabalho, porém, não é essa a noção de anagrama que utilizamos, mas sim aquela proposta por Zilberberg (2006b), na esteira dos estudos de Ferdinand de Saussure sobre poesia.

Foi no início do século XX, quando estudava os versos saturninos (uma forma de versificação latina), que Saussure percebeu que algumas regras os regem no que diz respeito a sua organização fonético-fonológica. Tais estudos só foram publicados postumamente, nos anos 70, com comentários de Jean Starobinski (1971), na obra *Les mots sous les mots*.

Duas constatações principais são feitas a partir destes estudos saussurianos: a primeira tem a ver com o fenômeno da aliteração e a segunda, com a existência de “hipogramas” ou “palavras-tema” nos textos poéticos. Com relação à primeira, citamos Starobinski (1978, p. 7):

Ele (Saussure) percebe primeiro a lei de ‘acoplamento’, que pretende que seja redobrado, no interior de cada verso, o emprego de toda vogal e de toda consoante utilizadas uma primeira vez. A aliteração deixa de ser um eco ocasional; repousa numa duplicação consciente e calculada.

A redundância, a repetição dos fonemas dentro de um mesmo verso notadas por Saussure foram também descritas posteriormente por Cohen (1982, p. 56): “O verso (*versus*), é na essência um retorno, um discurso que repete total ou parcialmente a mesma figura fônica”. A “figura fônica” de Cohen seria, então, o que Zilberberg chamou de “núcleo endogramático” (2006b, p. 186) ou o hipograma saussuriano.

As palavras-tema (ou hipogramas) são aquelas cujos sons servem de base para o restante do verso ou do poema: “o poeta atualiza na composição do verso o material fônico fornecido por uma palavra-tema” (STAROBINSKI, 1978, p. 9). Saussure chega até mesmo, num segundo momento, a estender as suas reflexões à poesia védica e chega a pensar se existiria um padrão indo-europeu de poesia.

⁶ Conforme o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=anagrama&styp=K>>. Acesso em 20/03/2008.

Os anagramas são, pois, a transposição dos sons ou módulos-fônicos presentes na palavra-tema, para outras partes dentro do poema. Trata-se das combinações de fonemas e não apenas de letras. Outro conceito tratado por Saussure foi o de “paragrama”, que nada mais é que “um anagrama escrito em descontinuidade” (LOPES, 1997, p. 182). Tomemos como exemplo um poema de Manuel Bandeira (1993, p. 205): “Nova Poética”⁷.

Vou lançar a teoria do poeta sórdido.
Poeta sórdido:
Aquele em cuja poesia há a marca suja da vida.
(...)

O poema deve ser como a nódoa no brim:
(...)

No primeiro verso, o narrador anuncia que lançará a teoria do poeta “sórdido” e em seguida passa a descrever este tipo de poeta. No verso em destaque, encontramos o adjetivo “sórdido” anagramatizado (ALMEIDA, p. 152, 2007) em descontinuidade, ou seja, trata-se de um paragrama:

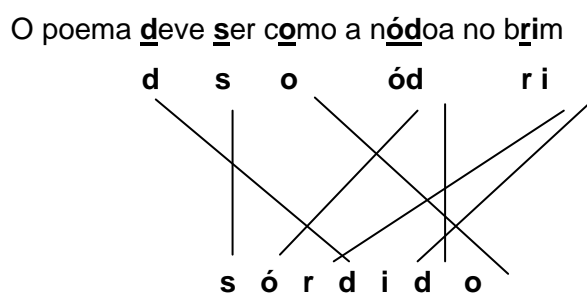


Figura 1 – Exemplo de paragrama

Então, o poema deve ser, assim como o poeta, sórdido.

Conforme dissemos anteriormente, o endograma de Zilberberg seria análogo à palavra-tema de Saussure, mas para este último a unidade considerada era apenas uma palavra, ao passo que o endograma pode ser de qualquer grandeza:

⁷ A transcrição completa do poema poderá ser vista no fim deste trabalho, em “Anexos”.

uma palavra, um verso, um sintagma, uma sequência de fonemas, etc. O núcleo endogramático existe, portanto, quando uma dessas grandezas se repete ao longo de um poema, mostrando, segundo Zilberberg (2006b), que a função anagramática (ou aliterativa) não é, nos termos de Hjelmslev, apenas intensa, local, pontual, mas pode ser também global, ou seja, extensa.

Jakobson (2004, p. 82-83) também revisitou a teoria saussuriana ao dizer que um poema deve apresentar simetrias fonéticas em torno de uma palavra que apareceu anteriormente e, em outra passagem, afirma:

o texto está entretecido destas manifestações típicas do paralelismo, como, por exemplo, a repetição de certas palavras ou de grupos inteiros de palavras, ou a variação de certas palavras, ou seja, o aproveitamento de diversos membros de um paradigma ou então de diferentes formações de uma mesma raiz [...] (2004, p. 135).

Em qualquer um desses autores, portanto, fica clara a posição de que sempre há uma parte do poema (uma palavra, um bloco sonoro, um sintagma, etc.) que convoca outras partes do poema, que é nelas ecoada, funcionando como uma espécie de matriz geradora. A “função aliterativa” proposta por Zilberberg (2006b, p. 185), que reproduzimos na figura abaixo, ilustra o fenômeno:

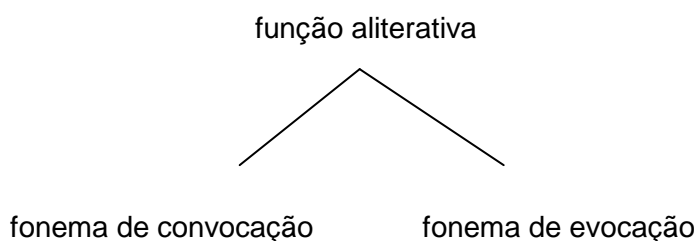


Figura 2 – Função aliterativa

Para Zilberberg (2006, p. 186), o **endograma** é a grandeza que contém os fonemas de convocação. Por sua vez, a grandeza que contém os fonemas de

evocação é designada por **exograma**. Temos, pois, que o anagrama é função do endograma mais o exograma.

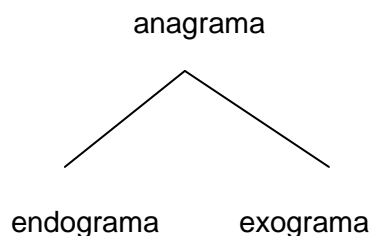


Figura 3 – Anagrama

O parágrafo a seguir (ZILBERBERG, 2006b, p. 256) resume e explica de maneira bastante clara a hipótese anagramática:

A hipótese anagramática corresponde, resumidamente, a ver no lexema anagramatizado um endograma que concentra os fonemas (ou, eventualmente, os traços) de convocação, em relação com um exograma que faz propagar os fonemas do endograma, os quais se tornam, por isso, fonemas (ou traços) de evocação: ou ainda, de acordo com a terminologia saussuriana, contravogais e contraconsoantes.

Principalmente no caso da ocorrência dos paragramas, podemos considerar, de acordo com Lopes (1997, p. 184) que a teoria anagramática de Saussure contém a ideia de que existem dois textos possíveis no poema paragramático: um primeiro texto explícito, apreendido pela leitura linear; e um segundo texto, implícito, paragramático, recuperável pela leitura tabular, que condensa alguma ideia essencial ao poema ou ao trecho em questão.

A hipótese anagramática está pautada, obviamente, na elaboração fonética do verso, importante constituinte dos poemas, mas não o único. E é aí que retornamos às propostas de Jakobson, que considera, como já vimos, os outros níveis linguísticos como importantes para a geração do sentido: “Sem dúvida alguma, o verso é fundamentalmente uma ‘figura de som’ recorrente.

Fundamentalmente, sempre, mas nunca unicamente” (JAKOBSON, 1969, p. 144, grifo nosso).

Sobre essa interação entre os diversos elementos linguísticos, cabe ainda citar Coquet (1975, p. 37) quando ele diz que em um poema, num mesmo lugar de uma sequência, “podem se encontrar e se somar categorias de nível linguístico diferente, fônicas, gramaticais, semânticas, etc.”, o que seria análogo à ideia de “acoplamentos” proposta por Levin (1975). Coquet ressalta, ainda, que o texto poético seria formado tanto numa dimensão horizontal, como, principalmente, numa direção vertical, “já que os níveis linguísticos empilham-se uns sobre os outros, e são eco uns dos outros” (COQUET, 1975, p. 37).

A “soma” e o “empilhamento” de Coquet, remetem à ideia de uma **concentração**. Também o fazem a figura de um “acoplamento”, proposta por Levin, a noção de “palavra-tema” de Saussure, o “texto paragramático” citado por Lopes, o “foco da mensagem em si mesma”, na função poética de Jakobson, enfim, todas as explicações lançadas para tentar explicar o objeto poético carregam essa noção. Tal concentração está sempre em jogo paralelamente a uma **difusão**. É nessa tensão que se estabelece, pois, o discurso poético, uma vez que a concentração estaria justamente na acumulação, no “empilhamento” de diversos elementos linguísticos, de níveis diferentes num mesmo “ponto” do poema. A difusão, por sua vez, seria a quantidade, a multiplicação desses elementos. A mesma ideia pode ser vista quando se trata de uma redundância, de uma repetição, como, por exemplo, na aliteração, onde um mesmo elemento (fonema ou traço distintivo) se repete. No fato de ser um **mesmo** elemento ou **poucos** elementos reside a concentração; na repetição (no **número** de vezes que um elemento se repete) reside a difusão. Mesmo quando há um relacionamento entre partes diferentes do poema, isso se verifica, pois são várias partes (tendência à difusão) se voltando para um fechamento, uma reiteração dos **mesmos elementos** (concentração).

Seguindo a terminologia de Claude Zilberberg, no âmbito da chamada “semiótica tensiva”⁸, **concentrado** e **difuso**⁹ são extremos de um mesmo intervalo na dimensão que se chama de “eixo da extensidade”¹⁰. O poema, porém, vai “anular” essa oposição, no sentido de que esses dois regimes funcionam juntos na constituição do texto. É nesse entrecruzamento que estariam os textos considerados poéticos.

⁸ Fontanille; Zilberberg (2001, p. 19).

⁹ Zilberberg (2004).

¹⁰ O interesse em utilizar a abordagem tensiva para situar o texto poético reside no fato de que seus princípios podem dar conta tanto das questões do plano do conteúdo, quanto do plano da expressão.

2 SOBRE PAULO HENRIQUES BRITTO

São as palavras que suportam o mundo
(Paulo Henriques Britto)

Poeta, prosador¹¹, tradutor renomado e professor de literatura, o carioca Paulo Henriques Britto faz parte da chamada “literatura brasileira contemporânea”. Seu primeiro livro de poesia foi *Liturgia da Matéria*, publicado em 1982. Desde então, escreveu mais quatro desses livros: *Mínima Lírica* (1989), *Trovar Claro* (1997), *Macau* (2003) e *Tarde* (2007).

Em meio à diversidade¹² da produção poética da atualidade, Britto vem se destacando como um poeta talentoso, “em torno do qual vem se estabelecendo um ponderável interesse crítico” (LEITE, 2003, p. 53)¹³. Vencedor do Prêmio Portugal Telecom de Literatura Brasileira, em 2004, com o livro *Macau*, e terceiro lugar na categoria poesia no Prêmio Jabuti, em 2008, com o livro *Tarde*¹⁴, de fato Britto já conta com uma considerável fortuna crítica (uma crítica, em sua maioria, jornalística ou de revistas especializadas) e vem despertando também interesse acadêmico, sendo que seus livros já constam até mesmo como obras de leitura obrigatória em alguns vestibulares¹⁵.

Quando perguntado como se vê com relação a outros poetas brasileiros e escolas literárias, Britto afirma não pertencer exclusivamente a nenhum lugar

¹¹ *Paraísos artificiais: contos* (BRITTO, 2004).

¹² O próprio autor reconhece essa diversidade: “Quanto ao momento atual brasileiro, eu diria que temos um quadro de muita diversidade, em que convivem poetas com uma postura mais apolínea e clássica, que concebem a poesia acima de tudo como artesanato verbal e intelectual, e poetas que ainda insistem na articulação entre poesia e vida proposta pelos românticos e reafirmada por algumas vanguardas” (2006, p. 74).

¹³ Seus poemas já foram até mesmo traduzidos para o inglês, por Idra Novey, na coletânea *The clean shirt of it* (2007b).

¹⁴ Britto foi ainda premiado com o Prêmio Alceu Amoroso de Lima, em 2004, por *Macau*, e com o Prêmio Alphonsus de Guimarães (concedido pela Fundação Biblioteca Nacional), por *Trovar Claro*, em 1997 (SCHAEFFER; COSTA, 2006).

¹⁵ Por exemplo os vestibulares da Universidade Federal de São João del Rei (http://oglobo.globo.com/educacao/arquivos/tabela_leituraobrigatoria.pdf) e da PUC-Poços de Caldas (http://www.pucpcaldas.br/vestibular/2semestre2006/provas/lingua_portuguesa_e_literatura_brasileira.pdf).

(NOVEY, 2007, p. 9). Seus poemas estão repletos de referências tanto *pop*, quanto eruditas. É possível, ainda, reconhecer certas influências de poetas brasileiros como Manuel Bandeira e João Cabral de Melo Neto, do português Fernando Pessoa, bem como de poetas que traduziu, como Wallace Stevens e Elizabeth Bishop.

Um traço marcante da poesia de Britto sempre apontado por seus comentadores é o uso de uma linguagem simples, coloquial, em contraste com a utilização de formas (metro, rima, divisão entre estrofes) tradicionais. Por exemplo, a orelha de seu livro *Tarde* traz a seguinte afirmação: “As formas canônicas de metrificação são ferramentas diletas em seus livros”. Entretanto, tais formas são reelaboradas, já que, em muitos poemas, as formas fixas não são exatamente as mesmas formas de outrora: o poeta se apropria das manifestações tradicionais, mas as desconstrói, as reinventa (com ritmos ou rimas diferentes, com uma nova separação das estrofes, etc.). O próprio Britto comenta a questão e diz usar formas tradicionais ao lado de outras “inteiramente novas, inventadas por mim, com base no repertório já existente” (BRITTO, 2007c).

Conforme dito na Introdução, são constantes os comentários acerca da organização do plano da expressão em seus poemas e de sua poética “artesanal”. Por exemplo, Carpinejar (s.d.) diz que Britto “tornou-se pouco a pouco um artesão da língua, um alfaiate erudito [...]”. Fortuna (2007) assevera que ele é “um cultor das formas fixas e verzejador exímio” e Maffei (s.d.) fala do “rigoroso trabalho formal de seus poemas”. O próprio poeta afirma (s.d.):

Gosto muito de explorar as formas fixas [...]. Gosto de experimentar sobretudo com a rima, a assonância e a aliteração; em matéria de métrica sou quase sempre fiel ao decassílabo. Mas gosto de fazer experiências com o decassílabo, utilizar formas inusitadas - no meu último livro trabalhei com um decassílabo meio maluco, dividido em dois hemistíquios, com o acento recaindo na 2a, 5a, 7a e 10a sílaba. E há muitos anos que não consigo me livrar do soneto. Por isso às vezes faço variações em torno da forma canônica, invento uns sonetóides diferentes...

Tais comentários, contudo, são sempre gerais e nunca estão inseridos em análises detalhadas de cada poema, além de estarem sempre relacionados apenas à manifestação textual, desconsiderando suas relações com o conteúdo. Assim, não relacionam os diversos níveis do plano da expressão entre si, nem estabelecem relações entre expressão e conteúdo. É nesse sentido que dissemos, já na Introdução, que se trata de reflexões acerca da substância da expressão, enquanto nossa reflexão pretende se debruçar sobre a forma da expressão e sua relação com a forma do conteúdo.

Não importa apenas dizer que o poeta utiliza formas fixas ou elabora minuciosamente o plano da expressão, mas sim que ele faz destas coisas categorias e cria relações dessas categorias do plano da expressão (ou formais, como se diz comumente) entre si mesmas e com categorias do plano do conteúdo.

No que diz respeito aos assuntos tratados por Britto, um tema recorrente é o do fazer poético, presente em vários poemas de todos os livros, ao lado da questão da relação entre linguagem e realidade. Corrente ainda é a discussão em torno do “eu-lírico”, construído no e pelos textos. Um tom desiludido e um certo niilismo também aparecem em vários poemas. É constante a presença de séries de poemas interligados. Outra constante é a descrição de cenas cotidianas, triviais.

A trivialidade presente em muitos dos poemas, a linguagem coloquial – e o uso de “expressões corriqueiras” (PINTO, 2004, p. 52) –, bem como a desconstrução das formas tradicionais que acabamos de comentar fazem com que os poemas de Britto pareçam, em sua maioria, simples. Essa simplicidade, contudo, está apenas na aparência, já que, como a análise revelará, os poemas são construídos com uma sofisticada organização do plano da expressão e de suas relações com o conteúdo. Assim, “A falsa simplicidade é um aspecto notável da poesia de Paulo Henriques Britto” (MARQUES-SAMYN, s.d.). O poeta consegue esconder “o virtuosismo técnico sob uma aparência de espontaneísmo e facilidade” (MOURA, 2007).

Assim, esperamos, com nosso estudo, revelar o que está por trás da construção dos textos escolhidos, demonstrando que sob a aparente simplicidade reside um enorme senso de organização, estruturando os dois planos da linguagem.

3 REFLEXÃO SOBRE A MEMÓRIA: análise do poema “I”, da série “Bonbonnière”

O tempo é um rato roedor das coisas
(Machado de Assis. *Esaú e Jacó*)

O poema que ora estudamos, sem título, é identificado apenas pelo numeral romano “I” e integra a série “Bonbonnière”, publicada em 1997, no livro *Trovar Claro*. O texto pode ser dividido em duas partes: uma que trata da “seletividade da memória”, ou seja, da ideia de que só trazemos na memória aquilo de que efetivamente queremos nos lembrar e a outra que apresenta as coisas que o sujeito do enunciado rememora. Vejamos a transcrição do poema:

I

1. A seletividade da memória —
2. a cor exata da pele, a textura,
3. o odor de cada côncavo e orifício,
4. o lábio, a língua, o dente, o plexo

5. solar, a sola do pé, o suor e a
6. saliva, a coxa arisca, a dobra escura,
7. o beijo salobro, o sabor difícil,
8. a carne assombrada, o esperma perplexo

9. — falsa perfeição, mero artifício
10. do tempo, a desmaiar todos os tons
11. do que destoaria do desejo

12. como um menino a retirar sem pejo
13. da caixa que lhe deram os bombons
14. de que ele abre mão sem nenhum sacrifício.

Logo numa primeira leitura, percebemos, do ponto de vista narrativo, a presença de um sujeito que não está em conjunção com o que descreve, uma vez que tudo de que fala está apenas em sua memória. Seu objeto de valor seria, portanto, as coisas que rememora por meio das imagens que vai descrevendo. O sujeito já esteve em conjunção com “a cor exatada da pele”, “a língua”, “o beijo”, etc., no entanto, agora não está mais, ficando, pois, em um estado de não-

conjunção com seu objeto. O quadrado semiótico a seguir mostra essa relação entre conjunção e disjunção:

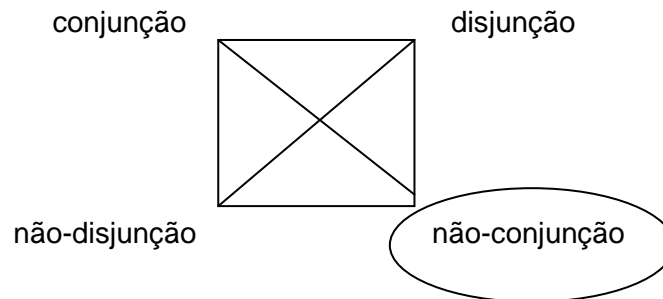


Figura 4 – Quadrado semiótico da junção

Estando em não-conjunção com o objeto e sabendo que a conjunção “real” com ele é impossível, a memória é o único modo que o sujeito tem de reparar a falta e recuperar um certo tipo de conjunção com os momentos passados. A memória é a concretização ou figurativização de um objeto modal: permite ao sujeito recuperar a conjunção com o fato já passado e acabado. O momento “real” já não dura e a memória restabelece essa duração. Podemos dizer que ela promove uma presentificação do passado.

Observemos, porém, que não é com todo o passado que o sujeito quer entrar em conjunção, mas apenas com o que é **desejável**. A memória **seleciona** apenas o que vale a pena e **exclui** o resto.

A narrativa do sujeito que busca entrar em conjunção, por meio da memória, apenas com aquilo que ele escolhe aparece no texto, então, por meio do tema da **seletividade da memória**, que é reiterado novamente na última estrofe, pois assim como um menino separa da caixa os bombons que não quer (“de que ele abre mão sem nenhum sacrifício”), retiramos da memória os fatos que não queremos presentes. Tudo que é dito a partir do lexema “memória” (verso 1) é dito para exemplificar a sua seletividade, inclusive a comparação que perpassa o último terceto. Existe, aí, um *símile* (MARTINS, 2003, p. 97), sendo que o termo comparado

é o sintagma “a seletividade da memória” e o comparante é dado pelo último terceto (o menino que retira os bombons da caixa). O nexos gramatical é estabelecido pela conjunção “como” (primeira palavra do segundo terceto). Com a comparação que é feita, a seletividade do menino e também seu desprendimento são transferidos à memória, reforçando a ideia colocada desde o primeiro verso.

