



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MARIA CECÍLIA PIMENTEL DE CASTRO PINTO ALMEIDA

MANUEL BANDEIRA ENTRE O SAGRADO E O PROFANO

JOÃO PESSOA

2014

MARIA CECÍLIA PIMENTEL DE CASTRO PINTO ALMEIDA

MANUEL BANDEIRA ENTRE O SAGRADO E O PROFANO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Fabricio Possebon.

Área de Concentração: Literatura e Cultura.

Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade.

JOÃO PESSOA

2014

A447m Almeida, Maria Cecília Pimentel de Castro Pinto.
Manuel Bandeira entre o sagrado e o profano / Maria
Cecília Pimentel de Castro Pinto Almeida.-- João Pessoa,
2014.
108f.
Orientador: Fabricio Possebon
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHL
1. Bandeira, Manoel, 1886-1968 - crítica e interpretação.
2. Literatura brasileira - crítica e interpretação. 3. Literatura e
cultura. 4. Mito. 5. Infância. 6. Religiosidade.

UFPB/BC

CDU: 869.0(81)(043)

AGRADECIMENTOS

A Deus, por me ajudar em todos os caminhos.

Ao meu esposo José Juvêncio de Almeida Neto, pela lealdade, tranquilidade e auxílio em todos os momentos da vida.

Aos filhos Pedro Henrique e Maria Luísa, minhas alegrias.

Ao meu pai Sérgio de Castro Pinto, pela dedicação com que me ensinou, preparando-me para as fases oral e escrita dessa pós-graduação; agradeço, também, as dicas de leitura e as observações sempre pertinentes e que tanto me ajudaram no decorrer de todo esse período do Mestrado.

À minha mãe Alda Lúcia Pimentel de Castro Pinto, sempre disponível a me ajudar.

À Andrea Kahmann, a amiga, mentora e principal incentivadora desse Mestrado.

Ao orientador Professor Doutor Fabricio Possebon, cujo principal ensinamento foi o verdadeiro exemplo de como se devem portar os grandes mestres, tendo como objetivo primordial o aprendizado dos seus discentes.

Aos meus queridos irmãos Sérgio Rodrigo e Maria Carolina, por estarem sempre vibrando e torcendo por todas as minhas conquistas.

RESUMO

O presente trabalho trata a respeito de temas recorrentes na poesia de Manuel Bandeira: a tuberculose, a infância e a religiosidade. Em três capítulos, cada um deles dedicado aos temas acima referidos, procurou-se estudar a lírica bandeiriana não só à luz das teorias de Mircea Eliade, como também a partir de alguns ensinamentos colhidos de Aristóteles, Massaud Moisés, Alfredo Bossi, Affonso Romano de Sant'Anna, Victor Manuel de Aguiar e Silva... cujos textos pudessem suscitar uma melhor compreensão da poesia do autor de “Libertinagem”. O primeiro capítulo trata da poesia de Manuel Bandeira como uma espécie de procedimento cosmogônico através do qual o eu lírico tenta neutralizar as consequências do “mau destino”, que convertera a sua vida num verdadeiro caos; já no segundo capítulo, procurou-se constatar até que ponto os poemas sobre a infância, perpassados por um sentimento de fuga, de evasão, buscaram reconstituir, por meio do sortilégio da linguagem, um território paradisíaco, mitológico, para neutralizar os efeitos da realidade que tanto o oprimia. Vale observar ainda que, ricos, bastante ricos, os poemas sobre a infância propiciaram à autora desse trabalho outras considerações que não só as expostas acima; no último capítulo, o principal enfoque incidiu no viés erótico da poesia religiosa de Bandeira, e no modo como o eu lírico dessacraliza o sagrado na mesma proporção com que sacraliza o profano ora emprestando um toque de erotismo às santas, como no poema “Balada de Santa Maria Egípcíaca”, ora alçando à esfera do sagrado os seres humildes, anônimos, que parecem cumprir uma verdadeira *via-crucis* sobre a terra.

