

BREVE OLHAR SOBRE BANDEIRA

Norma Discini*

Resumo: A partir do exame de poemas de Bandeira, ditos “versos de circunstância”, serão descritos mecanismos de construção do sentido, que remetem à imagem do sujeito enunciador como o bardo entregue à palavra poética, ou como o poeta de uma “lírica coloquial” declinante da poesia e tendente à prosa.

Palavras-chave: Imagem do enunciador; poesia; prosa.

Um lingüista surdo à função poética da linguagem e um especialista de literatura indiferente aos problemas lingüísticos e ignorante dos métodos lingüísticos são, um e outro, flagrantes anacronismos. (JAKOBSON, 1970, p. 162).

NOTAS TEÓRICAS

■ **P**ara examinar alguns poemas de Bandeira, pensamos na função semiótica do texto e assim partimos da noção saussureana de signo. Como união entre significante e significado, este veiculado por aquele, o signo sustenta a concepção de texto como materialização de determinada unidade de sentido. Independentemente da extensão, o texto é um signo. A função semiótica, identificada na relação entre o plano da expressão e o plano do conteúdo, este equivalente ao significado e aquele ao significante, permite que se pense no plano do conteúdo como um processo de geração do sentido concernente à imanência textual.

* Doutora em Lingüística e Semiótica, professora da Universidade de São Paulo (USP).

Tanto do plano do conteúdo como do plano da expressão, depreende-se uma rede interna de relações: a forma. Correspondente ao plano do conteúdo, a forma diz respeito a relações categoriais, causa e conseqüência da classificação das coisas do mundo feita pelo homem: o belo *versus* o feio; o bom *versus* o ruim, e assim por diante. Se tais conceitos, construídos segundo determinado ponto de vista, organizam-se não aleatoriamente na sociedade e nos textos, deduz-se que eles orientam nos próprios textos o efeito de individualidade ou de um sujeito representante de determinado sistema de atrações e repulsões. Temos, pois, depreensível do texto, a imagem do ator da enunciação como presença no mundo.

“É em razão da forma do conteúdo e da forma da expressão, e apenas em razão delas, que existem a substância do conteúdo e a substância da expressão”, diz Hjelmslev (2003, p. 61). No plano da expressão, a substância estará no produto final como materialidade verbal, visual, entre outras. No plano do conteúdo, a substância equivale ao sentido como produto conceitual resultante do processamento das relações categoriais. No que tange a poemas de Bandeira, que compõem o *corpus* para estas reflexões, o olhar do analista, ao cotejar o número de versos, a disposição deles na estrofe, o paralelismo sonoro das rimas, o ritmo, entre outros recursos, terá à mão a substância do plano da expressão. Para uma demonstração ligeira da substância conceitual, poderíamos pensar em certa reformulação parafrástica do poema, o que inevitavelmente faria perder-se de si a palavra poética.

Para aquém da substância do conteúdo e pensada como rede interna das relações categoriais, organiza-se a forma, que reflete e refrata formações ideológicas, ou seja, sistemas de crenças, aspirações e ideais que, radicados na sociedade, remetem a diferentes pontos de vista concretizados por meio de diferentes discursos. De diferentes graus de concretização das idéias articuladas segundo a organização de um sistema de valoração de valores resultarão os temas e as figuras. Assim se discursivizam relações do sentido projetadas ainda abstratamente num nível considerado profundo.

Nesse nível, determinado direcionamento axiológico entendido como timia fundamental imprime valores aos valores postos em relação e ainda não cotejados em junção com um sujeito. São os valores examinados no seu alto grau de abstração e generalidade. Tais valores são observados segundo relações de contrariedade, contraditoriedade e complementaridade. A contraditoriedade supõe negação entre termos; a complementaridade, afirmação; e, na verdade, o primeiro movimento a ser considerado, a contrariedade, supõe uma oposição e uma pressuposição recíproca entre os termos. Tais valores são representados num quadrado semiótico.