Valendo-nos dos estudos de Fontanille e Zilberberg (2001) acerca dos universos de valores, podemos considerar que a memória, de acordo com o poema, opera por meio de **triagens**, no regime da **exclusão**¹⁶. Segundo esses autores, os universos de valores são regidos no espaço tensivo pelas valências de intensidade e extensidade. A intensidade diz respeito ao sensível, aos estados de alma e a extensidade, ao inteligível, aos estados de coisas. Na ordem da extensidade, são dois os grandes tipos de valores polares: os valores de **universo** (ou universal) e os valores de **absoluto**. Os primeiros resultam na valorização da participação, da expansão, do numeroso, regidos pelas operações de mistura e abertura; já os últimos, dizem respeito a uma valorização do raro, do exclusivo, do puro, do pouco, regidos pelas operações de triagem e fechamento. Podemos visualizar melhor tais relações por meio do quadro abaixo:

	Valores de absoluto	Valores de universo
Regime	Exclusão	Participação
Operadores	Triagem/Fechamento	Mistura/Abertura
Benefícios	Concentração	Expansão

Figura 5 – Valores de absoluto e de universo

Conforme Lopes (2005, p. 206) “A extensidade mostra-se na tensão contínua entre o uno e o múltiplo”. Assim, quanto mais se caminha em direção ao “mais”, ao numeroso, mais próximo se está dos valores de universo e, ao contrário, quanto mais se vai em direção ao “menos”, ao uno, mais próximo se está dos valores de

¹⁶ Outro texto que trata da questão é o de Zilberberg, 2004.

absoluto. A memória, conforme o poema, seria, portanto, da ordem dos valores de absoluto e das operações de seleção e triagem. A figura a seguir representa esta relação¹⁷:

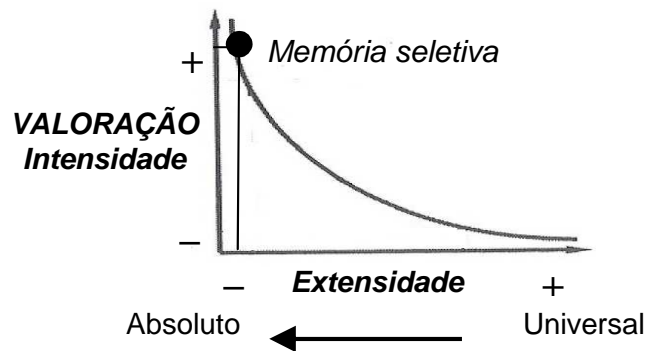


Figura 6 – Valoração da memória

Observemos ainda o primeiro terceto, no qual há menção à “falsa perfeição”, apresentada pela memória:

falsa perfeição, mero artifício
do tempo, a desmaiar todos os tons
do que destoaria do desejo

As imagens rememoradas *parecem* perfeitas, mas **não são**. Dessa forma, a memória é colocada como da ordem da **mentira**, de acordo com as modalidades veridictórias (GREIMAS; COURTÉS, 1983) do ser e do parecer, conforme a figura a seguir:

¹⁷ O termo “valoração” foi extraído de LOPES (2005).

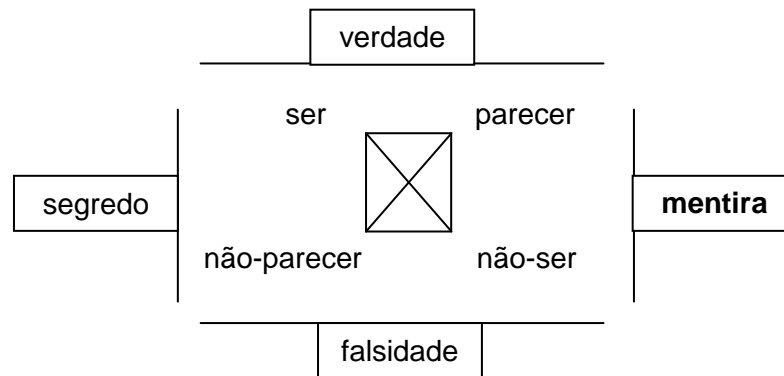


Figura 7 – Quadrado semiótico da veridicção

A memória apenas cria um simulacro e é uma tela que filtra somente as lembranças que interessam ao sujeito e mesmo essas reminiscências não correspondem exatamente ao que ocorreu, mas refletem uma idealização, com o desejo dele. Logo, numa dimensão cognitiva, o sujeito **sabe** (conforme demonstra o narrador ao declarar a “falsa perfeição”) que a memória é da ordem da mentira. Numa dimensão afetiva, no entanto, opera um raciocínio concessivo, porque embora saiba que a memória é de uma falsa perfeição, ainda assim é por meio dela que o sujeito restabelece a conjunção com o passado.

Essa ideia da memória como uma construção que não corresponde exatamente à realidade que se quer lembrar aparece em outros poemas da mesma série – “Bonbonnière” –, como, por exemplo, no poema “II”, cujas primeiras duas estrofes transcrevemos a seguir (grifo nosso):

Aquela lua era falsa,
cenário de fancaria.
(Foi mentiroso o passado
Ou a memória mentira?)

A noite era puro engodo,
Mero efeito Sherwin-Williams.
(Talvez o mundo e sua máquina
De suspeitas maravilhas,

(...)

Ao discorrer sobre a memória na poesia brasileira contemporânea, Pedrosa (2000, p. 113) afirma que, nessa poesia, tal figura não está relacionada, normalmente, a uma evocação do passado como visto em poéticas de períodos anteriores. A memória aparece, sim, como motivo de reflexão, mas “para ter o seu valor questionado”. Tal questionamento aparece em Britto, como já vimos, sob a associação da memória com a mentira; a memória seria falsa, ideia que aparece, ainda, em outros poemas do autor, como por exemplo no que transcrevemos a seguir, também do livro *Trovar Claro*¹⁸.

(...)
 pois a certeza, tal como a memória,
 é por si só demonstração sobeja
 da falsidade do que quer que seja –

Voltando ao poema “I”, cabe perguntar: do que se lembra o sujeito? Das coisas que descreve no poema nas estrofes 1 e 2, separadas por travessões. Aparece uma justaposição de imagens, uma sucessão de figuras que são partes do corpo humano: “pele”, “lábio”, “língua”, “dente”, “plexo solar”, “sola do pé”, “coxa”. Aparecem também outras figuras ligadas ao corpo humano, que não são propriamente partes, mas secreções: “saliva”, “suor”, “esperma”. O lexema “esperma”, ao lado de “beijo” funciona como um desencadeador de isotopia e nos faz reler as figuras anteriores não mais como apenas partes do corpo, mas como imagens de uma cena constituída por um ato sexual. É o ato sexual que a memória rememora seletivamente, com uma “falsa perfeição”, pois o tempo dispersa tudo de que não se quer lembrar (“— falsa perfeição, mero artifício / do tempo, a desmaiar todos os tons / do que destoaria do desejo”). A isotopia temática da memória como seletiva e mentirosa é construída a partir da reiteração destes dois traços: 1) o que não é perfeito: “falsa perfeição”, “mero artifício”, “tons”; 2) o que é selecionado e não o todo: “seletividade”, “retirar”, “abrir mão”.

¹⁸ Poema “III”, da série “Sete estudos para a mão esquerda”. A transcrição completa desse poema pode ser vista no fim deste trabalho, em “Anexos”.

O fato de serem relatadas apenas partes do corpo vai ao encontro da noção da seletividade da memória: foram só algumas partes e não o corpo todo ou a cena toda que a memória trouxe de volta. Assim, podemos dizer que a memória filtra o que vai entrar no campo de presença do sujeito, entendendo o campo de presença como “o domínio espaço-temporal em que se exerce a percepção” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 125). A cena rememorada absorve o sujeito e os fragmentos lembrados podem ser considerados objetos estéticos que causam no sujeito o efeito de “emoção estética”, já que ocorre a passivação do sujeito e a ativação do objeto (ZILBERBERG, 2006b, p. 144, 145).

O modo de composição da cena rememorada imita o movimento da memória. É como se as imagens das partes do corpo estivessem sendo recortadas e coladas, numa certa velocidade. Elas são “jogadas” sucessivamente. Percebemos um andamento acelerado tanto do ponto de vista do conteúdo (as imagens adentram o campo de presença do sujeito e vão mudando rapidamente) quanto do ponto de vista da expressão, visto que temos uma longa sequência de sintagmas separados por vírgulas e sem verbos, criando um ritmo rápido. Dessa forma, a tonicidade forte e o andamento acelerado resultam, segundo Zilberberg (2006a, p. 171), num **impacto**, corroborado no poema por “a carne assombrada” e “o esperma perplexo” (grifo nosso). O autor afirma (2004) que “a dimensão da intensidade tem, como intervalo de referência, [impactante vs fraco]” e “a dimensão da extensidade tem, como intervalo de referência, [concentrado vs difuso]”. No poema, é nos **poucos** elementos selecionados que o sujeito da memória **concentra** toda a sua afetividade. Ou seja, ao passo que a intensidade opera na ordem dos valores de impacto, a extensidade opera, como já vimos, na ordem dos valores de absoluto, existindo, pois, uma correlação inversa entre intensidade e extensidade. A figura a seguir nos auxilia a visualizar esta questão:

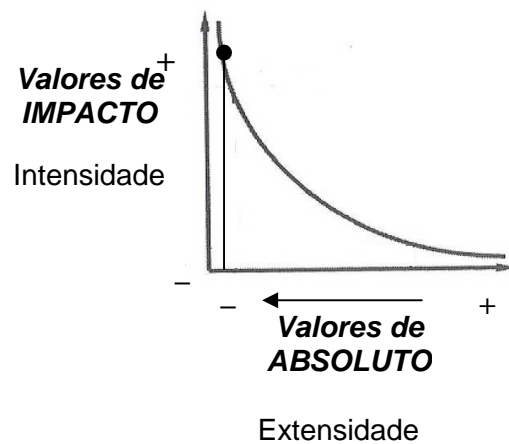


Figura 8 – Intensidade, extensidade e impacto

Voltando à composição da cena lembrada, vale a pena ressaltar que ela é construída metonimicamente e não temos acesso à cena toda, mas aos fragmentos, a partir dos quais compomos o todo. Apesar de serem estas imagens fragmentárias, vemos que as duas últimas expressões utilizadas são “a carne assombrada” e “o esperma perplexo”, representando o ápice do ato sexual, evidenciando uma certa sequência cronológica no surgimento das figuras.

Quanto à sintaxe discursiva, nesta parte em que a cena é recordada, o enunciador não marca o ato de enunciar no interior do enunciado: não há pronomes pessoais, nem verbos em primeira pessoa, por exemplo. Logo, não há uma debreagem enunciativa de pessoa. Também não há qualquer outra menção a um *ele* como o sujeito possuidor das memórias. Não ocorre, portanto, uma actorialização do sujeito da lembrança, mas ele está implícito. Não se fala apenas da seletividade da memória, tal qual um conceito, uma ideia a expor, mas mostra-se o que a memória traz: recordações que pertencem **a alguém**. O texto oscila entre uma objetividade – ao começar falando da memória (parece mesmo uma espécie de “teoria” sobre a memória) e terminar com um exemplo em terceira pessoa, numa debreagem enunciativa – e uma subjetividade – ao explicitar as lembranças com um grande nível de detalhes (lembra do corpo em várias partes e lembra da “cor *exata* da pele”, da “*textura*”).

Quanto ao tempo, sabemos que, por se tratar da memória, estamos lidando com um tempo e um espaço, respectivamente, do **então** e do **algures**. Todavia, a ausência de verbos quando as imagens que remetem ao ato sexual são descritas faz com que a cena se aproxime do momento mesmo da enunciação. Foi criada uma concomitância entre o tempo da narração e o dos acontecimentos narrados, dando a impressão de que eles acontecem no momento em que são descritos. Assim, além de ser a memória, como já vimos, a única solução do sujeito para recuperar a conjunção com o ato sexual, com esse procedimento consegue-se o efeito de sentido de proximidade do momento atual com o passado. A ausência de verbos reforça, ainda, uma não ação do sujeito que apenas lembra o que já passou, sendo ele apenas um sujeito de estado e não do fazer.

Outro recurso que aproxima bastante o fato narrado do momento da narração e reforça a subjetividade do poema é a sinestesia. Quatro dos cinco sentidos são evocados:

- O tato: “pele”, “textura”, “suor” (sente o suor escorrer), “carne assombrada”;
- O olfato: “odor”; “suor” (cheiro do suor);
- O paladar: “beijo salobro”, “sabor difícil”;
- A visão: “cor exata”, “dobra escura”.

O exemplo de que já falamos – última estrofe – do menino que escolhe os bombons que quer comer constitui um procedimento argumentativo com vistas a convencer o enunciatário de que a memória é seletiva.

Passamos o foco, neste momento, à organização do plano da expressão. O que primeiro salta aos olhos é o poema ser um soneto. Esta forma fixa de composição é bastante utilizada por Paulo Henriques Britto ao longo de sua obra. É, ainda, muito comum nos poemas do autor uma cuidadosa estruturação do plano da expressão, que procuraremos examinar agora. Pinto (2006, p. 235) afirma: “Paulo Henriques Britto é um artífice do verso e um pesquisador das formas fixas – o que

faz com que seus poemas muitas vezes pareçam exercícios de estilo de um virtuose da palavra”. Destacamos também a composição das rimas, compostas num esquema ABCD / ABCD nos quartetos e CEF / FEC, nos tercetos. Note-se que a rima “C” perpassa todo o poema, “amarrando” o texto e contribuindo para conferir-lhe unidade.

Quanto à disposição geral, é possível perceber algumas simetrias. Notamos que o poema é constituído de 14 versos, com exatamente 7 deles dizem respeito à isotopia figurativa do ato sexual – as coisas de que a memória se lembra – e os outros 7 dizem respeito a uma “teoria” sobre a memória: o primeiro terceto funciona como um aposto da “seletividade da memória”, predicando-a, atribuindo-lhe uma avaliação, e o segundo terceto apresenta uma comparação para exemplificar o que foi antes proposto. Verificamos, ainda, que o segundo terceto é aquele no qual temos o elemento que liga esse soneto ao título geral da série “Bonbonnière”, que é a “caixa de bombons”. Justamente os versos correspondentes às recordações são aqueles que estão entre os travessões, separados em um bloco independente do restante do poema. Poderíamos, por isso, pensar numa divisão do poema entre os versos “englobantes” e os “englobados”. Muitas são as oposições que podemos estabelecer – tanto no nível do conteúdo quanto no da expressão – entre estes dois conjuntos de versos, as quais tentamos resumir no quadro a seguir:

Versos "Englobantes"	Versos "Englobados"
fora dos travessões	dentro dos travessões
"teoria" sobre a memória	lembranças; ato sexual
isotopia predominantemente temática	isotopia figurativa
da ordem do geral	da ordem do particular, específico
maior objetividade	maior subjetividade
menor quantidade de estruturas paralelas	maior quantidade de estruturas paralelas
predominância de vogais média-altas	predominância de vogais baixas
predominância de vogais anteriores	predominância de vogais posteriores
mais equilíbrio entre as classes gramaticais	predominância de substantivos
apenas três adjetivos	muitos adjetivos
poucos artigos e inclui um indefinido	muitos artigos e apenas definidos
quantidade significativa de preposições	poucas preposições
presença de verbos	ausência de verbos
desaceleração	aceleração

Figura 9 – Versos “englobantes” e “englobados”

Todas estas oposições permitem perceber uma estratégia da construção do poema, interligando os planos da expressão e do conteúdo. Elas também garantem a coesão das partes do poema. Nas palavras de Tatit e Lopes, há “uma solidez estrutural, um adensamento” que garante o efeito de sentido de coesão do conjunto (2008, p. 46).

A categoria topológica “englobantes” *versus* “englobados” faz parte do plano da expressão e significa na medida em que é homologada a categorias do plano do conteúdo. Estas relações ficam muitas vezes esquecidas nas análises dos poemas, como se fosse mera divisão, totalmente aleatória, sem relação com outros pontos do conteúdo ou da expressão. Contudo, de acordo com Geninasca (1975, p. 64) as homologias posicionais

têm estatuto semiótico quando fazem reportar a homologias do plano do conteúdo, quando refletem diagramaticamente as relações das unidades isotópicas.

Como vimos, é exatamente isso que acontece no texto em questão.

A utilização dos artigos definidos nos versos englobados ressalta a especificidade da cena lembrada. Não se trata de qualquer beijo, de qualquer língua, mas **do** beijo, **da** língua específicos. Tal especificidade se dá, também, pelos adjetivos presentes significativamente em maior quantidade quando comparamos essa parte com a parte dos versos “englobantes”. Esses recursos reiteram a diferenciação entre as duas partes, sendo a parte englobante aquela que propõe uma opinião sobre a memória, de ordem mais geral, e a englobada a que contém uma particularização, um exemplo do que se propõe.

Quanto à métrica, há regularidades no poema “I”, porque os versos são decassílabos, em sua maioria. As exceções ocorrem apenas nos versos 8 e 14 (respectivamente o verso final dos quartetos e final dos tercetos). É interessante perceber que o verso 8 é aquele que fala sobre “assombramento” e “perplexidade”, o que é corroborado pelo plano da expressão, visto que, conforme acabamos de mencionar, em termos de métrica, este verso destoa dos demais, criando certa perplexidade em quem o lê. A expressão “figurativiza” o que se diz no conteúdo. Ainda quanto a esse verso, gostaríamos de destacar que ele é construído com duas metades simétricas em termos sintáticos e semânticos. Cada hemistíquio é construído por artigo + substantivo + adjetivo, sendo o substantivo sempre uma metonímia (“carne” e “esperma”) e os adjetivos “assombrada” e “perplexo”, neste texto, sinônimos. Ou seja, elementos semanticamente equivalentes são colocados em posições equivalentes. Levin (1975, p. 52) afirma que, em poesia, é normal ocorrer “a colocação de elementos linguísticos naturalmente equivalentes em posições equivalentes”.

A circunstância acima constitui, assim, um bom exemplo do que Levin (1975) chamou de “acoplamento”, pois há correspondências entre partes do poema num determinado nível e estas correspondências se relacionam a outro par de equivalências, num outro nível. Na verdade, os acoplamentos ocorrem o tempo todo

no poema (inclusive no que já explicamos acima e em coisas que ainda vamos descrever), uma vez que eles são nada mais que cada uma das relações que os diversos níveis do poema estabelecem entre si com a finalidade de criar um efeito de unidade do poema. Quanto maior o número de acoplamentos, maior esse efeito. Veremos que esse recurso será utilizado largamente por Paulo Henrique Britto também nos demais poemas de nosso *corpus*.

Dito assim, pode parecer que os acoplamentos seriam apenas uma outra denominação para o conceito, já tão largamente empregado em semiótica, de semi-simbolismo (quando categorias do plano do conteúdo são homólogas a categorias do plano da expressão). Entretanto, além das relações semi-simbólicas que os acoplamentos produzem (relacionando uma categoria da expressão a uma categoria do conteúdo) eles também relacionam categorias de um determinado plano entre si (embora Levin não se utilize dos termos “plano da expressão” e “plano do conteúdo”, mas de “forma” para o primeiro e de “significado” para o segundo), sem que essa associação seja necessariamente relacionada a uma ou mais categorias do outro plano.

Ritmicamente, o poema “I” é organizado com a maioria dos versos no modelo heróico, ou seja, decassílabos com acentos nas sílabas de número 2, 6 e 10. Em versos com outro esquema rítmico também ocorrem regularidades. No verso 4, por exemplo, ocorre uma simetria, visto que há 4 sintagmas separados por vírgulas, sendo que cada um destes sintagmas é sempre formado por artigo + substantivo. A cada vírgula, há uma cesura e o acento sempre cai na segunda sílaba de cada sintagma, ou seja, num esquema regular, no qual há uma sílaba forte sempre após duas sílabas fracas. Vejamos:

O	LÁ	bio,	A	LÍN	gua,	o	DEN	te,	o	PLE	xo
---	-----------	------	---	------------	------	---	------------	-----	---	------------	----

Os acentos recaem nas sílabas 2, 5, 8 e 11 e o verso parece ser formado pela solda de dois pentassílabos. Conforme Candido (2004, p. 84), este esquema rítmico

era muito utilizado pelos românticos e provinha de um tipo italiano de verso. Semelhante estruturação ocorre nos versos de número 7 e 8, porque eles também parecem ser formados pela junção de duas redondilhas:

O	bei	jo	sa	LO	bro,	o	sa	bor	di	FÍ	cil
A	car	ne as	som	BRA	da,	o es	per	ma	per	PLE	xo

Nos dois versos acima, encontramos quatro sintagmas, cada um formado pela sequência artigo + substantivo + adjetivo, com acento na quinta sílaba poética e com todos os adjetivos paroxítonos.

Voltemos a nossa atenção para o verso de número 9. Apesar de possuir também 10 sílabas, a sua acentuação é bem diferente daquela que predomina no poema, já que o acento recai sobre as sílabas de número. 1, 5, 6 e 10. Exatamente onde está a vírgula, ocorre uma cesura, dividindo o verso em duas partes, como se fossem dois pentassílabos. Esta acentuação singular permite notar uma forte correlação entre expressão e conteúdo neste verso, na medida em que o verso é imperfeito se considerarmos o todo do poema, embora pareça perfeito por ter a mesma quantidade de sílabas, e isso ocorre justamente no verso que diz (grifo nosso): “falsa perfeição, mero artifício”. O ritmo irregular (plano da expressão) é homólogo à imperfeição (plano do conteúdo). Mesmo assim, há simetria interna no verso, uma vez que cada uma das partes é sempre formada por adjetivo + substantivo, e o acento tônico recai sempre na primeira sílaba de cada adjetivo. Outro verso que chama atenção é o de número 12, pois trata-se de um sáfico (acentos nas sílabas 4, 8 e 10).