Palavras-chave: Mito, Infância, Religiosidade

ABSTRACT

This work is about recurrent themes in Manuel Bandeira's poetry such as tuberculosis, childhood and religiosity. In three chapters, each of them concerned with the subjects previously mentioned, we tried to study Bandeira's lyrical poetry not only under Mircea Eliade theories, but also from some thoughts collected from Aristóteles, Massaud Moisés, Alfredo Bossi, Affonso Romano de Sant'Anna, Victor Manuel de Aguiar e Silva... whose texts would evoke a better understanding of the poetry of the author of "Libertinagem". The first chapter is about Manuel Bandeira's poetry as a kind of cosmogony process through which the lyrical self tries to neutralize the consequences of a "bad destiny" which had transformed his life on a true chaos; in the second chapter we tried to verify to what extent the poems about childhood highly charged by escape feelings tried to reconstruct, through the sortilege of language, a mythological and paradisiacal territory to neutralize the effects of reality that oppressed him so much. It is worth mentioning that the valuable poems about childhood provided us with other important considerations. In the last chapter, the main focus was on the erotic bias of Bandeira's religious poetry and on the way the lyrical self desecrates the sacred at the same time it makes the profane sacred by giving an erotic touch to the saints like in the poem "Balada de Santa Maria Egípcíaca", or by sacralizing humble and anonymous human beings who seems to be accomplishing a true "via crucis" on earth.

Keywords: Mytho, Childhood, Religiosity

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
CAPÍTULO I – POESIA: a saúde do doente	10
CAPÍTULO II – INFÂNCIA: a Pátria de Bandeira	37
CAPÍTULO III – MANUEL BANDEIRA ENTRE O SAGRADO E O PROFANO	78
CONCLUSÃO.....	99
REFERÊNCIAS	102

INTRODUÇÃO

Já vai longe o tempo em que os estudiosos da literatura privilegiavam a exegese do texto a partir de sua imanência, do virtuosismo, do engenho e arte do emissor, em detrimento do contexto praticamente abolido em nome de uma crítica de pretensão científica e que se arvorava mais realista do que o rei.

O próprio Tzvetan Todorov – um dos principais artífices e mentores da crítica formalista –, embora não demonize “o estruturalismo em suas diversas formas de aparecimento”¹, aponta-lhe os muitos equívocos e excessos, sobretudo quando “afasta a obra literária de toda relação possível que ela possa ter com o mundo, com o real, com a vida”².

É do pensador búlgaro a seguinte observação:

O conhecimento da literatura não é um fim em si, mas uma das vias régias que conduzem à realização pessoal de cada um. O caminho tomado atualmente pelo ensino literário, que dá as costas a esse horizonte (‘nesta semana estudamos metonímia, semana que vem passaremos à personificação’), arrisca-se a nos conduzir a um impasse – sem falar que dificilmente poderá ter como consequência o amor pela literatura.³

Há alguns anos, seria inconcebível um texto acadêmico que se propusesse a estabelecer uma relação de quase interdependência entre a vida e a obra de um autor, no caso vertente, as de Manuel Bandeira. Em contrapartida, porém, um escritor do porte e da dimensão de Graciliano Ramos, em carta à irmã Marili, que tentava ensaiar os primeiros passos como ficcionista, demonstra o quanto ele concebia a vida e a literatura como faces de uma mesma moeda:

Se conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos, a nossa vida. Arte é sangue, é carne. Além disso, não há nada. As nossas personagens são pedaços de nós mesmos, só podemos expor o que somos. E você não é Mariana (personagem do conto escrito por Marili), não é da classe dela. Fique na sua classe, apresente-se como é, nua, sem ocultar nada. Arte é isso.⁴

Seria redundante destacar o seu profundo conhecimento das técnicas do romance, inclusive, da verossimilhança, espécie de viga mestra de toda e qualquer obra ficcional que se

¹ TODOROV, 2009, p. 7.