Por conseguinte, um valor sêmico é imprimido a essas relações fundamentais, por meio da categoria tímica, correspondente à foria bipartida em disforia/euforia. Essa categoria remete à valoração eufórica ou disfórica dos valores postos em relação. A euforia apresenta valores considerados em harmonia, consoante determinado universo do sentido. Com a disforia acontece o contrário. O espaço tímico orienta o investimento feito sobre a dêixis de valor positivo (eufórico) ou negativo (disfórico). Cada uma delas corresponde ao eixo da complementaridade dos valores postos em relação. Assim investida semanticamente, tanto a dêixis positiva como a negativa constituem, cada qual, um modo de projeção do sistema de atrações e repulsões equivalente a um sujeito ainda não antropomorfizado. Esse sujeito corresponde à orientação seguida pelo sentido des-

de o nível profundo de sua geração. Com apoio em Greimas (1983, p. 95), observamos que o espaço tímico se desenvolve por meio de “um termo sêmico, selecionado no interior do quadrado semiótico”. Observamos também que tal seleção será convocada para dotar de um “excedente de sentido” a relação que une o sujeito e o objeto. Esse estudo de Greimas se volta para a modalização do ser do sujeito: uma modalização que não visa à competência para a ação, mas a um modo de existir, ou a uma existência modal.

Será, entretanto, no nível discursivo do percurso gerativo do sentido que tais valores serão observados como ideológicos, na acepção de ideologia como ponto de vista de um sujeito sobre o mundo. Nesse patamar é examinada a enunciação e, conseqüentemente, são descritas as estratégias de um sujeito nas construções que faz do tempo, da pessoa e do espaço, como categorias sintáticas explicadas segundo sistemas de invariantes e de variações (cf. FIORIN, 1996). Aquelas são designadas como debreagens; estas, como embreagens: do tempo, da pessoa e do espaço. Será nesse mesmo nível que, como fenômenos da semântica discursiva, a tematização e a figurativização se apresentarão segundo outro sistema, aquele das formações discursivas. O sistema categorial de pessoa, tempo e espaço, ao encaminhar o enunciado conforme as “estratégias da enunciação”, referenda determinado modo de ser no mundo. O mesmo se dá com o sistema equivalente às formações discursivas.

Para descrever como se organizam tais relações da forma do conteúdo, o analista levará em conta um observador social que, como instância enunciativa, julga o comportamento do sujeito, seja aquele da enunciação enunciada, seja aquele do enunciado enunciado. O último diz respeito ao enunciado sem as marcas da própria enunciação. Para exemplo desse julgamento moral, pensemos num sujeito modalizado por um querer sempre mais dinheiro, portanto um sujeito caracterizado pela falta não preenchível: o avarento; ou o oposto, o sujeito pródigo, caracterizado por uma prática vista como do excesso. Ambos poderão ter o comportamento avaliado como disfórico por determinado discurso. Nesse caso, a justa medida será o valor eufórico, na retomada fortalecedora de determinada ética. Assim se aspectualiza o ator da enunciação como imagem desejada ou repudiada por determinada semântica (cf. FIORIN, 1989). A categoria tímica (euforia *versus* disforia) comprova o enunciado como posição de sentido no mundo. O signo fechado em si mesmo não é considerado objeto de análise. A imanência textual, ou o plano do conteúdo, concebida como não encerrada em si, mas como firmada na relação do signo com o exterior, social e histórico, coloca o texto no lugar de onde ele veio, que é o acontecimento discursivo.

A semiótica, ao apoiar-se em tais bases, firma-se como uma teoria do texto e do discurso. Ao propor a descrição da materialidade sígnica e sua homologação com o plano do conteúdo, atenta para os mecanismos de textualização e oferece ao analista a possibilidade de descrição dos sistemas semi-simbólicos, de uso reiterado em textos com função poética predominante. Ao observar a relação do enunciado com a enunciação segundo recorrências de um modo de dizer, afasta-se de uma análise passível de sofrer o risco da circunscrição do texto aos limites da biografia de um autor e passível também do risco de considerar o contexto envelope do texto.