Percebemos, então, que há uma tensão entre regularidade e irregularidade do ritmo no poema. Há versos isolados quanto ao seu padrão rítmico e outros que repetem um determinado padrão. Há momentos específicos no poema em que se percebe uma redundância da organização rítmica, interna ao próprio verso. A semiótica francesa postula que quando identificamos um ritmo, criamos uma

expectativa a respeito do que virá depois, em outros termos, **esperamos** o que virá. Postula, ainda, que quando há um ritmo bem marcado, quando um padrão rítmico é estabelecido, há uma previsibilidade¹⁹ e a espera se dá num estado de relaxamento²⁰. Quando o padrão é inexistente ou rompido, a tensão da espera é aumentada. Logo, a alternância de momentos no poema com regularidade rítmica (que podemos ver como uma continuidade) e outros irregulares²¹ (descontinuidade) cria uma oscilação entre relaxamento e tensão. Estas relações podem ser visualizadas no quadrado semiótico a seguir:

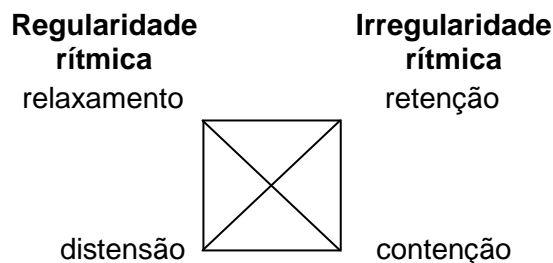


Figura 10 – Regularidade e irregularidade rítmica

Constatamos, também, um arranjo bastante sofisticado do plano fonético-fonológico, além do que já mencionamos no quadro-resumo exposto acima. Descreveremos a seguir as ocorrências mais interessantes com relação a tal aspecto. Observando as duas primeiras estrofes, observamos que é recorrente a aparição de sequência de “s + vogal + l”:

v. 1	seletividade
v. 5	solar
v. 5	sola

¹⁹ Encontramos essa mesma formulação nos estudos do Grupo μ (1980, p. 131, grifo nosso): “o ritmo enquanto forma temporal [...] pertence positivamente à ordem, isto é, à previsibilidade”.

²⁰ Segundo o Grupo μ , “[...] a alternância regular entre expectativas e satisfações produz um efeito euforizante” (1980, p. 134, grifo nosso).

²¹ “as desigualdades rompem os mecanismos de expectativa e de previsibilidade do discurso” (TATIT, 1997, p. 22)

v. 6 **saliva**
v. 7 **salobro**

Essa repetição de uma sequência ao longo do poema constitui o que Zilberberg chamou de “núcleo endogramático” (2006b, p. 186). O endograma seria, para Zilberberg, mais ou menos o que foi a “palavra-chave” para Saussure, quando o último trabalhou com a noção de anagramas (noções já explicadas no capítulo 1).

Voltando à estrofe 1, lembremo-nos do paralelismo formado pelos sintagmas “o lábio”, “a língua”, “o dente”, o que compõe uma série dentro de um único verso. Tal série é reforçada pela acentuação (como já mencionamos) e também pela rima interna provocada pela proximidade de “lábio” e de “língua”: dois vocábulos iniciados por // e terminados em um ditongo crescente. Ainda nesta estrofe, há um paralelismo entre as vogais de uma sequência de sílabas nos versos centrais (2 e 3) da estrofe:

Sílabas	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
Verso 2	A	co	re	xa	ta	da	pe	le, a	tex	tu	ra
Verso 3	oo	dor	de	ca	da	côn	ca	vo e o	ri	fí	cio

Na segunda estrofe, chamam a atenção os “quiasmos fonológicos” formados entre as vogais presentes em sílabas adjacentes nos versos 2 e 3 e 3 e 4:

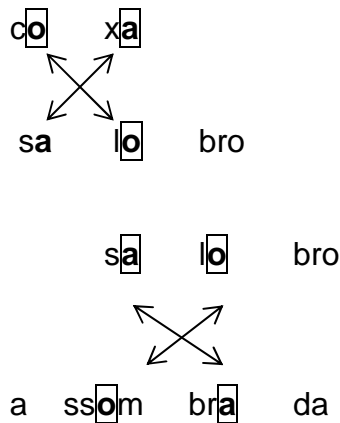


Figura 11 – “Quiasmos fonológicos”

Encontramos, ainda, uma relação entre a primeira e a segunda estrofe, no que diz respeito à repetição de uma determinada sequência dentro da sílaba 7, sempre nos versos 2 e 3 de cada uma dessas duas estrofes:

	Sílabas	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
estrofe 1	verso 2	A	co	re	xa	ta	da	/pé/	le, a	tex	tu	ra
	verso 3	Oo	dor	de	ca	da	côn	/ka/	vo eo	ri	fí	cio
estrofe 2	verso 2	so	lar,	a	so	la	do	/pé/	o	su	or	e a
	verso 3	sa	li	va, a	co	xa a	ris	/ka/	do	bra es	cu	ra

Observe-se também a aliteração de /k/, alternando-se com a aliteração de fricativas no verso 3, conforme destacamos a seguir: saliva, a coxa arisca, a dobra escrura. Além da aliteração do /k/ já mencionada, podemos notar que a segunda e a terceira vez que esta consoante aparece, ela está exatamente na terceira sílaba depois do /k/ anterior.

Não podemos deixar de notar a aliteração do /s/ e outras fricativas na segunda estrofe: “solar, a sola do pé, o suor e a / saliva, a coxa arisca, a dobra escrura, / o beijo salobro, o sabor dificil, / a carne assombrada, o esperma

perplexo”. Interessante notar que tal aliteração ocorre justamente em uma sequência onde os três últimos versos têm muito em comum, pois são formados (como já mencionamos) por 6 sintagmas, cada um formando uma metade do verso e sempre formados por artigo + substantivo + adjetivo. Ainda quanto a esses 6 sintagmas, ressaltamos que 3 deles são femininos e três são masculinos. Quatro dos adjetivos possuem o fonema /r/: “arísca”, “escura”, “salobro”, “assomburada”. Por fim, todos esses quatro adjetivos são paroxítonos.

A aliteração das fricativas que mostramos há pouco cria uma oposição entre a segunda estrofe e a primeira, na medida em que na primeira ocorre uma predominância de consoantes oclusivas, conforme destacamos a seguir:

A seletividade da memória —
 a cor exata da pele, a textura,
 o odor de cada côncavo e orifício,
 o lábio, a língua, o dente, o plexo

Estas recorrências sonoras podem ser chamadas de “isotopias de expressão”, tal como propõem Rastier – em seu estudo intitulado “Sistemática das isotopias” (1975) – e o Grupo μ – no livro *Retórica da poesia* (1980) – tomando o conceito de isotopia numa acepção ampla, como recorrência de um traço, quer do significado, quer do significante.

Assim como ocorreu nos dois quartetos uma espécie de rima interna formada pela sequência “s + vogal + l”, nos tercetos observamos a rima interna dada pela repetição de /per/ em “esperma”, “perplexo” (ainda as últimas palavras da estrofe anterior) e “perfeição”; e /des/ em “desmaiar”, “destoaria” e “desejo”. Encontramos, ainda, a sequência /arti/, em “artifício” e em outra ordem, /tira/, “de retirar”, ambas no verso 1 de cada estrofe.

Quanto a assonâncias, merecem destaque: “o odor de cada côncavo e orifício”, onde vemos a repetição da vogal /o/ (oral ou nasal), que ajuda a reiterar o

sentido de “côncavo” e “orifício”, os quais possuem forma arredondada, assim como o /o/ que tem como um de seus traços distintivos o arredondamento (dos lábios); e “do tempo, a desmaiar todos os tons / do que destorceria do desejo”, também com a reiteração de /o/.

Note-se que as ocorrências que acabamos de descrever refletem uma rigorosa estruturação dos elementos pertencentes ao plano da expressão, sem que haja necessariamente uma relação entre expressão e conteúdo. Contudo, elas não devem ser deixadas de lado, visto que são as primeiras responsáveis pelo efeito estético do poema.

Com este trabalho procuramos mostrar como uma observação atenta dos planos da expressão e do conteúdo – destacando, quando possível, suas relações – produz uma análise minuciosa do texto, levando-nos a enxergar vários procedimentos de construção do poema. As correlações encontradas entre os vários planos do poema reforçam os laços entre os diferentes níveis de análise, ampliando os efeitos de sentido.

4 AS PAIXÕES EM EVIDÊNCIA: análise do poema “V”, da série “Bonbonnière”

Até que ponto a recordação está próxima do remorso!
(Victor Hugo)

Desde a publicação dos textos pioneiros sobre as paixões, muitos estudos sobre paixões específicas – por exemplo, a cólera, o ciúme, o medo, a vergonha, o ressentimento, entre outras – têm sido feitos. Assim, procurando dar continuidade a tais investigações, um dos objetivos deste capítulo é apresentar um breve estudo semiótico da paixão do remorso, no que diz respeito aos seus aspectos temporais, juntivos, tensivos, modais e aspectuais. Um segundo objetivo é verificar a ocorrência do remorso em um poema de Paulo Henriques Britto encabeçado apenas pela identificação numérica “V”, integrante da série “Bonbonnière” (*Trovar Claro*, 1997). Por fim, mostramos como se constituem as relações entre outros estados afetivos no poema - a espera, a ansiedade e a paciência, procurando destacar, ainda, que recursos do plano da expressão ajudam a ressaltar estes estados passionais do sujeito.

Vejamos a transcrição do poema:

V

1. Remorso manso, sem dentes,
2. do já vivido e apagado.
3. Aquele instante, aquele quarto
4. de hora, aquele desejo indecifrável,
5. decifrado, é claro, quando já não mais nada.
6. As mãos esperam, mudas.
7. E o telefone, gordo como um rei.
8. A vida não quis esperar.
9. Memória,
10. mãe amorosa de todas as mortes.

Os primeiros anos dos estudos semióticos, na década de 1960, foram dedicados aos estudos da ação humana e do “fazer”, dos chamados “estados de coisas”. Nessa primeira fase, a teoria semiótica estava centrada principalmente nos estudos do nível narrativo, havendo uma lacuna a preencher no que dizia respeito ao sensível, ao “ser” do sujeito e ao que viria a ser chamado de “estados de alma”, fator decisivo no estudo de diversos textos e discursos.

Uma segunda fase da semiótica, já em finais dos anos 1970 e início da década de 1980, foi marcada pelos estudos das modalidades, cujo foco estava na modalização e não tanto na ação. Procurava-se responder à seguinte pergunta: por que o sujeito age? Nessa fase, ganharam força os estudos sobre competência modal e tipologia dos sujeitos agentes. As “obras-chave” desta etapa são o artigo “Pour une théorie des modalités” (GREIMAS, 1976) e o primeiro tomo de *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (GREIMAS; COURTÉS, 1979)²².

Os estudos da paixão ganharam força a partir de 1983, com a publicação, por Greimas, do livro *Du Sens II*, que trazia o estudo pioneiro “De la modalisation de l'être”. Desta data até 1991 (quando houve a publicação de *Sémiotique des passions*²³, A.J. Greimas e J. Fontanille) houve um crescente interesse em se verificar o que ocorre com o sujeito que sente e não apenas com o sujeito que faz. Em *Semiótica das Paixões*, Greimas e Fontanille estabelecem que (1993, p. 50):

as paixões concernem, na organização do conjunto da teoria, ao ‘ser’ do sujeito e não a seu ‘fazer’, o que não significa, é claro, que as paixões não tenham nada que ver com o fazer e o sujeito do fazer, nem que seja porque também este último comporta um ‘ser’ que é a sua competência. O sujeito afetado pela paixão será, portanto, sempre, em última análise, sujeito modalizado segundo o ‘ser’, isto é, sujeito considerado como *sujeito de estado*, ainda que, por outro lado, ele seja responsável por um fazer [...].

²² A tradução brasileira é *Dicionário de Semiótica* (1983).

²³ A tradução brasileira é *Semiótica das paixões* (1993).

A princípio, a Semiótica vê as paixões como efeitos de sentido resultantes das combinações, dos arranjos entre as modalidades (querer, dever, poder, saber) que incidem sobre o “ser”. Entretanto, paulatinamente se nota que

além de ser uma expressão de um arranjo modal, as paixões definem-se pelo tipo de objeto da conjunção ou disjunção (por exemplo, a curiosidade tem um objeto cognitivo, enquanto a avareza tem um objeto tesaurizável) ou pela presença e ausência de objeto (por exemplo, a melancolia é uma paixão que não tem causa, enquanto a tristeza tem um objeto bem determinado). As paixões também se distinguem por uma temporalidade (o arrependimento, o remorso e o lamento estão voltados para o passado, enquanto a esperança, a preocupação e o temor estão dirigidos para o futuro e o desdém, a veneração, a estima e o desprezo apontam para o presente), uma aspectualização (a ira é pontual, o ódio é durativo) e uma modulação tensiva (a diferença entre a alegria e a exultação é de intensidade; também o são as distinções entre temor e desespero, medo e pavor; algumas paixões, como o ressentimento, são extensas, enquanto outras, como o horror, são intensas).

(FIORIN, 2007, p. 6).

Antes de iniciar o nosso estudo propriamente dito, faz-se necessária uma consulta a alguns dicionários a fim de verificar o que eles definem como “remorso”. A definição apresentada pelo dicionário *Houaiss* é a seguinte: “inquietação, abatimento da consciência que percebe ter cometido uma falta, um erro; arrependimento, remordimento”. Este mesmo dicionário traz como etimologia: “lat. *remorsus*, a, um, part. pas. de *remordere* 'tornar a morder'”. Já o dicionário *Aurélio* diz que remorso é “arrependimento por culpa ou crime cometido”. Por fim, o *Petit Robert* diz que remorso é “um sentimento doloroso, acompanhado de vergonha e que traz a consciência de se ter agido mal”.

Verificamos, portanto, que, nas definições encontradas nos dicionários, o remorso incide sempre sobre o passado, sobre uma ação ocorrida no passado. Para ter remorso, o sujeito precisa “ter lembrança” do fato passado. Então, quanto à **temporalidade**, o remorso vai sempre incidir sobre algo que já ocorreu. A paixão do remorso resulta de um fazer do próprio sujeito (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 50).

Em termos de **junção**, o sujeito do remorso está em uma posição de não-conjunção com o objeto (o fato passado), visto que já esteve em conjunção anteriormente e ainda não chegou à disjunção, pois ainda mantém o fato continuamente na memória.

No que concerne à questão da **aspectualidade**, se pensarmos no sujeito do remorso como um observador que analisa o fato passado como um processo terminado, podemos dizer que, em termos de aspectualização, o remorso é um estado passional associado a um aspecto perfectivo, ou seja, incide sobre uma ação acabada. Por outro lado, se considerarmos o próprio “sentir remorso” como processo, podemos dizer que o remorso é durativo, uma vez que não basta que o fato passado venha à memória como erro, mas é necessário que aí permaneça recorrentemente, como informa a própria etimologia da palavra: *remordére* = 'tornar a morder'.

Podemos falar em um percurso passional que começaria na lembrança e iria até o remorso, da seguinte forma:

Lembrança do fato passado >> percepção de que foi um erro >>
sentimento de culpa / arrependimento >> remorso.

Figura 12 – Percurso passional do remorso

Logo, o remorso não seria um sinônimo de arrependimento, como dizem os dicionários *Houaiss* e *Aurélio*, mas sim um prolongamento aspectual deste, sendo o arrependimento pontual e o remorso, como já dissemos, durativo. Um sujeito pode sentir culpa e arrepender-se, mas o que vai determinar se sente ou não remorso é a recorrência, a reiteração, o “remordimento” do fato que percebeu como errado.

Como já vimos, o sujeito do remorso percebe a ação cometida como um erro e isso o atormenta, porque ele sabe que não pode mudar o que já ocorreu. Seu objeto de desejo seria, então, “fazer voltar o tempo”, tentar mudar as ações, mas ele sabe que isso é impossível. Em termos **modais** temos, pois, um sujeito que quer-

estar em conjunção com um objeto, mas sabe-não-poder estar em conjunção com este objeto.

Considerando o esquema narrativo canônico proposto pela semiótica greimasiana (manipulação – ação – sanção), situamos o remorso na fase da sanção. O sujeito do remorso é o seu próprio destinador-julgador que sanciona negativamente a ação cometida no passado (Greimas e Fontanille (1993, p. 150) falam em um actante “avaliador”). De acordo com Bertrand (2003, p. 372), a moralização seria mais um traço que entra na definição semiótica da paixão. O remorso não poderia configurar-se sem uma avaliação negativa do que se passou, a qual só é possível dentro de um determinado quadro axiológico, o que nos faz entender o remorso como uma paixão moralizante e este traço é visto na definição do *Petit Robert*, quando o remorso é associado à vergonha.

Bertrand (2007) afirma, ainda, que o remorso seria, como algumas outras paixões, o que podemos chamar de uma “emoção ética” (BERTRAND, 2007, p. 1, tradução nossa²⁴):

Os sentimentos de revolta ou impotência, de compaixão ou de desprezo, de admiração ou de repulsa, o remorso, a vergonha, o arrependimento, a indignação diante do escândalo, etc. Aí estão algumas palavras pelas quais se expressa o movimento de uma emoção ética.

Passemos agora à análise do poema. Nos dois primeiros versos, temos a descrição do estado do sujeito: “Remorso manso, sem dentes / do já vivido e apagado”. Logo de início o poema já explicita que o remorso é sobre algo passado e acabado, indo ao encontro do que dissemos anteriormente sobre o remorso ser voltado para o passado e ter uma aspectualidade perfectiva. A memória aparece no último dístico, seguida de sua definição: no poema, a memória seria a “mãe amorosa de todas as mortes”. O sujeito que sente remorso só o faz porque tem na memória

²⁴ Texto original: “*Les sentiments de révolte ou d’impuissance, de compassion ou de mépris, d’admiration ou de dégoût, celui du remords jusqu’à la honte et la repentance, ou celui de l’indignation devant le scandale, etc., voilà quelques termes par lesquels s’exprime spontanément le mouvement d’une émotion éthique*”.

um fato passado que ele julga ter sido errado. No poema, porém, apesar de saber desse erro, o sujeito continua lembrando do fato passado (já que a memória é “mãe amorosa”) e o remorso é “manso”, fraco (trataremos disso mais adiante).

Recapitulando o que vimos sobre a questão modal, o sujeito do remorso **quer** estar em conjunção com um objeto, mas **sabe-não-poder** estar em conjunção com este. Para reparar a falta, o sujeito poderia seguir duas direções: a) partir para uma ação que de alguma forma atenuasse ou compensasse o erro do passado; ou b) resignar-se, conformar-se (BARROS, 2003, p. 51). No caso do poema estudado, fica claro que a opção escolhida é a “b”, uma vez que o remorso é descrito como “manso” e “sem dentes”. Sendo “tornar a morder” o significado etimológico de remorso, concluímos que um remorso “sem dentes” é aquele que, de tão “fraco” (“manso”) nem chega a atormentar o suficiente para desencadear uma nova ação; não morde, ou seja, não causa mais ato nenhum, visto que a sua principal função (morder) não pode ser realizada. A não-ação do sujeito que só espera e não age pode ser confirmada pelo verso 6: “As mãos esperam, mudas”, principalmente pelo verbo “esperar” e pelo adjetivo “mudas”. Sendo as mãos uma parte do corpo que não fala (portanto, não pode ser “muda”), compreendemos a figura das mãos que esperam mudas como uma metonímia, porque quem espera mudo é o sujeito “inteiro”. Ele não faz mais nada, só espera. A ausência de verbos de ação também realça a passividade do sujeito que espera.

Zilberberg (2006a, p. 169-170) propõe que a tensividade seja a união entre a intensidade e a extensividade. O autor propõe que, enquanto a intensidade une o andamento e a tonicidade, a extensividade une a temporalidade e a espacialidade. Nesses termos, nós poderíamos situar o remorso numa área que cruzasse um “mais” (+) no eixo da extensividade (uma vez que o remorso é um sentimento prolongado e com uma certa extensão temporal, durativo) com um outro “mais” (+) no eixo da intensidade, já que é um sentimento doloroso, que causa uma inquietação, ou seja, em termos de tonia, seria um sentimento tônico, forte.

Neste poema, porém, a relação entre extensidade e intensidade é outra, pois o remorso é fraco, “manso e sem dentes”. Assim, para um “mais”(+) na extensidade, temos um “menos”(-) na intensidade. As figuras que seguem nos ajudam a visualizar estas relações:

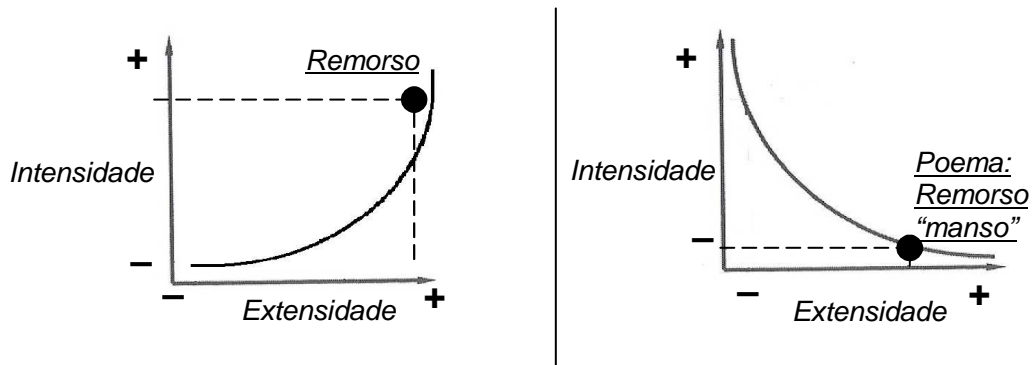


Figura 13 – Configuração tensiva do remorso

Essas diferenças entre o remorso definido em dicionário e o remorso no poema reforçam a ideia-chave nos estudos semióticos de que o sentido está, não no signo *a priori*, mas nas relações que um signo estabelece com o outro dentro de cada texto. Ideia que evoca o que disseram muitos pensadores da poesia, dentre os quais, Yuri Tynianov, que apresenta, como ideia principal de um de seus textos (1982), a questão da **significação flutuante** presente na poesia. Segundo tal ideia, as palavras “ganham” significação na sua relação com as outras palavras e outros elementos do texto poético. Para ele, importa “o valor semântico particular da palavra no verso” (1982, p. 18, grifo nosso).

Passemos agora para a última estrofe do poema que é aquela que vai falar da memória que pode ser entendida como um componente do remorso, pois o sujeito só vai ter remorso se tiver o fato “vivido e apagado” na memória. Apesar de o sujeito estar em um estado de não-conjunção com o fato passado, ele está em uma conjunção afetiva com ele e tal conjunção é estabelecida por meio da memória.

A última estrofe do poema é composta, como já vimos, por um dístico, sendo um a explicação do outro:

Memória,
mãe amorosa de todas as mortes.

Como se dá a relação entre memória e morte? Ora, sendo a memória, a lembrança o componente essencial do remorso, podemos dizer que a memória levou ao remorso que levou à morte, ou, melhor dizendo, à mortificação do sujeito, que fica se remoendo e de tão “morto”, parado, não faz nada, fica resignado, como vimos anteriormente.