² Ibid., p. 8.

³ Ibid., p. 33.

⁴ MORAES, 2012, p. 230.

preze. Mas, a exemplo de Bandeira – com a diferença de que investia no social, no realismo crítico –, era também um escritor de suas circunstâncias e de seus desabafos.

Portanto, sobre os livros de Bandeira e de Graciliano, pode-se dizer o mesmo que Walt Whitman afirmou a respeito do seu “Folhas de Relva”: “Quem toca neste livro, toca num homem”⁵.

O presente trabalho pretende utilizar alguns dos postulados de Mircea Eliade para aplicá-los em alguns poemas de Manuel Bandeira, mais exatamente os que abordam temas tais como a tuberculose, a morte, a infância e a religiosidade.

Com efeito, os versos sobre a enfermidade que o consumia e a respeito da “iniludível”⁶, talvez consistam num procedimento cosmogônico em contraposição ao caos de uma existência cada vez mais sem perspectivas. Ou, na esteira de Mircea Eliade, um procedimento que o libertou, pelo menos em parte, da condição de refém do amorfo, do informe, do Caos propriamente dito, valendo ressaltar que “A Criação do Mundo torna-se arquétipo de todo gesto criador”⁷. Em suma, a um dos seus versos mais emblemáticos – “A vida inteira que podia ter sido e que não foi”⁸ – se juntam outros de uma obra que, parcialmente, parece preencher os seus vazios, as suas ausências, a sua sensação de não estar de todo. A poesia, então, passa a ser uma particularíssima estação de cura? A saúde do doente?

Os poemas cujo tema é a infância têm tudo para assegurar ao eu lírico “pelo menos alguns resíduos de um comportamento mitológico”⁹, o qual se resume, prioritariamente, no “desejo de reencontrar a intensidade com que viveu, ou conheceu, uma coisa pela *primeira* vez; de recuperar o passado longínquo, a época beatífica do ‘princípio’”¹⁰. Circunstâncias que talvez condensem a luta contra o tempo, a tentativa de “se libertar do peso do Tempo Morto, do Tempo que destrói e mata”¹¹, segundo Mircea Eliade.

O título escolhido para a segunda parte deste trabalho não foi aleatório: “Infância: A Pátria de Bandeira”. E isso porque o tempo presente parecia lhe mover uma espécie de cerco, de emparedamento, propiciando a feitura de muitos poemas regidos pela evasão, pelo escapismo, inclusive os ditados pelo subconsciente.

⁵ Citado de memória.

⁶ BANDEIRA, 1977a, p. 307.

⁷ ELIADE, 2011, p. 25.

⁸ BANDEIRA, 1977b, p. 206.

⁹ ELIADE, op. cit., p. 21.

¹⁰ Ibid., p. 22.

¹¹ Ibid., p. 23.

Grande parte dos poemas de Bandeira será analisada à luz dos postulados de Mircea Eliade, embora os andaimes teóricos, quer do pensador búlgaro quer dos estudiosos da literatura – Aristóteles, Alfredo Bosi, Massaud Moisés, Affonso Romano de Sant’Anna ...–, não se mostrem de todo, pois, disfarçando-os, diluindo-os, a autora do texto em questão talvez o faça fluir de forma mais livre, mais desenvolta.

Esse capítulo também tratará a respeito da poesia bandeiriana, valendo-se, para tanto, dos conceitos de épica, de universalismo universalista e de universalismo individualista, para, a partir do cotejo entre essas três categorias, concluir em qual ou em quais delas a sua lírica se situa.

No último capítulo, pretende-se analisar alguns poemas através dos quais Manuel Bandeira dessacraliza o sagrado na mesma proporção com que sacraliza o profano, ora emprestando um toque de erotismo às santas, como se vê no poema “Balada de Santa Maria Egípcíaca”, ora alçando à esfera do sagrado os seres humildes, anônimos, que parecem cumprir uma verdadeira via-crúcis sobre a terra.