Incorporando as bases teóricas da Análise do discurso, falamos de um sujeito não apenas com corpo, mas também com voz, tom de voz e caráter (cf. MAIN-GUENEAU, 1989). Incorporando os princípios do dialogismo bakhtiniano, fala-

mos de um sujeito como identidade em princípio descentrada, já que dada na relação *eu/outro* (cf. BAKHTIN, 1997). Incorporando as noções lingüísticas de heterogeneidade mostrada (cf. AUTHIER-REVUZ, 1982), examinamos a intertextualidade como fato depreensível do processo de textualização, mas não restrito a ele. Surgem então possibilidades de entendimento do estilo sob a perspectiva de uma Estilística discursiva, que examina o estilo como um tom peculiar da voz advinda da cena enunciativa pressuposta a uma totalidade de textos: um conjunto deles, concentrados todos sob o efeito de unidade. O *eu*, *aqui* e *agora* do ato de enunciar é descrito, portanto, segundo o efeito de unidade, pressuponente de uma totalidade.

Que seja um poema de Bandeira, o enunciado concreto que teremos à mão. Buscaremos aí as indicações oferecidas para a observação do sujeito “Bandeira” como o ator da enunciação e como *ethos*, prova retórica por excelência: o caráter do orador, segundo Aristóteles. Para que o auditório delinhe o perfil do orador, terá de ser incentivado a contemplar as recorrências do tom da voz que enuncia. Com o objetivo de examinar a imagem do ator da enunciação e sem excluir o deleite oferecido, vamos a alguns poemas extraídos de um dos livros da totalidade poética bandeiriana.

BANDEIRA: POEMAS DE CIRCUNSTÂNCIA

SACHA

*Sacha muchacha,
Nariz de bolacha!*

*(Meu estro não acha
Outra rima em acha.
Por isso se agacha,
Se cobre de graxa,
Se arranha, se racha,
Se desatarracha
E pede em voz baixa
Desculpas a Sacha).*

(BANDEIRA, 1996, p. 371-372)

“Só no chão da poesia piso com alguma segurança”, assim diz Bandeira (1996, p. 86), ao narrar a história de sua vida e de sua poesia, ambas imbricadas e jamais distintas como fica comprovado em *Itinerário de Pasárgada*. Perguntamos então se, em poemas como “Sacha”, desloca-se o poeta do “chão da poesia”. “Sacha” e “Solange”, entre tantos outros jogos onomásticos, pertencem a *Maçuá do malungo*, livro apresentado em subtítulo como “Versos de circunstância”:

SOLANGE

*Para que não falem as más
Línguas, declaro aqui, Solange:
Não sou como os velhos gagás;
De Solange quero só l'ange.*

(BANDEIRA, 1996, p. 375)

Drummond, em “Nota preliminar” feita à guisa de introdução, afirma que esse livro, com “folhas desencadernadas, em papel linho”, “composição e impressão manuais”, remete “aos dois poetas que o fizeram: um que o escreveu, outro que o projetou, compôs e imprimiu” (apud BANDEIRA, 1996, p. 359). João Cabral de Melo Neto, “o outro” a quem Drummond se refere, foi quem imprimiu *Mafuá do malungo* e teve a presença assim confirmada por Bandeira (1996, p. 359):

*A João Cabral de Melo Neto,
Impressor deste livro e magro
Poeta, como eu gosto, arquiteto,
Oferto, dedico e consagro.*

(Dedicatória da primeira edição)

Cabral teve a presença confirmada também nesta outra dedicatória, que consta da mesma edição: “À grande e cara Rachel/ Mando este livro, no qual/ Ruim é a parte do Manuel,/ Ótima a do João Cabral” (BANDEIRA, 1996, p. 409).

“Abrem o livro os ‘jogos onomásticos’, especialidade bandeiriana, em que o bardo faz a poesia correr os caminhos de sua amizade”: essa é a apresentação que Drummond faz da “lira coloquial”, como designa *Mafuá do malungo*: aquela que tira “alimento seja das sugestões que o nome próprio já contenha, seja de outras que inspire a imaginação particular do poeta” (apud BANDEIRA, p. 361). Acrescenta o mineiro, ao referir-se ao conteúdo de todo o livro: “O poeta se diverte – como Verlaine, que também pagou tributo à circunstância” (apud BANDEIRA, 1996, p. 361).

