

CONVERSA COM A SEMIÓTICA. OU *CAMELÔS* DE MANUEL BANDEIRA

Pedro Marques
UNICAMP, Campinas – São Paulo

Resumo: A partir da leitura do poema tipicamente modernista *Camelôs*, de Manuel Bandeira (Recife, 1886 – Rio de Janeiro, 1968), este artigo coloca em prática um questionamento epistemológico básico: é profícuo armar uma análise de crítica literária vazada por elementos da teoria semiótica greimasiana do texto?

Palavras-chave: Poesia brasileira; modernismo; Manuel Bandeira; semiótica

Abstract: This article aims at examining the modernist Brazilian poem “Camelôs”, written by Manuel Bandeira (Recife, 1886 – Rio de Janeiro, 1968), which is based on the following epistemological question: Is it productive to make a literary critical analysis based on elements of Greimasian semiotic theory of the text?

Key-words: Brazilian poetry; modernism; Manuel Bandeira; semiotic

Este artigo surge de um questionamento básico: será produtivo armar uma análise de crítica literária vazada por elementos da teoria semiótica do texto? Há, de antemão, um impasse epistemológico, uma dificuldade em emparelhar duas frentes supostamente contraditórias. De um lado, um discurso que, embora infunda seriedade e eficiência metodológica, está sempre em débito com o ensaio, gênero literário que, no limite, faz com que partes das análises literárias, sobretudo quando bem escritas, possam ser lidas como literatura sobre literatura. De outro, a semiótica de linhagem greimasiana, cuja complexidade teórica torna-a “uma das poucas disciplinas da área de humanidades comprometida com uma inflexão científica.” (TATIT, 2001, p. 13).

Meu experimento encontra alguns respaldos. Em *Cajuína Transcendental*, ensaio enraizado na teoria e crítica literária, José Miguel Wisnik (1996) testa com sucesso

uma notável intersecção entre as duas supracitadas *epistemes*, genericamente falando. Também no livro *Teoria do Discurso – Fundamentos Semióticos*, Diana L. P. de Barros (1988) lança-se à difícil tarefa de conciliar, dentro de um quadro epistemo-metodológico notadamente da semiótica, as análises externas (no seu entendimento, mais da crítica literária) e internas (mais da semiótica) do texto .

Procuro empregar, com a devida propriedade, parte do instrumental de análise semiótica no cerne de uma análise cuja estrutura geral, ainda assim, finca pé na crítica literária. Daí, no título, a sugestão *Conversa com a Semiótica*. Embora tenha estudado a poesia de Manuel Bandeira, seleciono apenas um poema não inscrito em minha dissertação de mestrado *Musicalidades na Poesia de Manuel Bandeira* (MARQUES, 2003.). Tento obter, assim, um duplo distanciamento: analisar um poema imprevisto; lançar mão de uma metodologia quase incompatível com a crítica e teoria literária que tenho praticado.

Camelôs

Abençoado seja o camelô dos brinquedos de tostão:

O que vende balões de cor

O macaquinho que trepa no coqueiro

O cachorrinho que bate com o rabo

Os homenzinhos que jogam box

A perereca verde que de repente dá um pulo que engraçado

E as canetinhas-tinteiro que jamais escreverão coisa alguma.

Alegria das calçadas

Uns falam pelos cotovelos:

– “O cavalheiro chega em casa e diz: Meu filho, vai buscar um pedaço de banana para eu

[acender o charuto. Naturalmente o menino pensará: Papai está malu...”

Outros, coitados, têm a língua atada.

Todos porém sabem mexer nos cordéis com o tino ingênuo de demiurgos de inutilidades.

E ensinam no tumulto das ruas os mitos heróicos da meninice...

E dão aos homens que passam preocupados ou tristes uma lição de infância.

Da leitura de *Camelôs*, presente em *Libertinagem* (1930), volume nitidamente alinhado às tendências do modernismo, desprendem-se duas chaves temáticas das mais recorrentes na poética de Manuel Bandeira: o **cotidiano** retratado e transfigurado num sem número de poemas como *O bicho* (Belo Belo, 1951), *Poema tirado de uma*

notícia de jornal (Libertinagem), *Momento num café* (Estrela da manhã, 1936), etc.; a **infância**, não raro acompanhada pelo cotidiano, encenada nos versos, por exemplo, do famoso *Evocação do Recife*, (Libertinagem), *Infância*, (Belo Belo) e *Sacha e o poeta*, (Estrela da manhã).