Verificar-se-á, ainda, se, para Manuel Bandeira, a poesia representou um espaço não homogêneo, sagrado, ou versos de um homem arreligioso que ainda não conseguira abolir completamente alguns laivos de religiosidade.

Aliás, a esse propósito, as palavras de Dom Basílio, a respeito de Graciliano Ramos, talvez possam ser utilizadas sobre Bandeira:

Percebia que ele realmente conhecia a Bíblia. Não era uma leitura no sentido cristão, teísta, mas uma interpretação do ponto de vista humano. Não havia, da parte dele, propriamente uma concordância no plano da crença, mas uma admiração da Bíblia como obra humana e por sua indiscutível beleza enquanto expressão literária. Eu não afasto a possibilidade de Graciliano ter sido impregnado, na infância, pelas raízes cristãs muito fortes da família nordestina. Quem sabe essa influência familiar não deixou resquícios em seu subconsciente? A gente não mata o subconsciente.¹²

Observe-se o quanto as palavras acima transcritas guardam uma certa semelhança com as de Eliade:

O inconsciente oferece-lhe (ao homem arreligioso) soluções para as dificuldades de sua própria existência e, neste sentido, desempenha o papel de religião, pois, antes de tornar uma existência criadora de valores, a religião assegura-lhe a integridade. De certo ponto de vista, quase se poderia dizer que, entre os modernos que se proclamam arreligiosos, a religião e a mitologia estão ‘ocultas’ nas trevas de seu inconsciente – o que significa

¹² MORAES, 2012, p. 224.

também que as possibilidades de reintegrar uma experiência religiosa da vida fazem, nesses seres, muito profundamente neles próprios.

Como se verifica, Mircea Eliade dá uma ênfase toda especial ao inconsciente¹³ do homem arreligioso, o que proporcionou a necessidade de, no presente texto, questionar-se os estados de transe e de alumbramento com que o autor de “A Cinza das Horas” escreveu alguns dos seus poemas, de averiguar-se, enfim, as ressonâncias do Surrealismo na sua poesia.

Neste trabalho, os quase cinquenta poemas analisados – alguns, de forma mais detalhada; outros, apenas “en passant” – foram extraídos de, praticamente, toda a obra de Manuel Bandeira. Mas claro que não o foram aleatoriamente, uma vez que a escolha de cada um deles visa comprovar, no plano da práxis poética, o que aqui foi postulado no âmbito da teoria.

¹³Simple sem ser simplório o modo através do qual Carlos Estevam explicita os conceitos de consciente, subconsciente e inconsciente, segundo a perspectiva freudiana. Senão, vejamos: “(...) é preciso que saibamos o que querem dizer as palavras consciente, para-consciente e inconsciente. (...) É conscientetodo processo psíquico de que tomamos conhecimento num dado momento”. E mais adiante: “A consciência é uma pequena lanterna num quarto escuro: o objeto que ela está iluminando torna-se consciente, pode ser visto por mim, e os outros objetos que ela não está iluminando tornam-se pré-conscientes, ficam mergulhados na obscuridade e não podem ser vistos naquele momento”. Ainda de conformidade com Carlos Estevam, o pré-consciente pode ser visto novamente, pode “voltar a ser consciente outra vez. Basta que vire a lanterna na direção dessa idéia e pronto: ele volta a tornar-se consciente”. Já “o inconsciente são processos psíquicos que não podem ser evocados voluntariamente. Quando algo se torna inconsciente não adianta apenas querer que ele deixe de ser inconsciente para tornar-se consciente”. E esclarece: “Para conseguir isso é preciso usar técnicas especiais, como por exemplo, o hipnotismo, a sugestão e a psicanálise”. Embora extenso, o texto acima transcrito expõe, com clareza, os significados do consciente, do pré-consciente – ou subconsciente – e do inconsciente.