Mafuá apresenta também os poemas *À maneira de...*, em que Bandeira estiliza diversos estilos, entre os quais está o do contemporâneo e amigo Olegário Mariano. Ainda estão em *Mafuá* poemas feitos à maneira de gêneros diversos: trova, petição, carta oficial, oração religiosa, rondô, madrigal, adivinha, epitalâmio, cartão de boas festas, cantiga trovadoresca, mote e glosas. Voltar-se para o *outro* (enunciado e enunciação) e mostrá-lo, seja no plano da expressão, seja no plano do conteúdo, em que, como na estilização, o estilo de outrem é imitado e captado, remete a um movimento mostrado de descentralização da cena enunciativa, do *eu, aqui, agora* do ato de enunciar. O dialogismo constitutivo da linguagem em *Mafuá* adquire recorrentemente estatuto de heterogeneidade mostrada, essa construção textual que mostra o outro seja na materialidade textual, como por meio de aspas e alusão pontual, seja na imanência discursiva. *Mafuá*, mediante a recorrência comprovada do fenômeno da heterogeneidade mostrada, orienta-se como totalidade para fazer crer num universo móvel, inacabado e, portanto, com brechas abertas para a voz do *outro*.

Assim, os poemas desse livro se reúnem segundo o efeito de dependência em relação a um referente externo, tal como se dá quando Bandeira tira “alimento” “das sugestões que o nome próprio já contenha”, nomes próprios muitas vezes com possibilidade de imediato reconhecimento no mundo “circundante”. Fica corroborada a descentralização da voz do *eu* lírico em favor do aproveitamento da circunstância. Por isso acrescentam-se entre si duas perguntas: Esse

recurso empurra a palavra poética para a fronteira com a prosa? Os poemas de *Mafuá* tornam o poeta, como enunciador de uma totalidade, menos afeito à entrega total relativa à palavra poética?

Para Tezza (2006, p. 209), o ato de leitura de um poema supõe o reconhecimento, da parte do leitor, de determinada estrutura composicional do verso entendido como “arma do isolamento poético”: “Os olhos do leitor como que saem do seu mundo comum de leitura (o jornal, a revista, o livro de prosa), no qual eles entrariam desarmados, e se adaptam a uma especificação isolante, especial, peculiar”. Podemos levantar a hipótese de que o *ethos* de Bandeira, criado em *Mafuá*, projeta um *páthos*, ou a imagem de um enunciatário mais desarmado do que em outras estéticas, no sentido de mais liberado em relação às coerções da própria função poética. É só lembrar tal função exercida num grau máximo de autocentramento como na estética simbolista. Para falar em coerção exercida pela função poética, lembramos Jakobson (1970, p. 131), que faz alusão aos *jingles* publicitários ou a versos mnemônicos. Diz o lingüista que tais “textos métricos fazem uso da função poética, sem, contudo, atribuir-lhes o papel coercitivo, determinante, que ela tem na poesia”. O desarmado *páthos* ocorre por razões diversas daquelas dos *jingles* e dos versos mnemônicos.

Bakhtin (1988, p. 104), ao ressaltar o plurilingüismo do gênero *romance*, enfatiza as diferentes linguagens que compõem o discurso do “prosador-romancista (e em geral quase todo prosador)”, em oposição ao “estilo poético”. Neste último pode ser reconhecido, segundo o filósofo da linguagem, “um trabalho de ‘expurgação’ de todos os momentos, intenções e acentos alheios da linguagem, [um trabalho] do esfacelamento de todos os traços diferentes de falas e de línguas”. Bakhtin opõe as noções de “estilo poético” ao “estilo da prosa romanesca”, por meio da confirmação da “forte unidade de linguagem” própria à poesia. Nova (e já velha) pergunta: Se é o prosador-romancista e não o poeta quem introduz os “discursos já povoados pelas intenções sociais de outrem” (BAKHTIN, 1988, p. 105), como identificar o “estilo poético” do *malungo* (companheiro) Bandeira, esse enunciador que fala a partir de um lugar com ares de feira livre (o *mafuá*), em que vozes do *outro* se mostram e se cruzam como nos poemas *À maneira de...?*; ou como no poema “Sonho de uma noite de coca” (BANDEIRA, 1996, p. 395), em que a oração do Pai Nosso é textualizada segundo uma heterogeneidade mostrada e marcada na citação pontual e parodística?