O percurso seria, então, o seguinte:

memória >> remorso >> morte

Existem, ainda, recursos do plano da expressão que nos auxiliam a relacionar a memória e o remorso à mortificação do sujeito. O primeiro deles é o fato de as palavras “remorso”, “memória” e “morte”, além da palavra “amorosa”, conterem todas a seqüência “mor” em seu interior, sendo, pois, “mor” o núcleo endogramático do poema (ZILBERBERG, 2006b, p. 186), como destacamos na figura a seguir:

re	mor	so	
me	mór	ia	
a	mor	o	sa
	mor	tes	

Figura 14 – “mor”: núcleo endogramático

Assim, a relação que propomos, no plano do conteúdo, entre memória, remorso e morte é confirmada pela relação que estes termos estabelecem entre si

no plano da expressão. Do mesmo modo que o remorso só existe por conta de uma reiteração do fato passado na memória, o poeta marca uma reiteração também no plano da expressão.

Outra ocorrência do plano da expressão, decisiva para sustentar a relação que propomos, é a existência do anagrama (ou paragrama²⁵) de “remorso” (primeira palavra do poema) disseminado no último verso:

“mãe amorosa de todas as **mortes**”

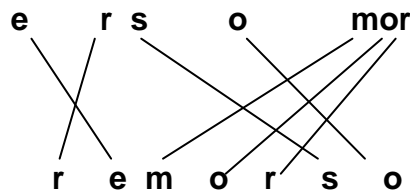


Figura 15 – Anagrama de “remorso”

Voltando ao verso 1, também encontramos a palavra “mortes” anagramatizada, antecipando, assim, a sua aparição que ocorre de maneira explícita no último verso:

“**Remorso** manso, sem **dentes**,”



Figura 16 – Anagrama de “mortes”

Há, portanto, uma palavra do primeiro verso (a primeira palavra do poema) anagramatizada no último e uma do último verso (a última palavra do poema) anagramatizada no primeiro, o que ajuda a ressaltar o percurso indicado pelo poema, que seria: memória >> remorso >> morte, entendendo morte, aqui, como

²⁵ Segundo Lopes (1997, p. 182), um paragrama é “um anagrama escrito em descontinuidade”.

mortificação do sujeito no poema em questão. Ou seja, o sujeito que não desempenha nenhuma ação.

A memória é amorosa pois é ela que permite ao sujeito reviver o passado. Ela presentifica o passado e é a única maneira que o sujeito tem de recuperar a conjunção com a anterioridade. Em sua “morte modal” (o sujeito nada faz, só espera), só resta ao sujeito a memória que o acolhe (como uma “mãe”).

Voltando à segunda estrofe, são apresentados o espaço (“aquele quarto”) e o tempo (“aquele instante”; “aquele quarto de hora”) lembrados pelo sujeito. O pronome “aquele” funciona instaurando as debreagens enuncivas de espaço (o espaço do **algures**) e de tempo (o tempo do **então**). O vocábulo “quarto” tem uma dupla função, pois no verso 3 ele se refere ao espaço, mas se considerarmos a junção dos versos 3 e 4, ele se refere ao tempo e retoma “instante”, do verso 3. A fusão do tempo e espaço passados é então recriada por esta ocorrência, no *enjambement*.

Em seguida, há a menção a um “desejo indecifrável” que foi decifrado apenas tardiamente (conforme “decifrado, é claro, quando já não mais nada”). Logo, a partir desta estrofe é possível verificar a existência de um descompasso entre o tempo do sujeito e o tempo “do mundo”, que vai ser corroborado na terceira estrofe (“A vida não quis esperar”), explorada por nós mais adiante. Quando o desejo foi decifrado, o momento já havia passado. Já não era mais a hora certa. Além disso, vemos que há, no uso de “indecifrável” e “decifrado” um paradoxo aspectual, já que este possui uma aspectualidade perfectiva e aquele, imperfectiva. Tal paradoxo vem ilustrar mais uma vez o impasse do sujeito que fica “perdido” num andamento lento, enquanto o andamento do mundo à sua volta é acelerado.

Cabe, neste momento, fazer uma análise tendo por base os foremas propostos por Zilberberg (2006a, p. 175): a **direção**, a **posição** e o **elã**, e aqui trabalharemos no seu cruzamento com a subdimensão do **andamento**. Em termos de *direção*, podemos dizer que o sujeito estava num andamento **desacelerado** enquanto “o mundo” exterior estava num andamento **acelerado**. Essa aceleração

pode ser confirmada por “quando já não mais nada”, uma vez que o uso do advérbio “já”, a ausência do verbo “haver” (elipse; o esperado seria que fosse “quando já não há mais nada”) ressaltam a rapidez. No que se refere à **posição**, os diferentes andamentos do mundo e do sujeito produzem um sujeito **retardatário** e um “mundo” **adiantado**. Verificamos também que justamente neste verso, há uma assonância do /a/: “decifra^ado, é cla^aro, quando já não ma^ais nada^a”.

Por fim, quanto ao *elã*, que seria um “movimento”, um “impulso”, Zilberberg propõe que “a aceleração do processo supõe, da parte do actante, uma vivacidade, uma energia que supere as resistências e os obstáculos” (2006a, p. 175). Portanto, foi justamente uma falta de energia que fez com que o sujeito não agisse e não decifrasse o desejo na hora exata, perdendo o “momento certo”, estando o mundo exterior funcionando na ordem da **rapidez** e o sujeito do remorso na ordem da **lentidão**. O quadro abaixo resume o que acabamos de explicar:

Subdimensão:	Andamento	
<u>Foremas</u>	sujeito	"mundo"
Direção	desaceleração	aceleração
Posição	retardamento	adiantamento
Elã	lentidão	rapidez

Figura 17 – Foremas e subdimensão do andamento

Passamos agora à terceira estrofe do poema, constituída pelos três versos seguintes:

As mãos esperam, mudas.
E o telefone, gordo como um rei.
A vida não quis esperar.

Dissemos anteriormente que o remorso “manso” e “sem dentes” levava o sujeito a um estado de conformação e resignação que não desencadeava um novo fazer. Estando o sujeito em um andamento e o mundo em outro, quando “a vida não quis esperar”, o que ocorre é algo brusco, algo que irrompe e deixa o sujeito surpreendido. Zilberberg adota o termo “acontecimento” para falar do que acontece bruscamente no percurso de um sujeito. O fato de o sujeito não fazer nada está de acordo com o que afirma o semiótico ao dizer que “o acontecimento arrebatava para si todo o agir, não deixando ao sujeito nada além de suportar” (2006a, p. 198). Após o acontecimento, o sujeito tem de se restabelecer. Sentindo-se mortificado, o que resta é a memória (“mãe ‘amorosa” da morte), única saída para sentir-se novamente em conjunção com os fatos passados. O sujeito do poema é, então, somente um sujeito do sofrer, e não da ação, pois não age no presente, não agiu no passado (conforme já explicamos quando da análise do trecho “aquele desejo indecifrável, / decifrado, é claro, quando já não mais nada.”) e, quando agiu, o fez, segundo ele mesmo, de modo errado (já que houve posteriormente o remorso).

A espera do sujeito é mostra de um sujeito paciente. Segundo Tatit (2001, p. 120), o paciente é aquele que sabe e pode esperar. Eis algumas das acepções de **paciência** encontradas no dicionário *Houaiss* (grifo nosso):

- virtude que consiste em suportar os dissabores e infelicidades; resignação;
- capacidade de persistir numa atividade difícil, suportando incômodos e dificuldades; constância, perseverança;
- calma para esperar o que tarda.

Já o dicionário *Aurélio* traz (grifo nosso):

- qualidade de quem sabe esperar;
- virtude que consiste em suportar dores, infortúnios, etc. com resignação.

Mesmo ansioso (como veremos adiante) o sujeito continua a esperar e não parte para a ação propriamente dita. Em “V”, a paciência pode ser corroborada, uma

vez que “manso”, “sem dentes”, “esperam” e “mudas”, compõem o percurso figurativo da passividade.

Contudo, o sujeito que não faz nada, que espera, espera **ansiosamente** que outro sujeito faça alguma coisa. Tal ansiedade pode ser apreendida do verso “E o telefone, gordo como um rei”. O sujeito que espera mudo não vai até o telefone para fazer uma ligação, mas espera ansiosamente que ele toque. Podemos dizer que há uma espera **fiduciária**²⁶, visto que o sujeito espera que outro sujeito telefone. O que acabamos de citar estabelece uma comparação utilizando a imagem de um rei gordo – que está no imaginário de muitas pessoas – e também a ideia de “orgulho”. O telefone seria, assim como um rei, gordo e orgulhoso. Há até mesmo a expressão coloquial “encher-se de orgulho” ou “estar todo cheio”, entre outras. Logo, a partir de tal verso, relativiza-se o quadro de passividade e passamos a enxergar o sujeito num estado de espera tensa. Instaura-se, pois, uma tensão entre paciência e impaciência; o comportamento do sujeito oscila entre esses dois polos. A ansiedade surge quando o sujeito percebe o descompasso que há (do qual já falamos anteriormente) entre o seu andamento e o do mundo. A ansiedade e impaciência são, ainda, corroboradas pelo modo de dizer “acelerado”. Aqui nos referimos novamente ao trecho “quando já não mais nada”, onde a elipse sugere uma abreviação da duração do que é dito, ilustrando a ansiedade de quem quer fazer o momento esperado chegar mais rápido (embora nada faça para tal).

Um sujeito ansioso é um sujeito aflito, inseguro. É aquele que **quer-estar, crê-não-estar, e sabe-poder-não-estar** (BARROS, 2001, p. 64) em conjunção com o objeto. Qual seria, neste caso, o objeto que o sujeito deseja? Lembremo-nos do início do poema, quando o sujeito fala sobre o remorso. O desejo daquele que sente remorso seria voltar no tempo e apagar as ações que julga ter cometido erroneamente – o que ele sabe ser impossível – ou, ainda, outro objeto, algo que atenuasse os resultados da ação errônea. No caso desse poema, o objeto é também

²⁶ A espera fiduciária ocorre quando o sujeito espera que outro sujeito o coloque em conjunção com o objeto. Nas palavras de Greimas (1983, p. 229, tradução nossa), “o sujeito de estado ‘pensa poder contar’ com o sujeito do fazer para realização de ‘suas expectativas’ ou ‘seus direitos’[...]”.

a conjunção com o mesmo acontecimento causador do remorso (já que o remorso é fraco; o sujeito sente remorso, mas ainda assim quer a conjunção com o que o causou). Como o sujeito nada faz e só espera, tendo, assim, delegado a tarefa de tentar a atenuação a um S2, ele sabe que algo pode dar errado (*sabe-poder-não-ser*) e fica inseguro e aflito. “Remorso”, “desejo indecifrável”, “morte”, “telefone gordo”, a vida que não espera, as mãos que esperam mudas, formam uma isotopia da aflição.

Quanto à temporalidade, a ansiedade, diferentemente do remorso (voltado para o passado), está voltada para o futuro. Já quanto ao estado juntivo, enquanto o sujeito do remorso está no estado de não-conjunção com o objeto, o sujeito da ansiedade está em disjunção (aqui, em disjunção com aquilo que poderia atenuar o remorso ou a aflição).

Quanto mais longa a espera, maior a ansiedade. Em outras palavras, quanto mais a espera se prolonga no tempo (um “mais” na ordem da extensidade), mais aumenta a tensão, a ansiedade (um “mais” na ordem da intensidade), conforme a figura abaixo:

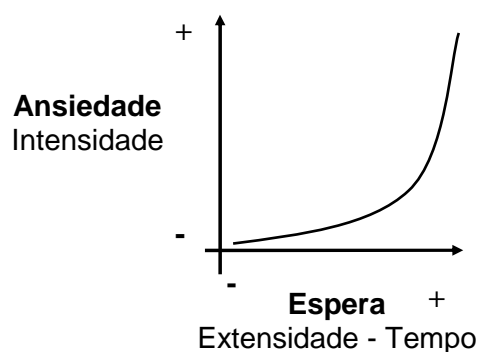


Figura 18 – Relação entre ansiedade e espera

O quadrado semiótico que reproduzimos a seguir (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 139) nos permite visualizar as relações entre os termos que formam a dêixis da impaciência e a da paciência.

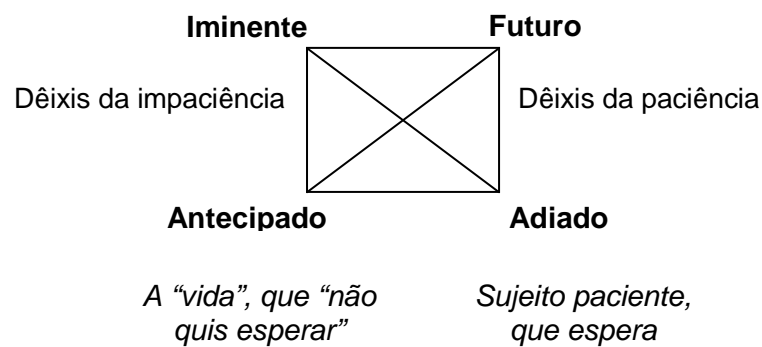


Figura 19 – Paciência *versus* Impaciência

No plano da expressão, um elemento que, neste poema, ratifica o estado de tensão é o ritmo. Conforme dissemos no capítulo anterior, a semiótica relaciona tal elemento à espera²⁷, isto porque, quando identificamos um ritmo, criamos uma expectativa a respeito de que virá depois, em outros termos, **esperamos** o que virá. Se existe uma regularidade rítmica, existe uma previsibilidade e a espera é relaxada. Se o padrão rítmico é inexistente ou rompido, a espera é tensa.

Apesar de apresentar algumas regularidades, no poema “V” predomina a irregularidade rítmica. Prevalece aqui, portanto, um estado de tensão, assim como o estado do sujeito que sente remorso e está ansioso e impaciente – num estado de espera tensa (“E o telefone, gordo como um rei./A vida não quis esperar.”).

Diante da isotopia que se forma pelo uso de “quarto” e “desejo” presentes na segunda estrofe, supomos que o remorso do sujeito e também o que ele quer recuperar por meio da memória têm sua origem ligada a uma relação amorosa ou sexual. Essa hipótese pode ser corroborada pela análise de anagramas (ou

²⁷ Assim como Jakobson (s.d, p. 43, tradução nossa): “Assim, o tempo poético é tipicamente um tempo de espera”.

paragramas) que saltam aos olhos quando efetuamos um estudo minucioso do plano da expressão.

Lembremo-nos da seqüência “-mor” que foi identificada como núcleo endogramático do poema no item anterior. Segundo o dicionário *Houaiss*, há duas acepções para a palavra “mor” (grifo nosso):

1. adjetivo: maior
2. substantivo masculino: amor.

Além disso, observamos que, em vários versos do poema, a palavra “amor” aparece anagramatizada (em paragrama). Vejamos:

“Remorso manso, sem dentes,”

mor	a
a	mor

“decifrado, é claro, quando já não mais nada.”

r	o	ma
a	m	o
r		

“As mãos espe ram, mudas.”

A	m	o	r

“Memória,”
mor a
X
a mor

“mãe **amorosa** de todas **as** **mortes**.”
| |
amor a mor

Figura 20 – Anagramas para “amor”

Vale ressaltar que em todos esses paragramas de “amor” encontramos também o anagrama da palavra “**mora**” que, segundo o dicionário *Houaiss*, pode significar “dilação do tempo; demora, delonga”, reiterando o que já falamos anteriormente sobre a **espera** do sujeito e o seu **atraso** com relação ao mundo e sua **lentidão**.

No que diz respeito à organização do poema, os versos são divididos em dois dísticos e dois tercetos, sendo os dísticos os versos “englobantes” e os tercetos, os versos “englobados”. Da mesma forma que no poema anteriormente analisado (“I”, da mesma série), podemos homologar categorias do plano da expressão ao conteúdo, relacionando também estas oposições a essa oposição topológica de que acabemos de falar. O quadro abaixo resume estas relações semi-simbólicas:

Plano da expressão	
Estrofes “englobantes”	Estrofes “englobadas”
Dísticos	Tercetos
predomínio de vogais centrais /a/	predomínio de vogais anteriores
predomínio de consoantes fricativas na primeira estrofe e de nasais na última	predomínio de consoantes oclusivas
Plano do conteúdo	
remorso, memória	ansiedade, espera

Figura 21 – Estrofes “englobantes” e “englobadas”

Com esta análise, procuramos fazer um estudo das paixões presentes no poema, mostrando a relação existente entre memória, remorso, espera, paciência, impaciência e ansiedade, fazendo uma análise mais detalhada da paixão do remorso no que diz respeito aos seus aspectos temporais, juntivos, tensivos, modais e aspectuais. Ao longo do trabalho, procuramos mostrar como certos recursos do plano da expressão podem ser analisados de modo a reiterarem questões verificadas na análise do conteúdo.

5 METAPOESIA: estudo do poema “O prestidigitador”

Um poema nunca está acabado, somente abandonado
(Paul Valéry)

Ao longo de toda a literatura brasileira, desde a época colonial até os dias atuais, é possível encontrar metapoesia²⁸. A obra de Paulo Henriques Britto está repleta desses poemas, que falam do próprio fazer poético, do próprio ato de escrever. É um desses textos que submetemos a análise neste capítulo: “O prestidigitador”, metapoema de abertura do livro *Trovar Claro*²⁹, de 1997. Ele apresenta o tema da escritura, do ato de escrever, e fala da atitude do poeta frente à obra que compõe. Segue a transcrição do texto:

O prestidigitador³⁰

1. Este papel que se oferece virgem
2. ao bel-prazer da pena e tinta
3. é todo teu, só teu, como não é,
4. nem nunca foi, a tua vida.

5. A gozosa vertigem dos começos —
6. esse friozinho bom no estômago —
7. aqui encontra lastro, ainda que tênue,
8. na realidade tão incômoda.

9. E se esta página inaugural
10. negar-te a façanha de um verso,
11. um gesto rápido há de restaurar
12. a virgindade do caderno.

13. As vértebras flexíveis da espiral
14. não vão guardar nenhum vestígio
15. (como fazem as lombadas traiçoeiras)
16. deste pequeno infanticídio.

17. Somente a nova página primeira
18. testemunhou a recaída.
19. Tenta outra vez: Este papel, etc.
20. (Restam noventa e nove ainda.)

²⁸ Brandão (1992).

²⁹ Em tal livro ocorre a “presença ostensiva do discurso metalinguístico” (MASSI, 1997, orelha).

³⁰ “Prestidigitador” é um ilusionista. O vocábulo é utilizado como título do poema como uma metáfora para o poeta que ilude, finge (lugar-comum em literatura).

Uma leitura preliminar já é suficiente para que percebamos o caráter metalinguístico desse texto. Existem figuras que constituem a isotopia do escrever, tais como: “papel”, “verso”, “pena”, “tinta”, “página”, “caderno”, “espiral”. Aqui, trata-se do processo de escrever, em oposição à obra já criada. No processo de escrever, pode haver mudanças – conforme indicam (grifo nosso) “vértebras flexíveis da espiral” (verso 13), “restaurar” (verso 11), “nova página primeira” (verso 17) – e no livro pronto, não – conforme sugere o verso 15: “(como fazem as lombadas traiçoeiras)”.

Tal mudança é euforizada ao longo do texto, mas não se trata de qualquer mudança e sim de uma mudança total, um recomeço. Há uma euforização do início, do começo, como podemos perceber pelos versos 5 e 6 (grifo nosso): “A gozosa vertigem dos começos / esse friozinho bom no estômago”.

É possível pensar, aqui, em termos da aspectualidade que perpassa o poema. O aspecto vem sendo estudado pela Linguística há bastante tempo e foi, mais recentemente, incorporado pelos estudos semióticos do discurso (ALMEIDA, 2008). A Linguística o define como a maneira de ser da ação ou como um ponto de vista sobre um processo, no que diz respeito a sua duração. Camara Jr. (1977, p. 141) nos explica esse conceito com o seguinte exemplo:

Distingue-se, por exemplo, uma ação que principia, como em partir, uma que termina como em chegar, uma que se desdobra, sem alusão ao início ou ao fim como andar, viajar, uma que se repete, como em saltitar, etc.

A semiótica, ainda que se abtenha de descer às minúcias da aspectualidade nesta ou naquela língua específica, estende a noção de aspecto para além da temporalidade: à espacialidade, à actorialidade e à axiologia, de acordo com Bertrand (2003, p. 416). Esta noção também é estendida, na medida em que os estudos sobre o aspecto realizados pela Linguística são geralmente relacionados ao verbo e a semiótica postula que o aspecto pode incidir sobre enunciados inteiros (frases, parágrafos, etc.) e também sobre outras classes gramaticais. Considera-se

que os processos são caracterizados pelos semas³¹ duratividade ou pontualidade, perfectividade ou imperfectividade, incoatividade ou terminatividade. Sintagmaticamente³², os semas incoatividade, duratividade e terminatividade formam uma categoria aspectual. É o que mostra a figura a seguir (BARROS, 2001, p. 91):

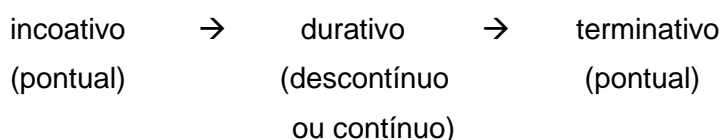


Figura 22 – Semas aspectuais

Ora, no poema que analisamos há um predomínio de figuras que contêm o sema “incoatividade”, visto que sempre falam de começar e recomeçar. Essas figuras são: “papel virgem”, “gozosa vertigem dos começos”, “página inaugural”, “restaurar a virgindade”, “vértebras flexíveis” e “nova página primeira”. A composição do poema também enfatiza o recomeço, pois no penúltimo verso, depois dos dois pontos, vem exatamente o início do primeiro verso do poema. Podemos dizer que há uma aspectualização do comportamento do sujeito que sempre recomeça, sendo, portanto, um comportamento incoativo. Todavia, como o começo sempre se repete (é mais um recomeço do que simplesmente começo), podemos pensar também num aspecto iterativo.