CAPÍTULO I – POESIA: A SAÚDE DO DOENTE

A tuberculose interrompeu muitos dos sonhos de Manuel Bandeira, o mais acalentado deles o de ingressar no curso de arquitetura da Escola Politécnica de São Paulo, por influência do pai, o engenheiro Manuel Carneiro de Souza Bandeira. A partir de então, quem escrevinhava versos apenas por divertimento passou a “fazê-los por necessidade, por fatalidade”¹⁴, conforme ele mesmo o diz em “Itinerário de Pasárgada”, “primeira biografia estritamente literária que se publica no Brasil – história da formação de uma inteligência poética e não apenas relato de uma vida de poeta”¹⁵.

Maso Bandeira que deixara de construir casas, avenidas, pontes e edifícios, o que deixara, enfim – a expressão é do vate em entrevista a Homero Sena –, “a arquitetura no tinteiro”¹⁶, mais tarde pôde ir à forra: reconstituiu, poeticamente, Pasárgada, cidade da Pérsia antiga de que só tomara conhecimento através da leitura de Xenofonte, quando o traduziu na aula de grego, no Colégio Pedro II.

Muitos dos poemas de Bandeira procuram restituí-lo ao “mundo dos sãos”¹⁷, a exemplo de “Vou-me embora pra Pasárgada”. A poesia, então, passa a ser uma espécie de panaceia com a qual procura combater e neutralizar os efeitos do “mau destino”¹⁸ que se abateram sobre ele quando contava apenas dezoito anos de idade:

Sou bem nascido. Menino,
Fui, como os demais, feliz.
Depois, veio o mau destino
E fez de mim o que quis.

Veio o mau gênio da vida,
Rompeu em meu coração,
Levou tudo de vencida,
Rugiu como um furacão,

Turbou, partiu, abateu,
Queimou sem razão nem dó –
Ah, que dor!
Magoado e só,
--Só! – meu coração ardeu:
Ardeu em gritos dementes
Na sua paixão sombria...
E dessas horas ardentes

¹⁴BANDEIRA, 1977t, p. 21.

¹⁵ OLIVEIRA, 1980, p. 235.

¹⁶ SENA, 1980, p. 66.

¹⁷ BANDEIRA, op. cit., p. 67.

¹⁸ Id., 1976a, p. 3.

Ficou esta cinza fria.

-- Esta pouca cinza fria...¹⁹

Anteriormente, Antônio Nobre tivera o seu condado destruído, quando o surpreendeu a mesma enfermidade que por muito pouco não vitimara o poeta brasileiro e da qual o simbolista português falecera precocemente:

Um dia (não sei quando nem sei donde)
Um vento seco de mau sestro e spleen
Deitou por terra, ao pó que tudo esconde,

O meu condado, o meu condado, sim[...].²⁰

Não apenas a enfermidade aproximava o brasileiro do português, mas também a arte poética, sobretudo a linguagem confessional, na medida em que ambos se mostram poetas de suas circunstâncias e de seus desabafos. Uma coisa, porém, os distinguia: enquanto Bandeira tornava pública a sua doença, Nobre a escondia sob sete chaves. Quando muito, a tangenciava sutilmente, como no fragmento do poema acima, talvez o único em que ele aborda o tema.

Na crônica “Antônio Nobre”, o autor de “Libertinagem” não disfarça a sua decepção com relação a esse fato:

Quando cheguei a Clavadel, em 1913, encontrei no Sanatório um português, Cunha, negociante no Rio, que um dia me surpreendeu dizendo-me que Antônio Nobre havia feito uma estação de cura naquele recanto na Suíça. E até, para comprovação do que afirmava, me recitou um verso do poeta:

‘Clavadel, Clavadel, que me curaste!’