Voltemos a “Sacha”, que está entre outros “jogos onomásticos” como “Josefina”, “Sílvia Maria”, “Sara”, “Elisa”. A “imagem sonora” equivale a uma aliteração de tal maneira contínua e extensa da consoante palatal surda ao longo do texto, que a recorrência do chiado permite prever uma leitura com traços de divertimento e de velocidade. Temos um enunciado que beira à brincadeira dos jogos de “trava-língua”. A sílaba tônica do final de cada verso, com o centro silábico corroborado por meio vogal de abertura máxima, *a*, reforça a elocução que se permite ares destrambelhados. Para isso colabora o metro regular dado pela redondilha menor, a que escapa o único verso, o primeiro, invadido em seu interior pela palatização: “Sacha muchacha”. A vertigem do significante, concentrada nesse primeiro verso, prepara o tom de nonsense em que é expresso o atributo de Sacha: “Nariz de bolacha!”.

Há um exercício metadiscursivo. Afinal, o poeta fala do próprio estro poético. Tal exercício é realizado como auto-ironia. Circunscrito aos parênteses, é

responsável por oito dos dez versos do poema e concretiza a confissão feita em forma de relato do que aconteceu com o estro ao compor “Sacha”. É apresentado como incompetente esse *estro*, quando posto diante da inatingível “outra rima”, o que merece pedido de desculpas. O sema de *grandiloquência*, latente numa das raízes semânticas de *estro* (*oestrus*, *i*, furor profético, desejo furioso, estro poético), contrasta com os limites discursivos confessados. Reforça tais sugestões de limites a isotopia figurativa construída em torno de um léxico do dia-a-dia, com entrada até de um “portunhol”, “Sacha muchacha” com o último lexema incorporado sem aspas. A progressão narrativa, em que as ações do estro se firmam em gradação crescente, “agacha, se cobre de graxa, se arranha, se racha, se desatarracha”, mantém a isotopia do nonsense, apoiada no próprio contraste entre o lugar poético, cristalizado como de um alto eufórico, lugar que deveria ser ocupado pelo estro poético, e um lugar cristalizado como baixos disfóricos, que o estro verdadeiramente ocupa: ele “se agacha” e “se racha”. Tal gradação às avessas, permeada pelo excesso, se considerarmos como parâmetro um *ethos* de justa medida, é aqui positivamente. É um *ethos* destarrachado o que nomeia a própria voz como *baixa*. Sugerem-se assim incompatibilidades em relação à vergonha concernente a deveres e quererem sociais não cumpridos. Assim relatado, o pedido de desculpas se constitui mais como derrisão em relação à obrigatória harmonia das trocas sociais. Desponta um corpo tendente ao confronto com o *outro*. Relata-se no enunciado um pedido de desculpas negado pela enunciação. Está fundada a ironia.

O poema certamente “tira alimento” “das sugestões que o nome próprio já contenha”, o que reforça os percursos temáticos e figurativos voltados à circunstancialidade. O tom dado à referencialização do *tu*, com quem se fala na possível interpelação contida nos dois primeiros versos (Ó Sacha muchacha! / Ó Nariz de bolacha!) mantém-se na figurativização do *ele*, o estro que se transforma em *performances* estapafúrdias. Incluem-se ambos, *tu*, *Sacha*, *ele*, *estro*, no registro possível feito num *poema de álbum*. O suporte descrito até quanto ao tipo de encadernação firma a ilusão de uma Sacha participante dos “caminhos da amizade” vividos biograficamente. Tal suporte material, feito sob “folhas desencadernadas, em papel de linho”, cujos poemas se organizam por meio de uma “composição e impressão manuais”, com “apenas cento e dez exemplares”, segundo descrição do itabirano (in BANDEIRA, 1996, p. 359), corroboram o *poema cortesia*. Um tom de complacência da voz se confirma não apesar do *nariz de bolacha*, mas justamente por meio da figura humorística.