Por outro lado, considerando o eixo paradigmático, encontramos a categoria perfectividade/imperfectividade, ou seja, acabado e inacabado. O poema que clama por um recomeço constante e prefere o processo de escrever à obra acabada (porque as lombadas são “traíçoeras”) é da ordem da imperfectividade. O uso do adjetivo “traíçoeras” é fundamental para percebermos a avaliação negativa que o enunciador faz da obra acabada.

³¹ Cf. Dubois et al. (2004), p. 526: “o sema é a unidade mínima da significação (...) sinônimo de *traço semântico* (...)”.

³² Para as noções de “sintagma” e “paradigma”, Cf. Saussure (2002), p. 142.

O sujeito deseja manter-se em conjunção com o ato de escrever. Não é a obra completa o seu objeto de valor, mas sim o processo de composição. Ele nunca completa o seu percurso; nunca chega, seguindo a terminologia de Zilberberg (2006b), na **continuação da parada**, uma vez que sempre antes de isto acontecer, na **parada da continuação**, ele recomeça e continua, nunca chegando ao fim. A parada da continuação representa a parada do ato de escrever. Ocorrendo tal parada, o sujeito é levado à falta ou perda e, assim, tem que liquidar essa falta para recuperar a conjunção com seu objeto de valor³³ (o processo de composição). Liquidando a falta, o sujeito se mantém num estado de relaxamento.

O quadrado semiótico a seguir (adaptado de TATIT, 2004, p. 200-201) nos ajuda a entender as relações entre paradas e continuações:

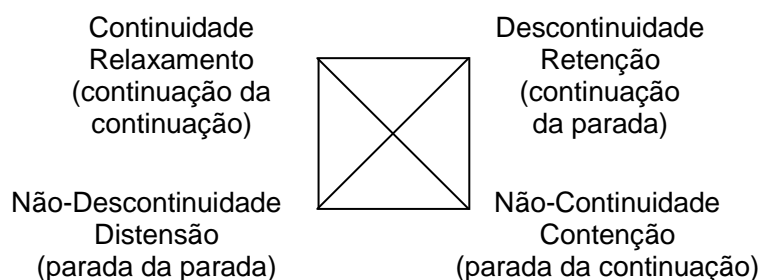


Figura 23 – Quadrado semiótico tensivo

Essa oposição entre o processo de escrever e o produto pronto, obra acabada, aparece em outros momentos no livro em que “O prestidigitador” está inserido, como por exemplo nas séries “Dez exercícios para os cinco dedos” e “Sete estudos para a mão esquerda”, já que tanto o “exercício” quanto o “estudo” podem ser vistos como um treino para algo; ambos carregam o traço de imperfectividade.

Dissemos anteriormente que o objeto de valor que o sujeito almeja é o ato de escrever; ele quer manter a conjunção com esse ato. Dissemos, ainda, que o poema

³³ Cf. Tatit, 1997, p. 133.

estabelece uma oposição entre o ato de escrever e a obra já acabada. A partir da leitura da primeira estrofe (versos 3 e 4, que destacamos abaixo), a obra acabada pode ser identificada à “vida real”:

1. Este papel que se oferece virgem
2. ao bel-prazer da pena e tinta
3. **é todo teu, só teu, como não é,**
4. **nem nunca foi, a tua vida.**

O poema é a única coisa que o enunciador crê poder controlar (verso 2: “ao bel-prazer da pena e tinta”). Ele pode recomeçar um texto sempre que quiser e não restarão vestígios, enquanto na vida tudo que acontece fica, de alguma forma, gravado para sempre e não há a possibilidade, segundo este enunciador, de um total recomeço, sem vestígios. Da mesma maneira que num livro um recomeço não é possível, pois as “lombadas traiçoeiras” guardariam vestígios, na vida também não é, tendo em vista que sempre haveria lembranças ou vestígios do ocorrido. O estado de relaxamento do sujeito se dá, então, justamente quando ele sente que tem o controle da situação (verso 3: “é todo teu, só teu”) e possibilidade de mudança. Esses são, portanto, os valores almejados pelo sujeito, num nível mais profundo.

Como o sujeito crê não poder entrar em conjunção com tais valores na sua “vida real” e como a realidade é “tão incômoda” (verso 8), ele encontra no processo de escrever uma maneira de liquidar essa falta.

A tabela a seguir resume as principais oposições que explicitamos até o momento. Note-se que estas oposições perpassam os vários níveis da significação, indo do figural ao figurativo:

Níveis do percurso gerativo do sentido ³⁴		
Nível tensivo	Euforia	Disforia
	Relaxamento	Tensão
Nível aspectivo	Incoatividade	Terminatividade
	Imperfectividade	Perfectividade
Nível diretivo (ou modal)	crer-poder-ser	crer-não-poder-ser
Nível juntivo (ou narrativo)	Flexibilidade/mudança	Permanência
	Controle da situação	Descontrole da situação
Nível discursivo	Processo de escrever	Obra completa ("Vida")
	<p>"papel virgem"; "ao bel-prazer da pena e tinta"; "é todo teu, só teu"; "gozosa vertigem dos começos"; "friozinho bom"; "página inaugural"; "verso"; "restaurar"; "virgindade"; "caderno"; "vértebras flexíveis"; "não vão guardar nenhum vestígio"; "nova página primeira" "Tenta outra vez"</p>	<p>"como não é, / nem nunca foi, a tua vida"; "realidade tão incômoda"; "lombadas traiçoeiras";</p>

Figura 24 – Oposições nos níveis do percurso gerativo do sentido

No que diz respeito ao plano da expressão, constata-se que em todas as 5 quadras há versos octossílabos e decassílabos, regularmente. Percebemos que há características tanto do plano da expressão quanto do plano do conteúdo que fazem dos versos pares um conjunto e dos versos ímpares, outro. "Versos pares" opostos a "Versos ímpares" seriam, assim, uma categoria do plano da expressão que pode ser homologada a outras categorias (tanto da expressão quanto do conteúdo), evidenciando uma determinada estratégia de organização/composição do poema. Os versos pares têm, todos, oito sílabas, recaindo o acento nas de número 4 e 8. Se os versos fossem divididos ao meio, veríamos que o que se aplica regularmente é um padrão $uuu_ / uuu_$. A única exceção quanto ao ritmo é o verso de

³⁴ Modelo do Percurso Gerativo do Sentido conforme sua reformulação proposta por Zilberbeg (2006b, p. 156).

número 10, que diz: “negar-te a façanha de um verso,”, havendo aqui, portanto, uma relação entre expressão e conteúdo, visto que o único verso par que está fora do padrão rítmico de todos os outros é justamente o que fala em negar a façanha de um verso, ou seja, é aquele que traz consigo uma noção de defeito, de falha. Vemos aí uma convergência entre conteúdo e expressão, uma vez que o que se diz em uma dessas faces é o que se faz na outra.

No que diz respeito às rimas, todos os versos pares rimam entre si dentro de suas estrofes, sendo esta uma rima toante, ou seja, quando rimam as vogais tônicas³⁵. Observa-se também uma predominância de rimas graves (formadas por palavras paroxítonas). Vejamos abaixo a transcrição desses versos, destacando as sílabas acentuadas e também as rimas:

versos/sílabas	1	2	3	4	5	6	7	8	
2	ao	bel	pra	zer	da	pe	na e	t̃ĩn	ta
4	nem	nun	ca	foi	a	tu	a	ṽĩ	da
6	es	se	frio	zi	nho	bom	no es	t̃ô	mago
8	na	re a	li	da	de	tão	in	c̃ô	moda
10	ne	gar	te a	fa	ça	nha	de um	ṽer	so
12	a	vir	gin	da	de	do	ca	d̃er	no
14	não	vão	guar	dar	ne	nhum	ves	t̃ĩ	gio
16	des	te	pe	que	no in	fan	ti	c̃ĩ	dio
18	tes	te	um	nhou	a	re	ca	ĩc	da
20	res	tam	no	ven	ta e	no	ve a	ĩn	da

Já os versos ímpares são decassílabos. Todavia, há uma exceção: o verso 15: “(como fazem as lombadas traiçoeiras)”, que tem 11 sílabas. Também aqui há

³⁵ Goldstein (2002, p. 44) descreve os vários tipos de rima.

uma relação entre expressão e conteúdo, pois o único verso do poema fora do padrão é justamente aquele que fala das lombadas traiçoeiras, ou seja, da obra completa que, como já vimos, é disforizada pelo poeta. Sendo o controle sobre as coisas um dos valores almeçados pelo sujeito, justamente o verso que fala de algo que ele não pode controlar e não pode mudar sem deixar vestígios é aquele que é “traíçoeiro” porque trai alguma regra, ou seja, que está “fora de controle” com relação aos demais versos do poema.

Quanto ao ritmo, ele é muito variado nos versos ímpares, predominando as irregularidades. Irregulares são também as rimas desses versos. A seguir apresentamos estes versos destacando as sílabas acentuadas a fim de melhor demonstrar a irregularidade de que falamos:

Versos/Sílabas	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
1	Es	te	pa	pel	que	se o	fe	re	ce	vir	gem
3	é	to	do	teu,	só	teu,	co	mo	não	é,	
5	A	go	zo	sa	ver	ti	gem	dos	co	me	ços
7	a	qui	en	con	tra	las	tro, ain	da	que	tê	nue
9	E	se es	ta	pá	gi	na	i	nau	gu	ral	
11	um	ges	to	rá	pi	do há	de	res	tau	rar	
13	As	vér	te	bras	fle	xí	veis	da es	pi	ral	
15	co	mo	fa	zem	as	lom	ba	das	trai	ço	ei
17	So	men	te a	no	va	pá	gi	na	pri	mei	ra
19	Ten	ta ou	tra	vez:	es	te	pa	pel	et	cé	tera

Existem, ainda, outros contrastes entre os versos pares e ímpares. No plano fonológico, por exemplo, constatamos que nos versos pares há um predomínio de consoantes sonoras, enquanto nos versos ímpares predominam as consoantes surdas. Outro contraste é que sempre os começos de proposições são feitos nos versos ímpares (e são estes os únicos que começam com letras maiúsculas).

Com relação ao plano do conteúdo, verificamos que de 10 versos ímpares, 6 deles apresentam figuras relacionadas à escrita, contra apenas 3 versos dentre os pares. Além disso, os vocábulos que remetem à incoatividade e à mudança estão todos (com exceção de apenas uma palavra: “virgindade”, no verso 6) nos versos ímpares: v.1: “virgem”; v.5: “começos”; v.9: “inaugural”; v.11: “restaurar”; v.13: “flexíveis”; v.17: “nova” e “primeira”; v. 19: “tenta outra vez”.

Passando à observação das categorias gramaticais, percebemos que nos versos ímpares, a grande maioria dos substantivos são qualificados por um adjetivo: dos 12 substantivos presentes, 8 são ligados a adjetivos. Nos versos pares, por sua vez, a quantidade de adjetivos não é tão significativa, já que são apenas 3 para 14 substantivos. A tabela abaixo mostra essas ocorrências:

<u>Versos Pares</u>	<u>Versos ímpares</u>
“friozinho bom”	“papel virgem”
“realidade incômoda”	“gozosa vertigem”
“pequeno infanticídio”	“lastro tênue”
	“página inaugural”
	“gesto rápido”
	“vértebras flexíveis”
	“lombadas traiçoeiras”
	“nova página”

Figura 25 – Versos pares *versus* versos ímpares

Mais uma distinção interessante entre os versos pares e ímpares é que, neste, todos os cinco pares de versos mantêm uma relação entre si, mesmo quando isolados do restante do poema. São maiores os acoplamentos (conforme explicamos no capítulo 1) encontrados nesses versos. No primeiro par, por exemplo, há uma relação entre sujeito (verso 1) e predicado (verso 3):

- | | |
|--|--------------|
| 1. Este papel que se oferece virgem | => Sujeito |
| 3. <u>é todo teu</u> , só teu, como não é, | => Predicado |

A mesma relação é encontrada no par seguinte:

- | | |
|---|--------------|
| 5. A gozosa vertigem dos começos | => Sujeito |
| 7. aqui <u>encontra lastro</u> , ainda que tênue, | => Predicado |

No par de versos 9 e 11, a relação encontrada é de ordem semântica, ambos os versos comportando palavras com o sema /incoatividade/: v.9: “inaugural” e v.11: “restaurar”. O par de versos 13 e 15 também apresenta uma relação semântica, mas desta vez não há uma contiguidade, e sim uma oposição: “espiral” (flexível) *versus* “lombadas” (permanente). Por fim, os versos 17 e 19 são da ordem do recomeço tanto pela presença das palavras “nova” e “tenta”, quanto pela repetição do início do poema, simulando um recomeço do próprio poema em questão: “Este papel”.

Diferentemente, as duplas de versos pares não mantêm relações entre si³⁶. Os versos ímpares conseguem fazer algum sentido mesmo isolados dos pares. Estes últimos, por sua vez, quando isolados dos ímpares não se correlacionam; ficam parecendo versos soltos. Não encontramos nem ligações sintáticas, nem semânticas entre eles.

Ressaltamos ainda a ocorrência de 5 palavras da ordem da negatividade nos versos pares contra apenas 1 nos versos ímpares:

³⁶ Com exceção do par 14 e 16, onde um verso é complemento gramatical do outro.

<u>Versos pares</u>	<u>Versos ímpares</u>
“nem”	“não”
“nunca”	
“negar”	
“não”	
“nenhum”	

Figura 26 – Negativas

O quadro-resumo abaixo nos ajuda a visualizar o que acabamos de expor acerca da organização dos versos pares *versus* os versos ímpares.

Versos pares	Versos ímpares
Octossílabos	Decassílabos ³⁷
Ritmo regular: acento nas sílabas 4 e 8 ³⁸	Ritmo irregular
Rimas toantes e graves	Predomínio de irregularidade rímica
Predomínio de consoantes sonoras	Predomínio de consoantes surdas
Poucos adjetivos	Muitos adjetivos
-	Maioria das figuras relacionadas à escrita
Meio de períodos	Início de períodos
-	incoatividade; mudança
Pares de versos não se relacionam	Pares de versos se relacionam
Negatividade	-

Figura 27 – Versos pares *versus* versos ímpares

³⁷ Com exceção do verso 15, conforme exposto acima.

³⁸ Com exceção do verso 10, que explicamos anteriormente.

Gostaríamos agora de ressaltar uma série de ocorrências no plano fonético-fonológico que, apesar de nem sempre ligadas diretamente ao plano do conteúdo, mostram uma sofisticada disposição do plano da expressão. A primeira dessas ocorrências é o fato de aparecer em quatro das cinco estrofes alguma palavra com a sequência “v + vogal + r”, núcleo endogramático do poema:

v.1	virgem
v.5	vertigem
v.10	verso
v.12	virgindade
v.13	vértebras

Em outras ocorrências, vemos aparecer sílabas semelhantes a estas, aparecendo v + e + consoante, sendo /e/ a vogal que aparece na maioria das ocorrências acima.

v.14	vestígio
v.19	vez

Percebemos, também, a existência de algumas rimas internas, como por exemplo:

Estrofe 1: v.1: papel / v.2: bel
v.3: “é todo **teu**, só **teu** (...)”

Estrofe 2: v. 5 gozosa / v.6 friozinho
v.7 encontra / lastro

Note-se que nas palavras que destacamos no verso 7 há um quiasmo entre as vogais /o/ e /a/:

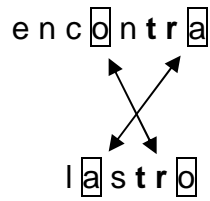


Figura 28 – “Quiasmo fonológico”

Há também um quiasmo das mesmas vogais nos versos 6 e 8, nas palavras que compõem a rima:

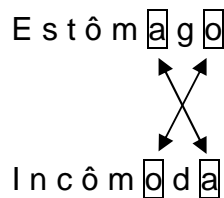


Figura 29 – “Quiasmo fonológico”

Aparece também o ditongo nasal grafado por *-em* ou *-en* em várias partes do poema – outro núcleo endogramático:

- v.1 **virgem**
- v.4 **nem**
- v.5 vertigem
- v.7 **encontra**
- v.15 **fazem**
- v.17 samente
- v.19 **tenta**
- v.20 noventa

Na estrofe 3 há a repetição da consoante /t/ nos versos 9, 10 e 11. Todos possuem essa consoante na mesma sílaba poética. Na estrofe 4, destacamos a aliteração de fricativas no verso 13: “As **v**értebra**s** **f**lexi**v**ei**s** da e**s**piral”.

As situações acima podem ser vistas como atualizações da função aliterativa ou anagramática, proposta por Saussure em seus estudos sobre poesia e os anagramas, que expusemos no capítulo 1.

O poema estudado revela uma atitude do sujeito-poeta frente ao processo de composição, sendo este último o seu meio de alcançar os valores desejados que não alcança na “vida real”. O trabalho com figuras que sugerem uma aspectualidade incoativa/iterativa e imperfectiva foi um dos principais recursos utilizados pelo poeta para garantir o efeito de sentido pretendido e deixar clara a sua posição contra algo “acabado” e “permanente”. Pudemos, também, levantar vários pontos do plano da expressão importantes para a significação global do texto, seja porque se ligam de alguma forma ao plano do conteúdo, seja porque revelam uma organização desse plano não como algo casual, mas sim como sistematicamente trabalhada.

6 UM SUJEITO DA PERCEPÇÃO: análise do poema “Véspera”

Tudo dorme. Eu, no entanto, olho o espaço sombrio
(Manuel Bandeira. *A Cinza das Horas*)

“Véspera” foi publicado no livro *Macau* (2003). O poema descreve uma cena noturna, dentro de uma casa. Uma rápida leitura do poema basta para percebermos que estamos diante de um texto predominantemente descritivo. Segue a transcrição do poema:

Véspera

1. No trivial do sanduíche a morte aguarda.
2. Na esquiva escuridão da geladeira
3. dorme a sono solto, imersa em mostarda.

4. A hora é lerda. A casa sonha. A noite inteira
5. algo cricrila sem parar – insetos?
6. O abacaxi impera na fruteira,

7. recende esplêndido, desperdiçando espetos.
8. A lua bate o ponto e vai-se embora.
9. Mesmo os ladrilhos ficam todos pretos.

10. A geladeira treme. Mas ainda não é hora.
11. Se houvesse um gato, ele seria pardo.
12. A morte ainda demora. O dia tarda.

Num primeiro momento, podemos pensar que a cena não conta com uma presença humana, ou seja, as partes da casa descritas estão vazias enquanto todos dormem (conforme “a casa sonha”, com “casa” representando “os habitantes da casa”). Além disso, o abacaxi está “desperdiçando espetos” porque ninguém o vê e a “morte”, de “a morte ainda demora”, pode ser vista como uma metáfora para o

sono que seria uma **pequena morte** (a associação entre sono e morte é um tanto comum em literatura). Portanto, todos ainda estariam dormindo.³⁹

Contudo, uma leitura mais atenta revela que no espaço e tempo descritos encontra-se inserido um sujeito que vê, que sente, que espera a noite passar. O efeito é o de uma câmera que vai se deslocando, mostrando objetos diferentes da casa, ao mesmo tempo em que o sujeito presente na cena os vê. O actante sujeito não aparece figurativizado explicitamente no texto: não há nenhuma menção a uma pessoa (nem mesmo com pronomes), mas a actorialização deste actante começa a se construir logo na primeira estrofe do poema, quando se fala do “trivial do sanduíche” na “geladeira”, o que faz lembrar um hábito bastante comum em nossa sociedade, que é levantar-se no meio da madrugada para comer algo – existe até mesmo a expressão coloquial “assaltar a geladeira”. Tal hábito só é percebido quando aparece, na estrofe 2, a figura da “noite” e só sabemos que se trata realmente da noite quando essa figura aparece e só a partir daí é que a associação com “assaltar a geladeira” e com o hábito de que acabamos de falar é feita. Assim, a ligação que o texto estabelece com o hábito conhecido da maioria dos leitores faz com que imediatamente percebamos uma presença humana, um ator “humano” na cena: existe alguém que acorda no meio da noite e vai até a geladeira. Outro elemento do texto que corrobora essa leitura é o adjetivo “esquiva”(verso 2). Ora, a escuridão da geladeira só pode se tornar “esquiva” se a última é aberta por alguém, momento em que, normalmente, as luzes dos refrigeradores se acendem e a pessoa responsável pela ação enxerga muito rapidamente uma escuridão fugidia (“esquiva escuridão”). A partir desses dois elementos, toda a descrição pode ser vista como aquilo que essa pessoa enxerga.

O sujeito de “Véspera” não é descrito, não ocorre a instauração de uma figura de pessoa, uma debreagem de pessoa como normalmente se vê. Todavia, os

³⁹ A associação do sono a uma “pequena morte” ou a uma morte temporária é feita em outros poemas de Britto, como por exemplo, em “I”, da série “Balanços”, publicado em *Tarde* (2007): “(...) Todo tempo agora é pouco./ Nenhuma noite se dorme. / A morte tem que esperar”.

elementos que acabamos de mencionar, ao lado da isotopia da demora/espera (de que falaremos a seguir), fazem emergir esse sujeito-ator que vê e espera.

Por meio das figuras “a hora é lerda” (verso 4), “ainda não é hora” (verso 10), “ainda demora” e “o dia tarda” (verso 12) e também por meio de recursos do plano da expressão – como muitos pontos finais no meio dos versos e o uso de um travessão, que nos obrigam a ir interrompendo a leitura – é construído o percurso figurativo da **demora**. Podemos, ainda, associar esse percurso figurativo a valores de **lentidão**. Já a isotopia da **espera** é revelada pelas palavras “véspera” (título) e por “aguarda” (verso 1). A situação da demora aliada à espera vai ao encontro da afirmação de Tatit (1997, p. 155) de que a fase da espera corresponde a um tempo arrastado, ou seja, lento, que demora a passar.

Figuras que aludem aos sentidos também aparecem no texto corroborando a existência de um sujeito que sente, dentro da cena descrita. Essa sinestesia pode ser vista em “sanduíche”, “mostarda” (paladar), “escuridão”, “o abacaxi recende”⁴⁰ (olfato), “ladrilhos pretos” (visão), “algo cricrila”, o barulho da geladeira que “treme” (audição).