Posteriormente, procurei por toda a parte esse verso na obra de Nobre e não o encontrei. O meu companheiro de sanatório não ia inventá-lo, não era poeta, longe disso. Onde o teria visto? Deixo o problema ao meu querido amigo Alberto de Serpa, que o ano passado publicou um volume de ‘Cartas e Bilhetes-postais de Antônio Nobre a Justino de Montalvão’.²¹

E continua Bandeira:

E aqui vou tocar num ponto que torna a leitura desta correspondência bastante melancólica, porque decepçiona, fazendo descobrir no Autor do ‘Só’, tão encantadoramente o menino de sua Carlota, o ser de carne e osso,

¹⁹ BANDEIRA, 1976a, p. 3.

²⁰ PINTO, 2000, p. 120.

²¹ BANDEIRA, 1977c, p. 516-517.

capaz mesmo, ao abrir-se com um amigo tão íntimo como era Justino de Montalvão, de ocultar a simples verdade de uma hemoptise. O que ele conta é que deixou Clavadel, ‘onde o meu tédio era imenso e maior do que ele a minha tristeza’.

Na verdade, teve uma hemorragia, não havia ali assistência médica, a dona da ‘Villa Bellevue’ assustou-se e passou a ser menos delicada com ele.²²

Se não fosse noivo de Margarida de Lucena, “a mais linda flor do campo”²³, a “Purinha”²⁴, e se não desejasse ardentemente casar com ela, talvez a tuberculose tivesse sido um tema a mais para tornar ainda mais triste a sua poesia. No entanto, nunca é demais lembrar que, àquela época, a tuberculose inspirava o mesmo terror da lepra. E poucos – Bandeira é um deles – teriam uma atitude desabrida e isenta de preconceitos diante dessa enfermidade. Mas Bandeira não tinha noiva, a não ser que se considere como tal a Poesia, com quem celebrou um casamento duradouro, pelo resto da vida.

Aqui, vale a pena transcrever o soneto “A Antônio Nobre”, tributo do brasileiro ao português, que influenciou muitos dos nossos poetas, a exemplo de Augusto dos Anjos e de Mario Quintana:

Tu que penaste tanto e em cujo canto
Há a ingenuidade santa do menino;
Que amaste os choupos. O dobrar do sino,
E cujo pranto faz correr o pranto:

Com que magoado olhar, magoado espanto
Revejo em teu destino o meu destino!
Essa dor de tossir bebendo o ar fino,
A esmorecer e desejando tanto...

Mas tu dormiste em paz como as crianças.
Sorriu a Glória às tuas esperanças
E beijou-te na boca... O lindo som!

Quem me dará o beijo que cobiço?
Foste conde aos vinte anos... Eu nem isso...
Eu, não terei a glória... Nem fui bom.²⁵

São sintomáticos os versos “[...] Sorriu a Glória às tuas esperanças/ E beijou-te a boca” e “[...] “Quem me dará o beijo que cobiço?”, em que o eu lírico alude, respectivamente, a Nobre e a ele mesmo. O primeiro, no contexto desses versos, mais afortunado, pois a Glória

²² BANDEIRA, 1977c, p. 517.

²³ NOBRE apud FERNANDES, 2009, p. 14.

²⁴ Ibid., p. 14.

²⁵ Ibid., p. 120-121.

– nome de mulher –, sem temer o contágio da doença, ousou beijar-lhe a boca, ao passo que ao eu lírico do soneto só coube a indagação: “Quem me dará o beijo que cobiço?”

Às vezes, Manuel Bandeira utiliza o poema como bálsamo, como ponto de equilíbrio, para minorar o fardo da existência. “À Sombra das araucárias”, de “A Cinza das Horas”, é um poema em cujos versos o eu lírico exalta a natureza e se congrega com ela, numa atitude de quem deseja extrair desta última o húmus com que possa recobrar a saúde perdida. Ao mesmo tempo, se a natureza é dádiva, doação, entrega (“No verde, à beira das estradas,/ Maliciosas em tentação,/ Riem amoras orvalhadas. / Colhe-as: basta estender a mão”)²⁶, o ato de contemplá-la talvez já signifique um refrigério para a alma do sujeito emissor, uma troca de eflúvios, de energias, mais ainda se ele a apreende através da transmutação da linguagem poética. A arte, em suma, revigora:

[...] Cria, e terás com que exaltar-te
No mais nobre e maior prazer.
A afeiçoar teu sonho de arte.
Sentir-te-ás convalescer.