Eis a cena enunciativa de feira livre; entretanto, o poema aponta para além desse espaço enunciativo. O jogo onomástico não é apenas um jogo onomástico. Pelo contrário, o nome e a dona do nome se encerram na intangibilidade da palavra poética. Fica confirmada a centralidade da palavra, na medida em que a enunciação beneficia-se de um semi-simbolismo, que poderia ser assim sintetizado como homologação entre relações categoriais do plano da expressão e do plano do conteúdo: à oposição que diz respeito, no plano da expressão, à ocorrência da aliteração da palatal, como *contínua versus pontual*, homologa-se outra, do plano do conteúdo: *ludicidade versus seriedade* da voz do enunciativo, guardada a correspondência entre os termos categoriais: a continuidade está para a ludicidade e a pontualidade para a seriedade. A aliteração contínua reconstrói na materialidade textual o efeito de humor. Dessa maneira se constitui um dos recursos para que se depreenda a imagem do ator da enunciação

como um *ethos* piadista. Temos uma “lira coloquial” na fronteira com a prosa, mas não declinante da poesia.

A fratura em relação à cotidianidade se fortalece, afasta o texto da função referencial e ressalta a relevância do plano da expressão. Temos também o que Tezza (2006, p. 208), em estudo a respeito da centralidade e da autoridade da palavra poética, designa como “primeiro estranhamento, o mais comum e o mais popular do estilo poético”, o metro que, tal como o canto, promove um “afastamento radical da linguagem ‘comum’”.

Retomemos: “À grande e cara Rachel/ Mando este livro, no qual/ Ruim é a parte do Manuel,/ Ótima a do João Cabral”. A redondilha maior, as rimas e a reiteração rítmica juntam euforicamente Rachel e Manuel. Temos, do eixo da seleção, a unidade silábica *el* derramada no eixo da contigüidade ou da seqüência textual por meio da imagem sonora reiterada, do que resulta o paralelismo fonológico da rima. A tal imagem sonora, que mantém envolvidos no afeto destinatador e destinatário da dedicatória e pensando aqui que as unidades rítmicas supõem também uma relação semântica entre si, junta-se o paralelismo métrico. Cumpre-se o plano da expressão como aquele que inviabiliza supostas paráfrases do poema. Cumpre-se o plano da expressão como isolamento da palavra poética.

*A João Cabral de Melo Neto,
Impressor deste livro e magro
Poeta, como eu gosto, arquiteto,
Oferto, dedico e consagro.*

(Dedicatória da primeira edição)

Agora por meio de octossílabos, temos o encontro cruzado das rimas ricas, materialização enfática do percurso temático da exortação ao amigo Melo Neto/ o arquiteto. Cruzam-se também conotações, ao se juntarem os atributos “magro” e “arquiteto”, que nomeiam por contigüidade e, portanto, metonimicamente o estilo de João Cabral. Descreve-se o corpo (magro) e a atividade do homem (arquiteto), para descrever-lhe o estilo. No plano da expressão, temos ainda a ausência de imposição da pausa rítmica no final do primeiro verso. Tal pausa, que seria não coincidente com o fluxo do sentido da frase, uma vez omissa, viabiliza o *enjambement* para *magro/poeta*. O apagamento da pausa tem a função de reforçar a dubiedade: o homem é magro, ou o estilo é magro, ou ainda ambos são magros. O corpo enxuto é o do estilo, que é o homem.

Fecha-se a palavra em si mesma. Para isso contribui também o estranhamento provocado pela regência dúbia de “oferto”, “dedico”, “consagro”, já que o poema recusa a simplificação da sintaxe: “Oferto, dedico, consagro” [este livro] “A João Cabral de Melo Neto”. Mantém-se como hipótese não resolvida a volta ao título do verso “Oferto, dedico e consagro”. Temos aí o que o mesmo Tezza (2006, p. 205) chama “centralização formal e estilística do discurso poético” ou “centralização lingüística”.