Composição em versos livres, o ritmo, em vez da tradicional marcação silábico-acentual da metrificação tradicional, é determinado sobretudo pela sintaxe, pela respiração e pausa, pelo lanço do pensamento na linha. No núcleo da primeira parte, figura um tabuleiro com diversos brinquedos à mostra, à venda por um desses camelôs das ruas. Cada brinquedo representa e condensa – como de certa maneira o texto todo – imagens e acontecimentos. Os brinquedos “miniaturizam” uma realidade possível, e as crianças, e aqui principalmente o homem-poeta, que os contemplam podem expandir a imaginação a partir de cada ação sugerida e potencializada pelos brinquedos de tostão. Essa miniaturização do mundo real – jogo de verossímil dentro da ficção do poema – é sentida inclusive pelo emprego continuado do sufixo *inho*, que, afora funcionar como pedal ou rima anticonvencional, reporta à linguagem carinhosa da comunicação infantil, mas também à fala ordinária do nosso dia-a-dia. Do verso 2 ao 7, obedece-se a um paralelismo sintático, um tipo de repetição enfática de estrutura sintática bastante oral: o sujeito de cada oração *que* realiza algo. A certa altura, as frases tornam-se completamente previsíveis como o uso do diminutivo.

Num nível fundamental, para já me acercar da terminologia semiótica, sente-se o confronto entre universo adulto vs. universo infantil. Este embate pode se desdobrar, ainda, entre realidade vs. ficção, verdade vs. faz-de-conta, cotidiano vs. mitos heróicos da meninice. Há um curioso movimento inverso da infância, do ciclo natural da vida. A criança, em tese, passa da fase do *faz-de-conta*, para a época do *faz*, isto é, da verdade, da responsabilidade adulta por seus atos. Aqui, porém, ocorre uma ruptura, é o homem crescido quem passa, ou melhor, retoma uma lição de infância.

A tensão se coloca entre o que *é* (adulto) e o que *foi* (criança). Todos os brinquedos oferecidos pelo camelô estão em relação à criança que um dia o adulto foi, muito mais do que às crianças propriamente ditas. Diana L. P. de Barros lembra a lição da semântica: o sentido acerca de alguma coisa sempre nasce de uma descontinuidade, de uma ruptura, da percepção ou apreensão da diferença (1988). Lançar algum sentido para dentro da existência dos transeuntes preocupados e tristes, é exatamente o que os camelôs através dos seus brinquedos proporcionam, por mínimo que seja o tempo da passada rápida desse homem sob a pele do poeta.

Os brinquedos de tostão vendidos pelo camelô, apesar de muito baratos, nem precisam ser comprados, estão em exposição. É interessante frisar este vendedor ambulante, comumente desprestigiado, revelando-se abençoado no poema. Engendra imagens que sugerem, de alguma maneira, caracteres, ações, constitutivos mesmo da vida do homem. Por isso os camelôs receberem a nomeação nada casual de “demiurgos”, designação platônica para o princípio criador do universo, a lei organizadora da matéria e, por extensão, do homem. A figura do camelô permite ao eu lírico recriar-se a partir da

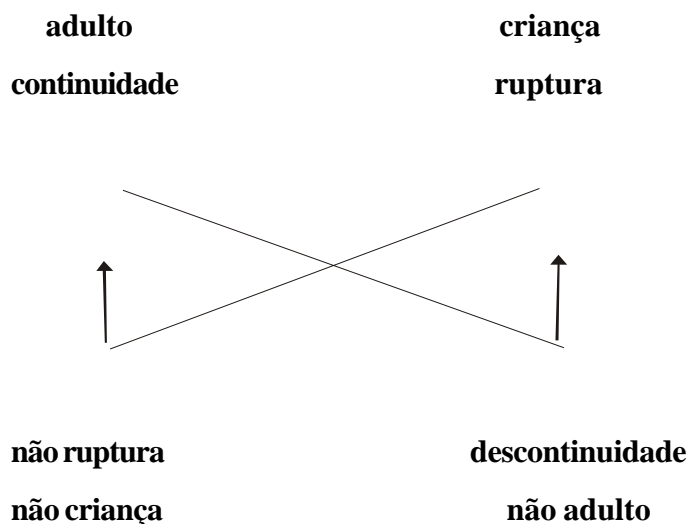
visão dos brinquedos e da recuperação daquilo que fora talvez em criança. Em nível narrativo, o camelô é o destinador responsável pelas alterações do destinatário homem passante. As regras do jogo de mentirinha são dadas por ele, que problematiza a competência e os valores do destinatário. O passante, em disjunção com a infância, transforma seu estado inicial: por um instante, entrevê a si próprio como adulto / menino. Ou seja, o destinador-manipulador, camelô, leva o destinatário passante a *querer-ser* e / ou *parecer* novamente criança, através não apenas dos brinquedos em si, mas de tudo o que eles condensam de infância.

As imagens dos versos 2 ao 7 constituem, em geral, movimento. Os balõezinhos, como nos versos de *Na Rua do Sabão (O ritmo dissoluto, 1924)*, remetem ao ato de soltar balão: o inflar do balão, a subida e a desejada descida; seu deslocamento no ar e a correria da criança atrás do objeto voador. Macaquinho, cachorrinho, homenzinhos e perereca executam atividades físicas. Os primeiros trepam numa árvore, ação do animal e que não deixa de ser um divertimento de criança. O segundo mostra seu sinal de amizade, como o vira-lata feito muitas vezes brinquedo de meninos e meninas, ao aproximar-se de alguém que lhe inspira simpatia. Os terceiros praticam um esporte em que se batem com certa violência, como a molecada a brincar de lutinha. A quarta realiza sua locomoção: pula, ação também freqüente nas crianças e que, no verso, é reforçada pela quebra rítmico-sintática que engraçado. Finalmente, as canetinhas-tinteiro. Indicando apenas idéia de escrever, são ainda mais de mentira, pois jamais escreverão coisa alguma.