A arte é uma fada que transmuta
E transfigura o mau destino.
Prova. Olha. Toca. Cheira. Escuta.
Cada sentido é um dom divino.²⁷

Se a tuberculose aguça o sentido da audição, a arte estimula todos os outros – “Prova. Olha. Toca. Cheira. Escuta.” – que, reunidos, passam ao eu lírico a sensação de convalescença e, quem sabe, de estabelecer uma relação com a natureza, de sentir-se tão infinito quanto ela, malgrado a fragilidade e as limitações do “físico profissional”²⁸ que fora Manuel Bandeira durante toda a vida.

Aqui, então, a arte possui o condão de transfigurar “o mau destino”²⁹, mas transfigurá-lo, saudavelmente, o poeta com a consciência plena do seu ofício, sem grandes efusões ou derramamentos líricos.

“Plenitude” é outro poema no qual o eu lírico, numa espécie de apelo panteísta, se funde harmoniosamente à natureza, que passa a existir à semelhança de uma verdadeira estação de cura:

²⁶ BANDEIRA, 1977d, p. 129-130.

²⁷ Ibid., p. 129-130.

²⁸ Id., 1977e, p. 394.

²⁹ Id., 1976a, p. 3.

Vai alto o dia. O sol a pino ofusca e vibra.
O ar é como de forja. A força nova e pura
Da vida embriaga e exalta. E eu sinto, fibra a fibra,
Avassalar-me o ser a vontade de cura.

A energia vital que no ventre profundo
Da Terra estuante ofega e penetra as raízes,
Sobe no caule, faz todo galho fecundo
E estala na amplidão das ramadas felizes,

Entra-me como um vinho acre pelas narinas...
Arde-me na garganta... E nas artérias sinto
O bálsamo aromado e quente das resinas
Que vem na exalação de cada terebinto.

O furor de criação dionisiaco estua
No fundo das rechãs, no flanco das montanhas,
E eu absorvo-os nos sons, na glória da luz crua
E ouço-o ardente bater dentro de minhas entranhas.

Tenho êxtases de santo... Ânias para a virtude...
Canta em minh'alma absorta um mundo de harmonias.
Vêm-me audácias de herói... Sonho o que jamais pude
-- Belo como David, forte como Golias...

E neste curto instante em que todo me exalto
De tudo o que não sou, gozo tudo o que invejo,
E nunca o sonho humano subiu assim tão alto
Nem flamejou mais belo a chama do desejo.

E tudo isso me vem de vós, Mãe Natureza!
Vós que cicatrizaís minha velha ferida...
Vós que me dais o grande exemplo de beleza
E me dais o divino apetite da vida!³⁰

Em última instância, a poesia consistiu, para Manuel Bandeira, num procedimento cosmogônico que o libertou, pelo menos em parte, da condição de refém do amorfo, do informe, do Caos, sobretudo se for levado em conta o que preceitua Mircea Eliade em “O Sagrado e o profano”: “A Criação do Mundo torna-se arquétipo de todo gesto criador humano, seja qual for o seu plano de referência”³¹.

São muitos os epítetos utilizados para se designar o poeta, entreoutros, os de *demiurgo* e *vate*; o primeiro, criatura intermediária entre a natureza divina e a humana; o segundo, aquele que faz vaticínio, que profetiza. Ou seja: o poeta é um ser tomado por forças superiores,

³⁰ BANDEIRA, 1977f, p. 137-138.

³¹ ELIADE, 2011, p. 25.

sujeito a possessões ou, mais hodiernamente, uma espécie de “antena da raça”³², segundo Ezra Pound.