Deprendemos, portanto, dos “versos de circunstância” a imagem do sujeito enunciativo como o bardo entregue à palavra poética, não apesar de estar voltado aos versos de circunstância, mas justamente por esse traço, que compõe um modo próprio de habitar o mundo:

MÁRCIA

*Se tomares como Norma
 Reto caminho na vida,
 Viverás da melhor forma:
 Terás bom nome, conforto
 E ventura garantida,
 Pois chegarás a bom porto
 Como ela (ou sem moela),
 Márcia bela.*

(BANDEIRA, 1996, p. 374)

O cacófato se transforma em mote para a desestabilização do núcleo temático da retidão, citado como o ideal de um modo de presença. Determinada voz do contexto ecoa como negativa na voz de Bandeira. Temos o desencadeamento de uma segunda isotopia, posto em função da voz iconoclasta. Que o diga este verso, “Como ela (ou sem moela)”, em que se instala o blefe às figuras: da Norma (pessoa) e da norma (lei e ordem). À semântica da retidão se junta o ideal da “melhor forma”, do “bom nome” e do “conforto”. É então pejorativamente avaliado esse contexto depreensível como formações discursivas do discurso do *outro*, em que as figuras da “Norma” e do “bom nome” são consideradas segundo o ideal da justa medida. A exemplaridade do sujeito Norma, o ator aludido, é efeito instalado como pretensão a ser consolidada na expressão comparativa “como ela”: siga o exemplo dela. Mas a piada desmonta o ideal do “reto caminho da vida”. Da comparação com o que é elevado e eufórico, resta a “moela”. O dever-ser segundo certo modelo social aspectualiza o sujeito para a terminatividade. Entretanto, é substituído pela incoatividade de um querer-ser. Ao primeiro pertence o percurso temático da “ventura garantida”, em que fica realçada lingüisticamente a terminatividade por meio do uso do participio. Ao segundo pertence o cacófato com a novidade de sentido encetada.

Contribui para “o estilo poético” de *Mafuá do malungo* o *status quo* tematizado e figurativizado como efeito de circunstancialidade e emparelhado à ironia de um *estro* poético. Resta observar outros poemas de outros livros de Bandeira, como: “Conto cruel”, de *Estrela da manhã*, em que Bandeira se utiliza da composição da prosa para borrar limites entre ela e a poesia; ou a “Teresa”, de *Libertinagem*, em que “O ‘adeus’ de Teresa”, de Castro Alves, é mostrado na intertextualidade parodística. Ou tantos outros, como este haicai, da *Lira dos cinqüent’anos* (BANDEIRA, 1996, p. 248-249):

HAICAI

Tirado de uma falsa lira de Gonzaga

*Quis gravar “Amor”
 No tronco de um velho freixo:
 “Marília” escrevi.*

REFERÊNCIAS

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Hétérogénéité montréalaise et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours. *DRLAV*, 26, Paris, v. VIII, p. 91-151, 1982.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética (A teoria do romance)*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1988.

_____. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

FIORIN, José Luiz. A lógica da neutralidade: um caso de aspectualização do ator. In: XVIII Anais de seminários do GEL. Estudos Lingüísticos. Lorena: Prefeitura Municipal de Lorena, 1989. p. 348-55.

_____. *As astúcias da enunciação*. As categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Ática, 1996.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Du sens II*. Paris: Seuil, 1983.

HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. 2. ed. Trad. J. Teixeira Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em Análise do discurso*. Trad. Freda Indursky. Campinas: Pontes; Editora da Unicamp, 1989.

TEZZA, Cristóvão. Poesia. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 195-217.

DISCINI, Norma. A quick look upon Bandeira. *Todas as Letras* (São Paulo), volume 9, n. 1, p. 51-60, 2007.

Abstract: Beginning from the exam of Bandeira's poems, called "circumstance verses", mechanisms of the building of the meaning will be described, which send us to the enunciator subject's image as the bard who is surrendered to the poetical word, or as the poet of a "colloquial lyric" who is declining from poetry and inclining to prose.

Keywords: Enunciator's image; poetry; prose.