Ao falar sobre a escrita de Claude Simon em *L’Acacia*⁴¹, Bertrand (2003, p. 138) faz uma explicação que agora emprestamos, uma vez que ela apresenta justamente o que acreditamos acontecer no poema de Paulo Henriques Britto. Nas palavras do autor, a escrita (grifo nosso):

“retarda o sujeito: explora todo o espaço intermediário que o faz surgir, nas dimensões passional, perceptiva e cognitiva (...). Ela expõe a sensorialidade movente que *insere o sujeito no mundo dos objetos, mas suspende até o limite o momento de nomeá-lo*, ou seja, de fixá-lo”.

É interessante perceber que, nesse poema, o retardamento em nomear o sujeito ressoa na isotopia da lentidão, da demora. Esse recurso também contribui

⁴⁰ Segundo o *Dicionário Houaiss*, “recender” é “1. espargir (odor forte e penetrante); 2. cheirar a; exalar suaveperfume”.

⁴¹ SIMON, Claude. *L’Acacia*. Paris, Ed. De minuit, 1989, p. 153.

para criar um efeito de expectativa, reiterando e fazendo eco à expectativa do sujeito do enunciado.

Bertrand (2003) afirma, ainda, que o que é visado em uma descrição é o **percurso figurativo da percepção**. O enunciador de “Véspera”, optando por revelar o espaço, os objetos percebidos pelo sujeito e a lentidão, a demora que esse sujeito sente, suspende a sua nomeação, a sua aparição, deslocando o foco para a percepção do sujeito, de modo que a sua actorialização explícita (uma debreagem de pessoa nos moldes “tradicionais”, com uma nomeação do sujeito) torna-se desnecessária. O que comentamos até o momento acerca do texto descritivo e da não existência da nomeação do sujeito (nem mesmo com pronomes) remete a afirmação de Bertrand (2003, p. 94, grifo nosso): “a ‘narração’ se fundamenta em debreagens ou embreagens actanciais, a ‘descrição’ em debreagens espaciais e temporais”. O actante sujeito fica enfraquecido já que a descrição não está centrada nele, mas nos **objetos de sua percepção**. No entanto, ele é produto destes mesmos objetos. Em outras palavras, é por meio da descrição do espaço, do tempo, dos objetos aí inseridos que conseguimos acessar saber que há um sujeito “humano”: alguém que levanta no meio da noite e espera o dia chegar, sem nada para fazer para “passar o tempo” e que se depara com objetos conhecidos, triviais.

Já que “o dia tarda”, temos que o sujeito espera a noite acabar e o dia chegar. Do ponto de vista narrativo, há, então, um sujeito que está em disjunção com o objeto de valor (o dia). Mas esse sujeito nada faz, ele **apenas espera** o dia amanhecer e o texto não apresenta, portanto, uma transformação. O que encontramos é a apenas a descrição de um estado do sujeito: a disjunção com o objeto de valor e a espera pela conjunção. Esta ausência do programa narrativo completo é comum em textos descritivos, como diz Fiorin (2005b, p. 46):

Uma das características do texto descritivo poderia ser a manifestação de apenas um dos estados do nível narrativo (o inicial ou o final) e não da transformação completa (passagem de um estado a outro).

No âmbito da sintaxe discursiva, gostaríamos ainda de ressaltar a existência de um **observador**. O *Dicionário de Semiótica* (Greimas; Courtés, 1983, p. 313) apresenta a seguinte definição de observador:

“Será chamado de observador o sujeito cognitivo delegado pelo enunciador e por ele instalado, graças aos procedimentos de debreagem, no discurso enunciado (...)”.

Segundo Bertrand (2003, p. 113-114) em textos narrativos, temos comumente a presença de um narrador, mas “No discurso descritivo, o ponto de vista se refere diretamente à atividade perceptiva (...). O ponto de vista é, pois, regido pelo observador”. No poema que aqui estudamos, o observador *sabe* e descreve o que o sujeito vê, estando em sincretismo com o papel de *narrador*⁴². O observador tem a função de ver, de ouvir. Já o narrador tem a função de relatar. “Os dois actantes podem estar em sincretismo, mas são completamente distintos em sua função” (FIORIN, 2005a, p. 107). De toda a cena retratada, nós só conhecemos o que foi filtrado por esse observador e é a nós revelado por quem narra. Num ensaio sobre o poema “Maçã”⁴³, de Manuel Bandeira, o crítico literário Davi Arrigucci Jr. afirma que o leitor desse texto “é levado a situar-se como espectador, como quem olha um quadro” e “é levado a seguir um olhar” (1990, p. 22). Da mesma forma, o leitor de “Véspera” segue o olhar do observador e situa-se tal qual um espectador, não de um quadro, mas de um filme.

Bertrand (2003, p. 115) propõe tipos de observadores, de acordo com o seu modo de presença no discurso. O primeiro tipo de observador é aquele que está totalmente oculto (como, por exemplo, quando se afirma “A Terra é redonda”). Um segundo tipo seria aquele que pode estar “implicado pela indicação da posição de observação (‘Vista da Lua, a Terra é redonda’)”; o terceiro pode estar (p. 425) “assinalado no texto por uma marca pessoal e um predicado perceptivo” (por exemplo, “vê-se que a Terra é redonda”). O quarto e último tipo de observador pode

⁴² “O observador entrará, algumas vezes, em sincretismo com um outro actante da comunicação (o narrador ou narratário) ou da narração” (GREIMAS; COURTÉS, 1983, p. 314).

⁴³ A transcrição do poema pode ser vista no fim deste trabalho, em “Anexos”.

estar “assumido por um ator da narrativa que toma a si a atividade descritiva”(p. 115).

O que é peculiar em “Véspera” é que não conseguimos saber se há também um sincretismo do narrador-observador com o ator do enunciado, já que não se diz nem *e/le*, nem *eu*, no poema. Não conseguimos saber se o narrador-observador vê outra pessoa e narra o que ela faz ou se o observador é o próprio sujeito do enunciado que anda pela casa. Não conseguimos distinguir se o observador seria do primeiro tipo explicado por Bertrand ou do quarto tipo. Transcrevemos a seguir um trecho de um outro poema de Britto que se contrapõe a “Véspera” nesse sentido, visto que é clara a separação entre narrador e ator:

Dorme a família. Este ser (ou objeto)
surge na sala, num surto (ou cio),
rola no chão, nas paredes, no teto
(...)

(“IV”, da série “Cinco Sonetetos Grotescos”. In: *Tarde*, 2007).

Com relação ao tempo discursivo, cabe destacar que a maioria dos verbos está no presente do indicativo, ou seja, há uma debreagem temporal enunciativa, criando o efeito de sentido de uma concomitância entre o tempo da narração e o tempo do narrado. Os verbos estão todos na terceira pessoa e, sendo assim, poderíamos dizer simplesmente que o poema é um texto em terceira pessoa e que o actante sujeito é figurativizado pelos objetos, já que são estes que são descritos e não uma “pessoa”. Conforme explicamos anteriormente, porém, não podemos negar uma presença humana na cena, que é justamente o ator que vê os objetos. Finge-se, pois, falar dos objetos para falar do “homem”. Ou seja, por meio da descrição dos objetos e do ambiente é que se depreende o estado de inquietude daquele que vaga pela casa esperando o dia chegar.

Voltando um pouco à questão da semântica discursiva, ressaltamos que a figura da noite, explicitada (verso 4), também é reforçada por meio da presença da figura da “lua”, da associação de que já falamos anteriormente do “assalto à

geladeira” e de figuras que carregam o traço [escuro], tais como: “escuridão” (verso 2) e “ladrilhos pretos” (verso 9).

O sujeito que não dorme, que tem insônia, é também retratado em outros poemas de Britto, como, por exemplo, em “Aranha” de (*Trovar Claro*) e “VII” (da série “Dez sonetos sentimentais”, in *Liturgia da Matéria*. A seguir transcrevemos trechos desses poemas.

Aranha

Tentacular essa melancolia
que a mão batuca sobre a mesa
quando buscava na verdade
a música dos vértices mais nítidos
um canto de certezas

entre as exumações da insônia
e os sóbrios sortilégios da sintaxe
enquanto o mundo inteiro dorme
(...)

VII

A consciência exata dessa insônia,
a forma certa desse medo, o gesto
seco que rejeita essa necessidade
abjeta de ser quem não se é –
(...)

Já dissemos que o sujeito nada faz, só espera. Mesmo a única ação realizada pelo sujeito durante a noite (ir à geladeira em busca do sanduíche), não tem o valor de um “acontecimento” por ser “trivial”. O tema da trivialidade é, ainda, revelado por expressões coloquiais como “o gato pardo” e por “a lua bate o ponto”, sendo “bater o ponto” uma expressão muito utilizada para expressar algo repetitivo, que sempre acontece e que é sem importância, como uma obrigação⁴⁴ e pela própria palavra “trivial” usada logo no primeiro verso do poema. As imagens que vão sendo “coladas” pelo enunciador para compor a cena descrita são imagens prosaicas, cotidianas. Nas palavras de Carpinejar (s.d), o poeta “circula no espaço da trivialidade, das revelações a partir do mais grosseiro, do mais visível, do mais tátil”.

⁴⁴ Angela Maria Dias (2007, p. 168), ao comentar o poema em questão, utiliza a expressão “lua burocrata”.

Temos, portanto, a configuração do tema da trivialidade, aliado à passividade/espera que ocorre num andamento lento. Conforme dissemos no capítulo 4, o andamento é, segundo Zilberberg (2006a, p. 170), junto com a tonicidade, uma subdimensão da intensidade. O produto destas duas subdimensões indo para o “mais” do eixo da intensidade é o que o autor chama de “acontecimento” (2006c, p. 160). Ao contrário, quando as duas subdimensões estão enfraquecidas (andamento lento e tonicidade caminhando em direção ao “menos”) o que há é o “fato”, um “estado”, em oposição ao acontecimento. O “acontecimento” é raro (um “menos” no eixo da extensidade), inesperado e o “fato” é o rotineiro, o repetitivo (um “mais” no eixo da extensidade), o esperado.

Assim, constatamos que o poema “Véspera” é da ordem da rotina, do “exercício⁴⁵” e não do acontecimento. Nada de novo acontece, a cena descrita é uma cena prosaica, comum, os objetos que aparecem são conhecidos do sujeito que sente a lentidão, pois não há nada novo ou raro adentrando o seu campo de presença. A larga utilização dos verbos no presente do indicativo corrobora a ideia de que nada daquela cena é novo para o sujeito. Isso se dá porque o emprego desse tempo verbal cria no poema o efeito de sentido de um “sempre”, de algo que sempre ocorre. “A hora é lerda” justamente porque nada novo se passa; o tempo não passa. O fato de não haver surpresas é ainda evidenciado pelo verso 11: “Se houvesse um gato, ele seria pardo”, que retoma o ditado popular “De noite todo gato é pardo”, reforçando a noção de que é esperado. Há um raciocínio implicativo: se é noite e há um gato, então, certamente ele é pardo. O próprio espaço da casa reforça a trivialidade, já que ela é conhecida, familiar ao sujeito. Assim, o espaço também contribui para configurar a noção de “já esperado”.

O “acontecimento” e o “exercício” podem ser graficamente representados, em termos de intensidade e extensidade, como a seguir:

⁴⁵ Cf. Zilberberg, 2007, p. 25

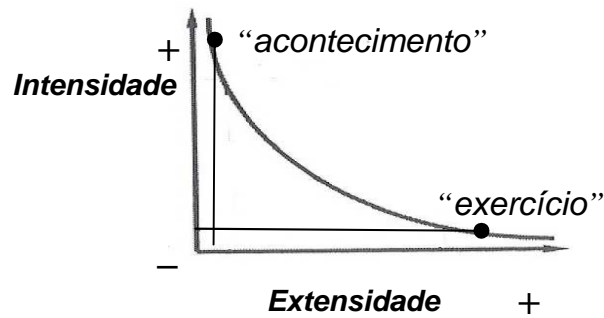


Figura 30 – Acontecimento e exercício

Zilberberg aponta, ainda, que quando há “acontecimento”, há um sujeito da **admiração**. Por outro lado, quando não o há, estamos diante de um sujeito da **percepção** (2006c, p. 161). Podemos, então, confirmar que em “Véspera” existe um sujeito da **percepção** (e não um sujeito do *fazer*).

Em termos de continuidades e descontinuidades (num nível mais profundo), a noite instaura uma parada já que o sujeito fica sem fazer nada até o dia clarear. Quando o dia, que ele tanto espera (“mas ainda não é hora”, “o dia tarda”), chegar ele será tirado desta parada. Assim, podemos perceber uma relação entre **parada**, **noite** e **rotina** (fato, exercício), de um lado, e **continuação**, **dia** e **acontecimento**, de outro. O quadrado semiótico que segue (adaptado de TATIT; LOPES, 2008, p. 86) permite melhor visualizar tais relações:

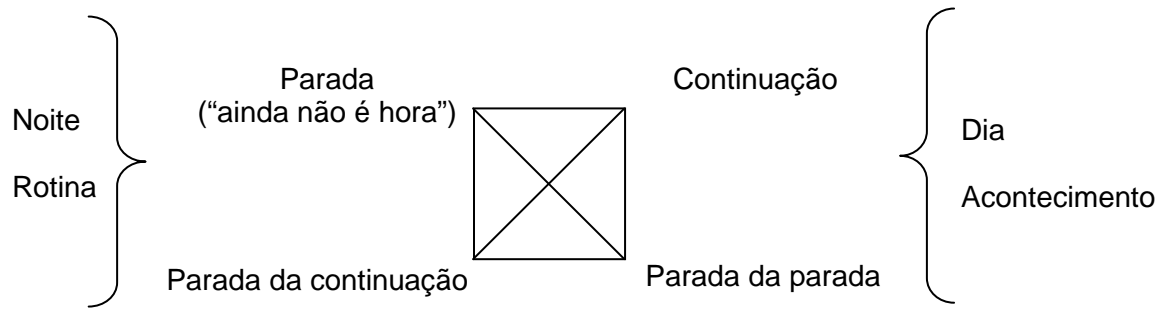


Figura 31 – Quadrado semiótico: paradas e continuações; rotina e acontecimento

O próprio título do poema – “Véspera” – nos permite associar o dia que o sujeito espera a um acontecimento, em oposição à noite, uma vez que uma das acepções para este vocábulo é “os dias que mais proximamente antecedem um fato ou acontecimento” (*Dicionário Houaiss*). Importa mais o dia que está por vir do que a noite que passa.

À parada que acabamos de mencionar, podemos associar, também, um estado de tensão do sujeito que espera, num espaço “fechado” que é a casa onde a espera se passa. Dessa forma, toda essa relação que estabelecemos – noite-rotina-parada-tensão-fechamento – evoca um modelo proposto por Claude Zilberberg (2006b, p. 147) que a seguir reproduzimos:

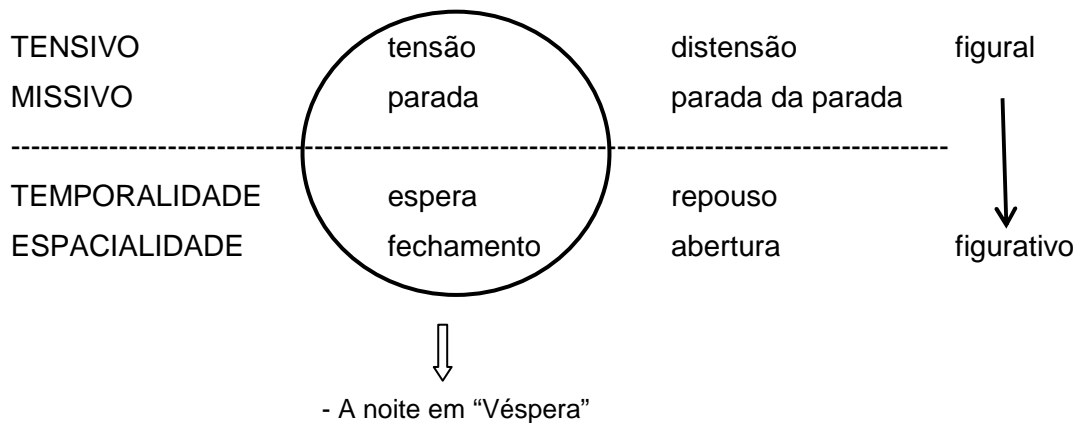


Figura 32 – Tensão, parada, espera, fechamento

Vimos que as duas subdimensões do par “intensidade” e “extensidade” que mais colaboram para a construção do sentido deste poema são o andamento (que é subdimensão da intensidade) e a espacialidade (subdimensão da extensidade). Tais subdimensões, quando cruzadas com os foremas da direção, elã e andamento (como já explicado no capítulo 4) resultam em certas valências sobre as quais repousa o sentido construído pelo texto. Para o poema sob análise, essas valências são as que seguem:

Dimensão	Intensidade	Extensidade
Subdimensão	Andamento	Espacialidade
Direção	Desaceleração	Fechamento
Posição	Retardamento	Interioridade
Elã	Lentidão	Repouso
Figuras no texto	“Véspera” “aguarda” “a hora é lerda” “ainda não é hora” “ainda demora” “tarda”	As figuras que remetem à interioridade da casa: “geladeira”, “sanduíche”, “casa sonha”, “fruteira”; “escuridão” “ladrilhos pretos”
Plano da expressão	Uso de travessão e pontos finais no meio dos versos	Estrofes bem delimitadas

Figura 33 – Andamento e espacialidade

Passemos agora a um exame mais direcionado ao plano da expressão. O poema é composto por 12 versos – quase todos de dez ou 12 sílabas – distribuídos em quatro tercetos. Muitos destes versos apresentam uma ambiguidade métrica e podem ser lidos tanto como dodecassílabos quanto como decassílabos, como por

exemplo os versos 3 e 11. Podemos falar em duas diferentes isotopias de expressão que nos dão duas diferentes chaves de leitura rítmica do poema. Ainda quanto ao ritmo, não há uma regularidade e encontram-se tanto versos com ritmos mais tradicionais (como os dodecassílabos com acento nas sílabas 4, 8 e 10 e os decassílabos heróicos e sáficos) quanto versos com ritmo mais “solto”.

A construção das rimas é também um fator que merece atenção. Os tercetos são sempre construídos com rima entre os versos ímpares, ficando o verso do meio “sozinho”. Porém, esse verso sempre se liga ao terceto seguinte, pois rima com o primeiro verso deste. Assim, os tercetos sempre estão ligados por meio da rima que funciona como mais um elemento que garante coesão ao texto. Por exemplo, a estrofe 1 se liga à estrofe 2 por meio da rima –*etos*, final dos versos 2, 4 e 6. O esquema das rimas no poema seria o seguinte.

1. A
2. B
3. A

4. B
5. C
6. B

7. C
8. D
9. C

10. D
11. A⁴⁶
12. A

Podemos observar que a última estrofe “quebra” um pouco o esquema de que falamos. Por outro lado, entretanto, ele retoma a rima A da estrofe 1, ligando o fim do poema ao seu começo, como que fechando um círculo. Esse recurso da organização do plano da expressão acaba por imitar o que ocorre também no plano do conteúdo, já que a última estrofe repete as figuras da “geladeira” e da “morte”, que também apareceram no início do poema. Notamos também que no meio do

⁴⁶ Rima toante, ou seja, só apresenta semelhança na vogal tônica.

último verso há a palavra “demora”, que forma uma rima interna com “hora”, palavra da rima do primeiro verso do terceto em questão:

A geladeira treme. Mas ainda não é **hora**.
 Se houvesse um **gato**, ele seria pardo.
 A morte ainda **demora**. O dia tarda.

No que diz respeito ao nível sonoro, verificamos que o modelo de sílaba **consoante + vogal + r** perpassa todo o poema, reforçando tanto relações locais quanto globais no texto⁴⁷. Vejamos onde tal sequência aparece:

v.1 **morte; guarda**
 v.2 -
 v.3 **dorme; imersa; mostarda**
 v.4 **lerda**
 v.5 **parar**
 v.6 -
 v.7 **desperdiçando**
 v.8 -
 v.9 -
 v.10 -
 v.11 **pardo**
 v.12 **morte; tarda**

Há, ainda, outras ocorrências que evidenciam um cuidado na elaboração do plano da expressão. O verso 2, por exemplo, apesar de não apresentar a sequência silábica de que falamos acima traz uma rima interna dada pela repetição da sequência sonora /esk/: **esqui**va-**esc**uridão. Semelhante recurso ocorre no verso 7, onde está a sequência sonora /esp/: “recende **espl**êndido, **desp**erdiçando **espetos**”, além da aliteração do /s/, que destacamos a seguir:

“rec**s**ende **s**plêndido, **s**perdi**s**ando **s**peto**s**”

⁴⁷ Núcleo endogramático, conforme explicamos no capítulo 1.

Vemos, também, o recurso da aliteração sendo utilizado no verso 3: “dorme a **s**ono **s**olto, imers**a** em mo**s**tarda”.

Quanto a toda sorte de recorrências sonoras, repetições, reiteraões, etc., Lopes (1997, p. 184) lembra:

trata-se de procedimento que estava já inteiramente significado no termo ‘verso’, do latim *versus* (de *vertere*, ‘voltar’, ‘retornar’) [...], a assinalar que, diversamente do que ocorre com o discurso em prosa, que se constrói prospectivamente, projetando-se só para a frente (este é o sentido de *prosus*, étimo de ‘prosa’), em busca do momento em que esse avanço há de esgotar-se, na altura do ponto final, o discurso poético só caminha para a frente retornando sobre seus próprios passos, recuperando os segmentos já produzidos, promovendo-os a formas-tipo citadas e (re)citando-as sem cessar de modo levemente diferenciado na reescrita das novas formas ocorrenciais.

Assim, gostaríamos de destacar algumas outras ocorrências interessantes que evidenciam o cuidadoso trabalho do enunciador para criar uma sofisticada rede de relações no nível da expressão. Destacamos primeiramente o uso do fonema /v/ exatamente na terceira sílaba poética de dois versos consecutivos (versos 1 e 2):

No / tri / **v**i / al do sanduíche a morte aguarda.