A segunda parte, do verso 8 ao 11, traz um procedimento caro a Manuel Bandeira. Ao utilizar a expressão corriqueira falar pelos cotovelos, aproveita um reflexo de fala cotidiana raramente aparecida na poesia elevada, ou dita culta, antes da Semana de 22. É como se o poeta colocasse na fala do camelô um excerto de algum caso ou narrativa popular. Na época, alguns destes ambulantes de fato até vendiam folhetos de cordel. O trecho recriado surge como uma ponta de narrativa por sua vez referente ao universo infantil, à hierarquia pai / filho, só que manifestando um absurdo à maneira surrealista: um pedaço de banana para acender um charuto motiva estranhamento, *nonsense*, como a girafa de duas cabeças galopando no poema *Estrela da manhã* do livro homônimo. No nível discursivo, há no gesto de narrar tal trecho uma debreagem, já que a cena delineada agora difere da enunciação que vinha se desenrolando. Trata-se de uma debreagem enunciativa, porque “instaura uma não-pessoa (o *ele*)” (TATIT, 2001, p. 40). Mas dentro dela, há ainda uma debreagem de outra natureza, a enunciativa, quando o narrador do trecho dá voz ao menino: *Papai está malu...*

Ainda no nível narrativo, o camelô pretende que o passante, ao praticar o fazer interpretativo, creia ser verdadeiro, ou pelo menos verossímil, o objeto apresentado, o discurso do outro e o próprio destinador. Segundo Diana L. P. de Barros, “há estreita vinculação entre a confiança e a crença, o que permite falar em contrato fiduciário. A confiança entre os homens fundamenta a confiança nas palavras deles sobre as coisas e o mundo e, finalmente, a confiança ou a crença nas coisas do mundo. (...) A atribuição de *competência modal* ao sujeito, para levá-lo a fazer, constitui a manipulação propriamente

dita e pressupõe o contrato fiduciário acima referido.” (1988, p. 37). Por outro lado, o camelô pode ser visto dentro de um fazer persuasivo como um *fazer-crer*, ou seja, é através dele que o **homem-passante-poeta** lança a ponte entre o presente e o passado, entre o ser adulto e o ser criança. O contrato é provisório, uma vez que o eu lírico apenas passa pelo camelô dando seguimento a sua caminhada. Esboço um quadrado semiótico:



A parte final desfecha aquilo que vem sendo construído desde o primeiro verso: “Abençoado seja o camelô dos brinquedos de tostão”, por reenviar os “homens preocupados e tristes” ao mundo infantil por meio de “uma lição de infância.” O homem de quem fala e se reconhece o poeta lembra o homem moderno e urbano bem retratado, em seu naufrágio desesperado no ritmo alucinante da cidade, no conto *O Homem na multidão*, de Edgar Allan Poe. A ênfase paira sobre a miopia em relação ao exterior, às banalidades que constituem sim a existência humana, à individualização num Brasil que se urbanizava, à preocupação com a luta brava da cidade capaz de apagar nossas origens representadas no poema pela infância símbolo de brincadeira, fantasia, mito e ingenuidade perdidas.

Da mesma forma que o poema pode representar, para o poeta, um instante de excelência, um de repente, o conhecido alumbramento bandeiriano, isto é, uma “iluminação espiritual e profana que vem de baixo, do corpo e da matéria, e se alça ao sublime” (ARRIGUCCI JR., 1990, p. 152); o homem do poema, espectador do tabuleiro de fantasias, por um momento concorda em ser lançado à meninice perdida na memória pelo tempo ou pela vida triste e consumida da cidade. Para concluir, no nível do discurso, há pelos menos duas possibilidades de linhas temáticas na verticalidade do texto. Primeira: o ciclo da vida, do homem que se renova na infância ainda que seja em projeção e lembrança, afinal, rememorar é reviver um pouco o passado. Segunda: é possível uma

leitura social do cotidiano enquanto preocupação contínua com as obrigações, movimento de luta com a vida que levado ao extremo desumaniza o homem.

Referências bibliográficas

ARRIGUCCI JR., D. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BANDEIRA, M. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Record / Altaya, 1998.

BARROS, D.L.P. *Teoria do discurso. Fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual Editora, 1988.

FIORIN, J.L. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto / Edusp, 1989.

GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Cultrix, s/d.

MARQUES, P. *Musicalidades na poesia de Manuel Bandeira*, dissertação de mestrado, Iel-Unicamp, Campinas: 2003.

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

_____. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1991.

WISNIK, J. M. Cajuína transcendental. In: BOSI, A. (org.) *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.