Naes / qui / **v**a es / curidão da geladeira

O acoplamento (LEVIN, 1975) se dá ao se relacionar um elemento em dois níveis diferentes: o fonema /v/ se repete no nível fonológico e está numa mesma posição na sílaba poética.

Merece destaque também a rima interna formada por “sono solto”, no verso 3, onde se vê a repetição tanto de vogais quanto de consoantes; e a escolha dos vocábulos “imersa” e “impera”, que além de apresentarem as mesmas vogais, na mesma sequência, estão posicionados no mesmo verso de suas respectivas estrofes (verso 3). Ocorre também a repetição da mesma sílaba inicial em três

vocábulos da mesma estrofe (estrofe 2) formando um núcleo endogramático interno a esse terceto: **inteira – insetos – impera**.

Pudemos perceber como se configura um sujeito da percepção e qual o papel do observador na construção de um texto predominantemente descritivo, além de, mais uma vez, mostrarmos o imbricamento dos vários níveis do texto na construção do sentido do poema.

7 EXERCÍCIO DE CONDENSAÇÃO: estudo do poema “Para um monumento ao antidepressivo”

Claramente: o mais prático dos sóis,
o sol de um comprimido de aspirina:
(João Cabral de Melo Neto. *A educação pela pedra*)

Os versos na epígrafe são do poema “Num monumento à aspirina”, integrante do livro *A educação pela pedra*, de João Cabral de Melo Neto. Paulo Henriques Britto retoma tal poema em seu “Para um monumento ao antidepressivo”, publicado em 2007 no livro *Tarde*, objeto de nossa análise neste capítulo. A intertextualidade pode ser percebida não apenas pelo título dos poemas, mas também pela figura do “sol” portátil que é associado aos medicamentos em ambos os textos.

Vejamos a seguir a transcrição dos dois poemas:

Num monumento à aspirina

1. Claramente: o mais prático dos sóis,
2. o sol de um comprimido de aspirina:
3. de emprego fácil, portátil e barato,
4. compacto de sol na lápide sucinta.
5. Principalmente porque, sol artificial,
6. que nada limita a funcionar de dia,
7. que a noite não expulsa, cada noite,
8. sol imune às leis de meteorologia,
9. a toda hora em que se necessita dele
10. levanta e vem (sempre num claro dia):
11. acende, para secar a aniagem da alma,
12. quará-la, em linhos de um meio-dia.

*

13. Convergem: a aparência e os efeitos
14. da lente do comprimido de aspirina:
15. o acabamento esmerado desse cristal,
16. polido a esmeril e repolido a lima,
17. prefigura o clima onde ele faz viver
18. e o cartesiano de tudo nesse clima.
19. De outro lado, porque lente interna,
20. de uso interno, por detrás da retina,
21. não serve exclusivamente para o olho
22. a lente, ou o comprimido de aspirina:
23. ela reenfoca, para o corpo inteiro,
24. o borroso de ao redor, e o reafina.

Para um monumento ao antidepressivo

1. Um pequeno sol de bolso
2. que não propriamente ilumina
3. mas durante seu percurso
4. dissipa a espessa neblina
5. que impede o outro sol, importátil,
6. de revelar sem distorção
7. dura, doída, suportável,
8. a humana condição.

A intertextualidade é importante fator de construção do sentido. Conforme Discini (2004, p. 11), “o texto-base entra como condição de construção de sentido do discurso da variante intertextual”. No caso em questão, o poema de Britto configura um exemplo de intertextualidade que podemos chamar de **condensação** (LOPES, 2003, p. 70). As duas estrofes de João Cabral, contando com 12 versos cada, são trocadas, no texto de Britto, por também duas estrofes, mas agora de apenas 4 versos cada. Ademais, os versos de Britto são sempre mais curtos que os de Cabral. O texto fica reduzido ao “essencial” e é bem menos explicativo do que o texto-base. No monumento à aspirina, traços de **concisão** são atribuídos ao comprimido, como se pode ver por “compacto”, “sucinta”, “portátil”, concisão que Britto reproduz tanto no conteúdo, ao falar do “pequeno sol de bolso”, quanto na expressão, conforme acabamos de notar (note-se, ainda, que o poema de Britto é todo composto por apenas uma proposição). Além disso, nos dois textos, o comprimido serve para “dissipar” algo que atrapalha: a dor de cabeça em Cabral e a “neblina” em Britto.

Passemos à análise do texto. Primeiramente, cabe levantar o significado da palavra “monumento”. Dentre as acepções fornecidas pelo *Dicionário Houaiss*, destacamos as que seguem:

1. obra artística (escultura, arquitetura etc.), geralmente grandiosa, construída com o fito de contribuir para a perpetuação memorialística de pessoa ou acontecimento relevante na história de uma comunidade, nação etc.
2. sobrevivência, na memória, de alguma coisa significativa para alguém ou para um grupo social; recordação, lembrança.

O monumento é, pois, o que é construído para exaltar algo. Normalmente, porém, o que é euforizado é algo grandioso e não coisas tão prosaicas quanto um comprimido. Fazendo essa associação, os poetas elevam algo simples a um estatuto maior, conferindo grande valor ao que descrevem. No poema em questão, há uma euforização da utilização do “antidepressivo”, figura do nível discursivo, representada na metáfora do “sol de bolso”, que recobre, nesse mesmo nível, um actante **adjuvante** do nível narrativo. Podemos ver a “neblina”, como figurativização

de um **anti-sujeito** que impede o sujeito de enxergar a vida sem distorção. Ela esconde o que o sujeito precisaria ver. Com a neblina, a condição humana é vista pelo sujeito de um modo distorcido, pior do que é: **parece** insuportável **mas não é**. O sujeito não possui a modalidade do **poder**, uma vez que **não-pode** ver que a vida, apesar de doída, é suportável e é a “neblina” – aqui uma metáfora para a depressão – que o impede disso. Por outro lado, o “sol de bolso”, ou seja, o antidepressivo presente desde o título, apesar de não iluminar, confere ao sujeito competência para ver que a vida, apesar de tudo, é suportável. O “sol de bolso” seria, portanto, um instrumento de poder, doado ao sujeito pelo actante Destinador, que aqui pode ser compreendido como a “sociedade contemporânea”, que prega valores da felicidade, do otimismo, da atitude positiva diante da vida. Tal imposição da sociedade atual é expressa por Britto no poema “II”, da série “Duas bagatelas”, publicada em *Liturgia da matéria*. Segue um trecho do poema:

Então viver é isso,
é essa obrigação de ser feliz
a todo custo, mesmo que doa,

Resta ainda falar de mais um actante: o sol “de verdade”, o sol “importátil”, que tenta revelar ao sujeito a “realidade”, mas é impedido pela neblina. Assim, temos cinco actantes neste poema. O sujeito (não mencionado diretamente, mas um sujeito “coletivo”), o objeto (a visão da vida como suportável, apesar dos percalços) e as figuras da “neblina” e dos “sóis”, de bolso e importátil, atores que são, respectivamente, anti-sujeito e adjuvantes.

Fontanille (2007) aprofunda a noção de actantes, desdobrando-os, segundo o ponto de vista, em **transformacionais** ou **posicionais**. Os actantes transformacionais são, segundo o semioticista, definidos pela sua participação junto às forças que transformam uma conjuntura. Esta noção está ligada a uma **lógica das forças**, também ilustrada pela gramática de casos de Charles Fillmore, em que há uma intencionalidade associada a uma força, havendo actantes **afetantes** e actantes **afetados**, constituindo dois polos de força. No caso de nosso poema, se

considerarmos os actantes em questão como transformacionais, vemos que há uma força que emana da “neblina”, atingindo o “sol importátil” (o primeiro, **afetante** e o segundo, **afetado**) e, em seguida, a neblina passa a ser atingida pela força proveniente do “sol de bolso”, passando a actante afetado, uma vez que agora o afetante é o “sol de bolso”. A posição dupla da neblina, ora como afetante ora como afetado é também evidenciada pela sua posição na organização do poema, uma vez que os versos a seu respeito são o último da primeira estrofe e o primeiro da segunda estrofe.

Outra proposição feita por Fontanille é que a lógica das forças define os actantes unicamente a partir de sua participação em uma transformação entre dois estados e de seu engajamento em face dessa transformação. Ora, é exatamente isso que ocorre com os actantes que acabamos de descrever, pois os dois *sóis* estão engajados em fazer o estado modal do sujeito mudar do **não-saber** para o **saber** (saber que a vida, apesar dos percalços, é suportável), e a “neblina” engaja-se para manter o sujeito num estado de **ignorância**.

Podemos, ainda, pensar nos actantes deste poema como **posicionais** e estes são definidos pelo seu lugar no campo posicional do discurso. A noção de actantes posicionais é bastante análoga às categorias actanciais previstas por Greimas. A lógica neste caso não é mais a das **forças**, mas a dos **lugares**. Então, pensando neste tipo de actantes com relação ao poema, o sujeito seria o actante que ocupa o lugar de **fonte** e o objeto ocupa o lugar de **alvo**. Podemos associar estas posições dos actantes a dois atos perceptivos elementares: a visada e a apreensão. O actante fonte primeiramente **visa** o alvo e entra em relação intensiva ou afetiva com ele; é essa relação afetiva que vai fazer o sujeito **querer** a conjunção com o objeto. Num segundo momento, o sujeito **apreende** o alvo. O par fonte-alvo é homólogo ao par sujeito-objeto. Um terceiro actante neste modelo é o actante de **controle**. Este é responsável por regular a relação entre fonte e alvo. Algumas das funções destes actantes são a regulação, o filtro e o obstáculo. No poema que estudamos, a “neblina” se coloca como obstáculo ao sujeito, sendo, pois, o actante

de controle. Com esta noção de actante de controle, consegue-se uma maior abstração do modelo, comparando com aquele proposto por Greimas, pois, no modelo de Fontanille, o actante de controle faz as vezes tanto de “adjuvante” ou “destinador” quanto de “oponente” ou “anti-sujeito”. Partimos então de três posições, para apenas uma.

Apesar desta classificação, as noções de actantes posicionais e transformacionais não devem ser separadas. Elas coexistem no discurso, dependendo da maneira pela qual decidirmos abordar o texto. Além disso, conforme explica Fontanille, os actantes posicionais não fazem nada por si próprios: eles apenas ocupam lugares e são movidos por uma energia que os desloca (p. 161). Tal energia, como já vimos, vem dos actantes transformacionais.

O “sol de bolso”, portátil, próximo do sujeito, está em oposição ao “outro sol, importátil”, distante. É essa proximidade que faz com que o sujeito se apegue ao comprimido, que pode levar consigo para onde quer que seja. A construção da metáfora é feita por meio do emprego dos traços de esfericidade e de brilho do sol, o astro.

O estado do sujeito que precisa do “sol de bolso” é um estado melancólico. A definição de melancolia apresentada pelo dicionário *Houaiss* é “estado afetivo caracterizado por profunda tristeza e desencanto geral; depressão”. A paixão da melancolia aparece como depressão, o que vai ao encontro do que afirma Fiorin (2007, p. 5):

“em nossa época, há uma biologização dos estados de alma e, por isso, a paixão da melancolia desaparece, transformando-se em uma patologia física, a depressão.”

Em termos de semântica discursiva, existe uma isotopia dos fenômenos meteorológicos que é dada por “sol” e “neblina” e que forma uma oposição entre “claro” e “escuro”.

Construindo um quadrado semiótico com as figuras do poema, teríamos uma oposição entre a neblina e o “outro sol, importátil”, uma vez que a neblina esconde e escurece e o sol importátil revela e ilumina. O “sol de bolso”, por sua vez, estaria numa posição de não-S1, já que não revela, mas também não esconde, dissipa; não clareia, mas também não escurece. Vejamos essas posições no quadrado:



Figura 34 – Quadrado semiótico: a neblina e os sóis

A relação entre esses termos pode ser representada tensivamente, considerando-se, na dimensão da intensidade, o intervalo que vai do fraco ao forte e, no eixo da extensidade, o intervalo que vai do concentrado ao difuso. A neblina é “espessa”, ou seja, concentrada. O sol “normal”, por sua vez, está no polo oposto ao mesmo tempo em que é fraco, pois distante do sujeito (“importátil”). No meio caminho entre os dois está o antidepressivo. O gráfico a seguir nos ajuda a verificar tais relações.

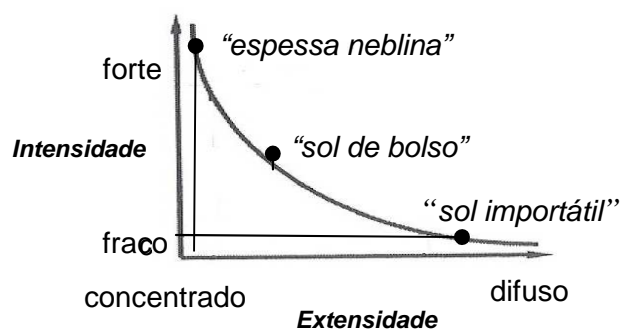


Figura 35 – Relações no espaço tensivo

Quanto à organização do poema, vimos anteriormente que ele é construído com apenas um período, composto por várias orações encaixadas, distribuídas em duas quadras. Vamos agora levantar algumas ligações entre esses versos do ponto de vista das correlações entre expressão e conteúdo.

Dos oito versos dos poemas, a metade deles está ligada numa relação entre o que podemos chamar de **apresentação** e **predicação**. Existe um verso que apresenta um elemento e outro que diz o que esse elemento faz. Mas o verso que diz o que o elemento faz é justamente o que apresenta o próximo elemento. Vejamos esse mecanismo com os próprios versos:

v1. Um pequeno sol de bolso (verso que apresenta o antidepressivo).

v.4. dissipa a espessa neblina (verso que diz o que o antidepressivo faz e que, ao mesmo tempo, apresenta a neblina).

v.5. que impede o outro sol, importátil, (verso que diz o que a neblina faz e, ao mesmo tempo, apresenta o outro sol).

v. 6 de revelar sem distorção (verso que diz que o outro sol faz).

O verso que diz o que o antidepressivo faz é justamente o verso que apresenta a neblina. Por sua vez, o verso que diz o que a neblina faz é justamente o que apresenta o sol importátil.

Dos 4 versos destacados, dois acumulam duas funções: tanto a de apresentar quanto a de predicar um elemento, evidenciando ainda mais o que comentamos acima sobre o poema ser da ordem da condensação. O quadro abaixo mostra os versos aos quais nos referimos.

Apresentação	
Um pequeno sol de bolso	Antidepressivo (sol de bolso)
<u>dissipa a espessa neblina</u>	Neblina
<u>que o impede o outro sol, importátil</u>	Sol importátil
Predicação	
<u>dissipa a espessa neblina</u>	Antidepressivo (sol de bolso)
<u>que o impede o outro sol, importátil</u>	Neblina
de revelar sem distorção	Sol importátil

Figura 36 – Apresentação *versus* predicação

Considerando a divisão dos versos, percebemos que as estrofes 1 e 2 apresentam similaridades no que diz respeito à organização do plano da expressão, bem como a distribuição das classes gramaticais. Cada uma das estrofes possui exatamente dois verbos: A estrofe 1 tem “ilumina” e “dissipa”, ao passo que a 2 tem “impede revela”. No plano fonológico, nas duas estrofes há maioria de vogais anteriores e não-arredondadas e consoantes oclusivas.

Por outro lado, contrastes são encontrados se considerarmos uma categoria topológica “versos pares” *versus* “versos ímpares”, como já vimos acontecer em outro poema analisado neste trabalho. Tomando tal divisão como base,

encontramos contrastes em vários planos do texto. Os versos pares concentram três verbos (“ilumina”, v.2; “dissipa”, v.4; “revelar”, v.6) contra apenas um dos ímpares (“impede”, v. 1), relação que se inverte quanto à quantidade de adjetivos, já que os pares apresentam apenas dois (“espessa”, v.4; “humana, v.8”) e os ímpares cinco (“pequeno”, v.1; “importátil”, v.5; “dura”, “doída”, “suportável”, v.7) , além da locução adjetiva “de bolso” (v.1). Os versos pares possuem apenas substantivos femininos (“neblina”, v.4; “condição”, v.8) e os ímpares apenas masculinos (“sol”, v.1 e v. 5; “bolso”, v.1; “percurso”, v.3). Os versos pares contêm todos os adjuntos adverbiais do texto (“propriamente”, “não”, v.2; “sem distorção”, v.6). As rimas dos versos pares alternam-se entre graves (palavras paroxítonas) e agudas (palavras oxítonas), enquanto as dos ímpares são apenas graves. Há paralelismo sintático nos versos pares, enquanto não o há nos ímpares. Os versos 4 e 8, justamente os que terminam cada estrofe, apresentam a sequência artigo + adjetivo + substantivo:

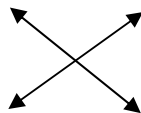
v.4: “a + espessa + neblina”

v.8: “a + humana + condição”

Figura 37 – Paralelismo gramatical

Os versos 2 e 6, por sua vez, apresentam os mesmos elementos gramaticais, mas em posições invertidas, formando um “quiasmo gramatical”:

v.2: “**propriamente** ilumina”



v.6: “revelar **sem distorção**”

Figura 38 – “Quiasmo gramatical”

Além disso, da mesma forma que com os versos 4 e 8, há uma semelhança posicional, pois ambos são o segundo verso de cada estrofe.

Do ponto de vista fonético-fonológico, os versos pares apresentam maioria de consoantes sonoras, enquanto os ímpares, surdas. Os versos pares contêm majoritariamente vogais anteriores (/e/ e /i/) e os ímpares possuem, em sua maioria, vogais posteriores (/o/ e /u/).

O quadro a seguir resume as oposições de que acabamos de tratar:

<u>Versos pares</u>	<u>Versos ímpares</u>
Maior quantidade de verbos	Menor quantidade de verbos
Menor quantidade de adjetivos	Maior quantidade de adjetivos
Substantivos femininos	Substantivos masculinos
Com adjuntos adverbiais	Sem adjuntos adverbiais
Com paralelismo de estruturas	Sem paralelismos de estruturas
Rimas ou graves, ou agudas	Apenas rimas graves
Maioria das consoantes sonoras	Maioria das consoantes surdas
Maioria das vogais anteriores	Maioria das vogais posteriores

Figura 39 – Versos pares *versus* versos ímpares

Existem ainda outras ocorrências, que destacaremos agora, que mostram o trabalho sobre o plano da expressão. Logo no verso 1, temos a expressão “sol de bolso”, na qual podemos ver que a palavra “sol” está também contida, anagramatizada, conforme destacado, na palavra “bo**lso**”. Assim, a expressão que é uma locução adjetiva que qualifica o substantivo “sol”, apresenta, mais uma relação com esse substantivo, que é a relação sonora.

Observamos, também, a sequência sonora “p + vogal + r”, ao longo de todo o poema, constituindo um núcleo endogramático, conforme já explicado em capítulos anteriores. Vejamos:

- v.3: **per**curso
- v.5: **im**portátil
- v.7: **su**portável

Note-se que a repetição da sequência destacada ocorre sempre em versos ímpares, mais uma vez ressaltando os contrastes entre versos ímpares e pares, dentro do poema, formando dois conjuntos coesos, mas opostos, fazendo com que “pares” *versus* “ímpares” se torne uma categoria posicional do plano da expressão.

Os fonemas da sequência que acabamos de descrever aparecem também justapostos (mas em outra ordem) duas vezes no verso 2, criando também uma ressonância: “que não **propri**amente ilumina”. E existe outra rima interna dentro de um mesmo verso em “que **imp**ede o outro sol, **imp**ortátil,” com a repetição da sequência –imp em dois pontos do verso.

E um trabalho anagramático e de acoplamento também pode ser visto nos versos 5, 6 e 7, onde ocorre sempre a combinação “consoante + /o/ + /r/”, e sempre na segunda sílaba da palavra onde aparece, sendo que a palavra é sempre a última em cada verso:

- v.5 **im**portátil
- v.6 **disto**rção
- v.7 **su**portável

Não podemos deixar de destacar o verso 4: “dissipa a espessa neblina”, onde há um quiasmo fonológico dos fonemas /s/ e /p/ em “dissipa” e “espessa”. Vejamos:

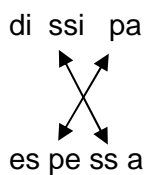


Figura 40 – “Quiasmo fonológico”

No verso 7 (“dura, doída, suportável”), os dois adjetivos que estão ligados às dificuldades ou aos obstáculos da vida – “dura” e “doída” – são compostos por consoantes oclusivas, ao passo que o terceiro adjetivo do mesmo verso – “suportável” – é formado pela mesma quantidade de oclusivas e fricativas, o que pode ser ligado ao fato de que a “condição humana” não é totalmente perfeita, “fluida”, mas é suportável. Fica portanto num meio termo entre o obstáculo e a “fluidez” e por isso não há a oposição com o uso de fricativas, mas de um adjetivo que misture os dois tipos de consoantes.

Os versos 1 e 5 são ambos versos que iniciam estrofes e apresentam ao mesmo tempo uma similaridade e um contraste. A primeira se dá porque os dois apresentam a palavra “sol”. Já o contraste ocorre porque enquanto o primeiro trata da portabilidade (“sol de bolso”), o segundo trata do seu oposto (“sol importátil”).

São pertinentes algumas considerações acerca do fazer anagramático. Lembremo-nos que, conforme explicado no capítulo 1, um anagrama é a transposição dos sons ou módulos-fônicos presentes na palavra-tema, para outras partes dentro do poema. Por sua vez, a palavra-tema é aquela que serve de base para o restante de um verso ou do poema todo.

Em “Para um monumento ao antidepressivo”, a própria palavra “antidepressivo” do título é que funciona como uma palavra-tema, já que tem os seus fonemas propagados ao longo do poema. Os fonemas consonantais presentes em tal palavra se repetem ao longo de todo o texto. Claro que há outras consoantes, mas as que provêm da palavra-tema são a grande maioria. De todo o inventário de

fonemas consonantais do português, apenas seis⁴⁸ representam cerca de 70% de todas as consoantes do poema.

O quadro a seguir nos ajuda a visualizar estes dados quantitativos:

TOTAL de consoantes do poema:	69	100%	100%
<i>/t/</i>	6	9%	72%
<i>/d/</i>	9	13%	
<i>/p/</i>	9	13%	
<i>/R/</i>	11	16%	
<i>/S/</i>	13	19%	
<i>/v/</i>	2	3%	
outros fonemas consonantais	19	28%	28%

Figura 41 – Distribuição dos fonemas consonantais

Abaixo transcrevemos mais uma vez o poema, destacando todas as ocorrências dos fonemas consonantais provenientes da palavra-tema “antidepressivo”:

Para um monumento ao antidepressivo

1. Um pequeno sol de bolso
2. que não propriamente ilumina
3. mas durante seu percurso
4. dissipa a espessa neblina

5. que impede o outro sol, portátil,
6. de revelar sem distorção
7. dura, dóida, suportável,
8. a humana condição.

⁴⁸ Estamos considerando os fonemas e não os alofones (Cf. SILVA, 2003, p. 135).

O estudo que apresentamos mostrou que “Para um monumento ao antidepressivo” foi composto num regime de condensação, percebido, numa primeira leitura, já pelo tamanho do poema e, por meio de uma leitura mais detalhada, pelos diversos relacionamentos entre níveis diferentes do poema, condensando ou acumulando várias relações de níveis diferentes em apenas poucas linhas, ou, no nível fonológico, se construindo com poucos fonemas que se repetem. Além disso, pudemos mostrar a aplicabilidade dos modelos actanciais de Fontanille e a ocorrência do fazer anagramático explicitado por Saussure e retomado por Zilberberg.

CONCLUSÃO

Já dizia Umberto Eco que uma tese “é como um porco: nada se desperdiça” (2005, p. 173). Apesar de jocosa, essa frase expressa bem o nosso estado atual, pois, ao concluir essa dissertação, resta-nos a sensação de que aproveitamos cada momento no percurso da pesquisa, aprofundando nossos conhecimentos sobre a teoria semiótica, sobre a poesia, sobre a literatura contemporânea, sobre Paulo Henriques Britto e, acima de tudo, aprendendo a lidar com a complexidade e as vicissitudes do trabalho científico. Nada foi desperdiçado. Mesmo aquelas leituras, ideias ou indagações que surgiram ao longo do caminho e que não foram aproveitadas diretamente na redação final contribuíram sobremaneira para forjar o nosso “perfil pesquisador” de agora, certamente muito distinto daquele do início de nossa jornada.

Nosso trabalho consistiu em análises minuciosas de cinco poemas do poeta brasileiro contemporâneo Paulo Henriques Britto, apoiando-se no modelo semiótico de orientação greimasiana. O estudo dos poemas escolhidos foi bastante proveitoso, permitindo-nos realizar uma descrição minuciosa dos seus planos da expressão e do conteúdo, ajudando a preencher a lacuna de estudos mais profundos acerca dos poemas de Britto e evidenciando as estratégias de que se vale o enunciador para engendrar os efeitos de sentido dos textos. Cada poema do *corpus* surgia para nós como um enigma a ser desvendado. E cada análise, como um trabalho árduo de investigação.

Em todos os poemas, a descrição dos imbricamentos entre os vários níveis do texto mostrou-se deveras relevante uma vez que revelou a engenhosidade literária por trás de sua construção. Assim, nossas análises permitiram, ainda, testar as hipóteses das investigações estruturais de poesia que primam pela capacidade de evidenciar as similaridades e os contrastes que atuam na geração do sentido nos

diversos níveis. Ao cabo de nosso estudo, fica a certeza de que tais imbricamentos não são casuais, mas sistematicamente trabalhados. A observação das peculiaridades fonético-fonológicas e gramaticais, bem como a observação da posição/distribuição dos versos no poema não é gratuita e é imprescindível para que compreendamos a sua grandeza estética, como explica Jakobson (2004, p. 82):

Tanto um cálculo de probabilidade quanto um trabalho acurado de comparação dos textos poéticos com outras espécies de mensagens verbais demonstram que as peculiaridades marcantes dos processos poéticos de seleção, acumulação, justaposição e distribuição das diversas classes fonológicas e gramaticais não podem ser consideradas acidentes desprezíveis regidos pela lei do acaso. Qualquer composição poética significativa, seja um improviso, seja fruto de longo e árduo trabalho de criação, implica escolha do material verbal, escolha esta orientada num sentido determinado [...]. Ele (o poeta) pode não ter consciência das molas mestras desse mecanismo, e isso ocorre com muita freqüência. Porém, embora incapaz de especificar os procedimentos pertinentes à sua criação, o poeta – e também seu leitor receptivo – percebe a superioridade artística de um texto dotado desses componentes sobre um outro similar, mas privado deles.

Gostaríamos de ressaltar que, no decorrer da pesquisa, tanto por meio dos poemas que analisamos quanto pelos outros que apenas lemos, foi possível atestar o trabalho de “arquitetura da palavra” realizado por Britto na elaboração de seus textos e sua habilidade em articular os diversos elementos linguísticos em prol da significação, criando poemas aparentemente simples, mas que contam com a construção de uma sofisticada rede de relações tanto no plano da expressão, quanto do conteúdo.

Quisemos, ainda, na esteira de Jakobson, defender uma análise linguística de textos poéticos evidenciando a importância da interseção entre os dois campos de estudos (a Linguística e a Literatura). Sobre as relações entre essas duas áreas do conhecimento, retomamos uma vez mais as palavras do linguista (JAKOBSON, 1969, p. 162):

[...] compreendemos definitivamente que um linguista surdo à função poética da linguagem e um especialista de literatura indiferente aos problemas linguísticos e ignorante dos métodos linguísticos são, um e outro, flagrantes anacronismos.

Nossas análises partiram de um ponto de vista prioritariamente linguístico por acreditarmos que é o trabalho com a língua que faz de um poema um texto literário. Como diz Pietroforte (2008, p. 247)

“a poesia e a prosa são feitas, antes de tudo, de signos verbais e processos discursivos [...]. Há coerções históricas e sociais, sem dúvida, mas estas pertencem ao humano em todas as suas atividades discursivas, sejam elas literárias ou não”.

Nesse sentido, nossas reflexões ecoam as de Cohen (1974, p. 38) que afirma que “[...] a poesia é imanente ao poema, tal deve ser seu princípio básico [...]. O poeta é poeta não pelo que pensou ou sentiu, mas pelo que disse [...]. Todo seu gênio reside na invenção verbal”. Ou seja, o que faz do poema um poema é, em primeiro lugar, o trabalho diferenciado com a língua.

Ao prefaciar dois estudos de semiótica poética realizados por Thierry Metzger, Fontanille (2004, p. 5, tradução nossa) diz:

Thierry Metzger propõe dois estudos de semiótica poética retomando e testando algumas fases das abordagens estruturais do discurso poético: a de Jakobson, a de Greimas, a de Geninasca, e, mais recentemente, a da semiótica das paixões e da semiótica tensiva.

É semelhante ao que fez Metzger (2004) o que procuramos fazer por meio das análises que apresentamos: pôr à prova a adequação e a pertinência da teoria semiótica no estudo de poemas, retomando em nossas análises várias fases do desenvolvimento da disciplina, valendo-nos tanto dos conceitos consolidados da teoria semiótica quanto dos desenvolvimentos mais atuais na área da semiótica tensiva.

Aliás, a presença desta última vertente é uma constante no decorrer deste trabalho, o que nos permitiu tratar mais acuradamente dos conteúdos sensíveis, já que a semiótica tensiva nasceu da necessidade de preencher uma lacuna existente no modelo semiótico estrutural (calcado em análises do discreto, com atenção prioritariamente voltada para a narratividade, para o *fazer*), passando a considerar em primeiro plano o contínuo, o dinâmico, o gradual e centrando seus estudos na primazia do *ser*. Nos poemas que estudamos, o sujeito foi sempre muito mais um sujeito do sentir, do perceber do que do fazer. O resultado de nossas análises teria sido bastante incompleto se não tivéssemos lançado mão dos conceitos dessa abordagem. Além disso, acreditamos ter demonstrado a operacionalidade de novos desenvolvimentos conceituais da semiótica francesa.

Por fim, diante da carência de estudos intrínsecos do fazer poético, esperamos que este trabalho possa ser lido e aproveitado por outras pessoas que futuramente queiram engajar-se nos estudos desta natureza. Esperamos também, ainda que modestamente, contribuir para os estudos da obra poética de Britto e para uma avaliação mais justa do valor de sua contribuição em nosso quadro contemporâneo, bem como, num plano mais geral, para o aumento das investigações acerca da literatura brasileira dos dias atuais.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Dayane. Análise semiótica de 'Nova poética', de Manuel Bandeira. **Todas as Letras – revista de língua e literatura**. São Paulo, v.9, n.1, Universidade Mackenzie, 2007. Disponível em <<http://www3.mackenzie.com.br/editora/index.php/tl/article/view/664/595>>. Acesso em 29/04/2009.

_____. Semiótica e aspectualidade em poemas de Manuel Bandeira. **Cadernos de Semiótica Aplicada**, v.6, n. 2, São Paulo, 2008. Disponível em <[http://www.fclar.unesp.br/seer/index.php?journal=casa&page=issue&op=view&path\[\]=244](http://www.fclar.unesp.br/seer/index.php?journal=casa&page=issue&op=view&path[]=244)>. Acesso em 29/04/2009.

ARRIGUCCI JR., Davi. Ensaio sobre 'Maçã' (Do sublime oculto) In: **Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira**. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BALDAN, Maria de Lourdes O. G. **Entre o som e o sentido: aspectos da poética de Roman Jakobson**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1994.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. São Paulo: Humanitas, 2001.

_____. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 2003.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Tradução Grupo CASA. Bauru: EDUSC, 2003.

_____. "L'émotion éthique: de J.-J. Rousseau à R. Antelme". **Nouveaux Actes Sémiotiques**. 2007. Disponível em <<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2217>>. Acesso em 09/09/2008.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. **Poemas sobre a poesia na literatura brasileira**. Tese de Livre Docência. Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1992.

BRITTO, Paulo Henriques. **Liturgia da matéria**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

_____. **Mínima lírica**. São Paulo: Duas Cidades, 1989.

_____. **Trovar claro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **Macau**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Paraísos artificiais**: contos. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. O lugar do poeta e da poesia hoje. **Sibila**: revista de poesia e cultura, ano 6, n.10. São Paulo, Martins Fontes, 2006.

_____. **Tarde**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **The clean shirt of it**: selected poems by Paulo Henriques Britto. Tradução de Idra Novey. Rochester, NY: BOA Editions, 2007b.

_____. **Entrevista concedida a Pedro Sette Câmara**. 2007c. Disponível em <<http://www.portalliterar.com.br/artigos/paulo-henriques-britto>>. Acesso em 20/07/2009.

_____. **Entrevista concedida a Rodrigo de Souza Leão para o Balacobaco**. [s.d.]. Disponível em <<http://www.gargantadaserpente.com/entrevista/paulohenriquesbritto.shtml>>. Acesso em 24/05/2009.

CABRAL DE MELO NETO, João. **A educação pela pedra**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.

CAMARA JR., Joaquim Mattoso. "Uma categoria verbal: o aspecto". In: **Princípios de Linguística geral**. Rio de Janeiro: Padrão, 1977.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas, 2004.

CARPINEJAR, Fabrício. O azarão afortunado. **Jornal de poesia**. [s.d.]. Disponível em < <http://www.revista.agulha.nom.br/carpinejar3.html> >. Acesso em 21/02/2008.

COHEN, J. Introdução: objeto e método; O problema poético. In: **Estrutura da linguagem poética**. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1974.

_____. Poesia e redundância. In: **O discurso da poesia**, nº28. Coimbra: Almedina, 1982.

COQUET, Jean-Claude. Poética e Linguística. In: GREIMAS, A.J. **Ensaio de Semiótica Poética**. São Paulo: Cultrix, 1975.

DIAS, Angela Maria. Poesia depois da modernidade: diálogos e percursos. In: **Cruéis paisagens: literatura brasileira e cultura contemporânea**. Niteroi: EdUFF, 2007.

DICIONÁRIO HOUAISS, na Internet: <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm>.

DISCINI, Norma. **Intertextualidade e conto maravilhoso**. São Paulo: Humanitas, 2004.

DUBOIS, Jean et al. **Dicionário de Linguística**. São Paulo: Cultrix, 2004.

ECO, Umberto. **Como se faz um tese**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda (Ed.). **Miniaurélio: o minidicionário da língua portuguesa**. Curitiba: Posigraf, 2004.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo**. São Paulo: Ática, 2005a.

_____. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2005b.

_____. Paixões, afetos, emoções e sentimentos. **Cadernos de Semiótica Aplicada**, v.5, n. 2, São Paulo, 2007. Disponível em <<http://www.fclar.unesp.br/grupos/casa/artigos/V5n2/CASA-v5n2.html>>. Acesso em 03/04/2008.

_____. **Em busca do sentido**: estudos discursivos. São Paulo: Contexto, 2008.

FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. **Tensão e significação**. Trad. Ivã Carlos Lopes; Luiz Tatit; Waldir Bevidas. São Paulo: Discurso Editorial/Humanitas, 2001.

FONTANILLE, Jacques. Avant-propos. In: METZER, Thierry. **Objet-poème et Discours poétique**. Limoges: Pulim, 2004.

_____. **Semiótica do Discurso**. São Paulo: Contexto, 2007.

FORTUNA, Felipe. 58 peças acadêmicas. **Cronópios**. 2007. Disponível em <<http://www.cronopios.com.br/site/critica.asp?id=2795>>. Acesso em 23/03/2009.

FRANCO, Bernardo Mello. **Poeta premiado em busca de horas vagas para criar**: entrevista com o poeta Paulo Henriques Britto. Disponível em <<http://www.revista.agulha.nom.br/bmfranco1.html>>. Acesso em 21/02/2008.

GENINASCA, Jacques. Divisão convencional e significação. In: GREIMAS, A.J. **Ensaio de Semiótica Poética**. São Paulo: Cultrix, 1975.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. São Paulo: Ática, 2002.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Sémantique structurale**: recherche et méthode. Paris: Larousse, 1966.

_____. **Du sens**: essais sémiotiques. Paris, Seuil, 1970.

_____. **Semântica estrutural**. São Paulo: Cultrix, 1973.

_____. (org.). **Ensaio de semiótica poética**. São Paulo: Cultrix, 1975.

_____. Pour une théorie des modalités. **Langages** 43, 1976.

_____. **Du Sens II**: essais sémiotiques. Paris: Seuil, 1983.

_____.; FONTANILLE, Jacques. **Sémiotique des passions**: des états de choses aux états d'âme. Paris: Seuil, 1991.

_____.; _____. **Semiótica das paixões**: dos estados de coisas aos estados de alma. São Paulo: Ática, 1993.

_____.; COURTÉS, Joseph. **Sémiotique**: dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Paris: Hachette, 1979.

_____.; _____. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1983.

GRUPO μ . **Retórica da poesia**: leitura linear, leitura tabular. São Paulo: Cultrix/Ed. da Universidade de São Paulo, 1980.

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

JAKOBSON, Roman; Lévi-Strauss, Claude. Les Chats de Charles Baudelaire. **L'Homme**, vol 2, 1962.

JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1969.

_____. **Poética em ação**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

_____. **Linguística. Poética. Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **Questions de poétique**. Paris: Seuil, [s.d.].

LEITE, Claudia Valéria Costa dos Santos. **Autocriação e auto-aniquilamento**: figuras da subjetividade em Paulo Henriques Britto. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, 2003.

LEVIN, Samuel R. **Estruturas linguísticas em poesia**. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1975.

LOPES, Edward. Cláudio, o artesão. In: **Metamorfoses**: a poesia de Cláudio Manuel da Costa. São Paulo: Editora UNESP, Fundação, 1997.

LOPES, Ivã Carlos. Entre expressão e conteúdo: movimentos de expansão e condensação. **Itinerários**, n.especial, Araraquara, 2003.

_____.; HERNANDES, Nilton (orgs.). **Semiótica**: objetos e práticas. São Paulo: Contexto, 2005.

MAFFEI, Luis. **Ósculo e Opúsculo**. [s.d.]. Disponível em <<http://pequenamorte.com/2008/01/14-5/>>. Acesso em 10/01/2009.

MARQUES-SAMYN, Henrique. **Um poeta vespertino**. [s.d.]. Disponível em <http://speculum.art.br/module.php?a_id=2077>. Acesso em 10/05/2008.

MARTINS, Nilce Sant'anna. **Introdução à estilística**. São Paulo: T.A.Queiroz, 2003.

MASSI, Augusto. "Orelha". In: BRITTO, Paulo Henriques. **Trovar claro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Freitas Bastos, 1971.

METZER, Thierry. **Objet-poème et Discours poétique**. Limoges: Pulim, 2004.

MOURA, Flavio. **Virtuose em negativo**. 2007. Disponível em < <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2874,1.shl>>. Acesso em 18/09/2009.

NOVEY, Idra. **The clean shirt of it**: selected poems by Paulo Henriques Britto. Rochester, NY: BOA Editions, 2007.

OLIVEIRA, Cleide Maria de. **O real na poesia e a poética do real em dois poetas contemporâneos**. [s.d.]. Disponível em < <http://www.ciencialit.letas.ufrj.br/gcanacesar/trabalhos/simposio1/cleidemariadeoliveira.html>>. Acesso em 21/02/2008.

PEDROSA, Célia. Traços de memória na poesia brasileira contemporânea. In: **Mais poesia hoje**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim. **O discurso da poesia concreta: uma abordagem semiótica.** Tese de Livre Docência. Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2008.

PINTO, Manuel da Costa. Paulo Henriques Britto. **Literatura brasileira hoje.** São Paulo: Publifolha, 2004.

_____. **Antologia comentada da poesia brasileira do século 21.** São Paulo: Publifolha, 2006.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto.** Lisboa: Vega, 1983.

RASTIER, François. Sistemática das isotopias. In: GREIMAS, Algirdas Julien (org.). **Ensaio de semiótica poética.** São Paulo: Cultrix, 1975.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística geral.** São Paulo: Cultrix, 2002.

SCHAEFFER, Franciele; COSTA, Walter Carlos. **Paulo Henriques Britto.** 2006. Disponível em <
<http://www.dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/PauloHenriquesBritto.htm#p>>. Acesso em 21/02/2008.

SILVA, Thaís Cristófar. **Fonética e fonologia do português.** São Paulo: Contexto, 2003.

STAROBINSKI, Jean. **Les mots sous les mots: les anagrammes de Ferdinand de Saussure.** Paris: Gallimard, 1971.

_____. **As palavras sob as palavras: os anagramas de Ferdinand de Saussure.** Trad. Carlos Vogt. São Paulo: Perspectiva, 1978.

TATIT, Luiz. **Musicando a semiótica: ensaios.** São Paulo: Annablume, 1997.

_____. **Análise semiótica através das letras.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. Abordagem do texto. In: FIORIN, José Luiz (org.). **Introdução à Linguística I: objetos teóricos.** São Paulo: Contexto, 2004.

_____.; LOPES, Ivã Carlos. **Elos de melodia e letra**: análise semiótica de seis canções. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

TV CULTURA. Poesia ponto com: num monumento à aspirina. **Alô escola**. Disponível em<http://www2.tvcultura.com.br/aloescola/literatura/poesias/joaocabraldemeloneto_nummonumentoaaspirina.htm>. Acesso em 02/10/2009.

TYNIANOV, Youri. Os traços flutuantes da significação no verso. In: **O discurso da poesia**, nº28. Coimbra: Almedina, 1982.

ZILBERBERG, Claude. As condições semióticas da mestiçagem. In: CAÑIZAL, Eduardo Peñuela; CAETANO, Kati Eliana. (orgs.). **O olhar à deriva**: mídia, significação e cultura. Trad. Ivã Carlos Lopes; Luiz Tatit. São Paulo: Annablume, 2004.

_____. Síntese da gramática tensiva. **Revista Significação**, n.25. São Paulo, Annablume, 2006a.

_____. **Razão e poética do sentido**. Tradução de Ivã Carlos Lopes; Luiz Tatit; Waldir Bevidas. São Paulo: Edusp, 2006b.

_____. **Eléments de grammaire tensive**. Limoges: Pulim, 2006c.

_____. Louvando o acontecimento. **Revista Galáxia**. Tradução de Maria Lucia Vissotto Paiva Diniz. São Paulo, n. 13, p. 13-28, jun. 2007.

ANEXOS

ANEXO A – “Nova Poética” (Manuel Bandeira, *Estrela da vida inteira*).

Vou lançar a teoria do poeta sórdido.

Poeta sórdido:

Aquele em cuja poesia há a marca suja da vida.

Vai um sujeito.

Sai um sujeito de casa com a roupa de brim branco muito bem engomada, e
 [na primeira esquina passa um caminhão, salpica-lhe
 [o paletó ou a calça de uma nódoa de lama:

É a vida.

O poema deve ser como a nódoa no brim:

Fazer o leitor satisfeito de si dar o desespero.

Sei que a poesia é também orvalho.

Mas este fica para as menininhas, as estrelas alfas, as virgens cem por cento e
 [as amadas que envelheceram sem maldade.

19 de maio de 1949

ANEXO B – “III”, da série “Sete estudos para a mão esquerda” (Paulo Henriques Britto, *Trovar Claro*).

Sou uma história, a voz que a conta, e o imenso
 desejo de contar outra diversa,
 que porém não deixasse de ser essa.

Palavra que não digo e que não penso
 e no entanto escrevo – eu sou você?
 (Mas não era isso o que eu ia dizer,

e sim uma outra coisa, obscura e bela,
 que sei, com um certeza visceral,
 ser a verdade última e total –
 e só por isso já não creio nela,

pois a certeza, tal como a memória,
 é por si só demonstração sobeja
 da falsidade do que quer que seja –)
 Mas isso já seria uma outra história.

ANEXO C – “Maçã” (Manuel Bandeira, *Estrela da vida inteira*).

Por um lado te vejo como um seio murcho
Pelo outro como um ventre de cujo umbigo pende ainda o cordão placen-
[tário

És vermelha como o amor divino

Dentro de ti em pequenas pevides
Palpita a vida prodigiosa
Infinitamente

E quedas tão simples
Ao lado de um talher
Num quarto pobre de hotel.

Petrópolis, 25.2.1938