Manuel Bandeira, em “Itinerário de Pasárgada”, escreve:

Dos seis aos dez anos, nesses quatro anos de residência no Recife, com pequenos veraneios nos arredores – Monteiro, Sertãozinho de Caxangá, Boa Viagem, Usina do Cabo – construiu-se a minha mitologia e digo mitologia porque os seus tipos, um Totônio Rodrigues, uma Dona Aninha Viegas, a preta Tomásia, velha cozinheira da casa de meu avô Costa Ribeiro, têm para mim a mesma consistência heróica das personagens dos poemas homéricos.³³

E conclui: “A Rua da União, com os quatro quarteirões adjacentes limitados pelas Ruas da Aurora, do Sol, da Saudade e Princesa Isabel, foi a minha Tróada; a casa de meu avô, a capital desse país fabuloso”³⁴.

Cumpria a Bandeira, então, já que não pôde criar mundos novos na prancheta de arquiteto, extraí-los da linguagem...

É ainda de Mircea Eliade a concepção segundo a qual o homem religioso existe no Cosmos, ou seja, num mundo total e organizado. Para tanto, não importam as dimensões do espaço em que ele vive, o importante é que o seu país, a sua cidade, a sua aldeia ou a sua casa estabeleçam um estreito elo com o Todo, na medida em que lhe deem uma sensação de completude, de segurança. Daí a razão pela qual a linguagem – para o homem moderno – também se mostrar como um lócus capaz de protegê-lo das intempéries de um mundo caótico, fragmentado, amorfo.

Na entrevista a Homero Sena, acima mencionada, quando indagado se “[...] teria dado um bom arquiteto”, Bandeira responde: _ “Acho que sim, pelo menos do ponto de vista funcional”. Ao que o entrevistador indaga: “Mas pode-se dizer que tivesse vocação para essa profissão?” E Bandeira: “Não creio que a arquitetura fosse a minha vocação. Em rigor, não sinto, nunca senti vocação para coisa nenhuma, o que considero uma infelicidade”³⁵.

Tudo leva a crer que, se arquiteto tivesse sido, certamente acumularia com essa profissão a condição de poeta, como também o fez o engenheiro-calculista Joaquim Cardoso e, sobretudo, os bacharéis em direito deste Brasil afora, a maioria deles dedicando tempo

³² Citado de memória.

³³ BANDEIRA, 1977t, p. 35.

³⁴ Ibid., p. 35.

³⁵ SENA, 1980, p. 67.

integral à poesia e à ficção, ao passo em que retiravam das colaborações em jornais os mínguaos proventos com que sobreviviam.

Mas se Bandeira lamentava “nunca senti(r) vocação para coisa nenhuma”³⁶, as circunstâncias demonstram que ele era um vocacionado à poesia, adoecesse ou não, pois “o poeta já nasce pronto e feito, se não na linguagem, que essa somente será conquistada a duras penas, mas num certo modo fronteiroço, estranho, a contrapelo, de estar no mundo”³⁷.

Certamente que a doença e a morte dos seus entes queridos – mãe, irmã, pai, irmão, exatamente nesta ordem e num espaço de dois anos entre um e outro – foram responsáveis por uma visão de mundoparticular, perpassada por um sentimento todo seu e ao qual denominou de “gosto cabotino da tristeza”³⁸, somente superado, segundo ele, a partir de “Libertinagem” (1930), quando da incorporação do humor e da ironia à sua lírica.

Ainda jovem, saudável, Bandeira ouviu uns versos que, coincidentemente, tinham muito a ver com o “mau destino”³⁹ que estava ainda por vir, com o sentimento de perda que viria a experimentar a partir do momento em que contraiu a tuberculose. Espécie de crônica anunciada, a décima lapidar, recitada por um pedinte ao seu pai, repercutiu tanto que ficou gravada a ferro e fogo na sua memória:

Tive uma choça se ardeu-se,
Tinha um só dente, caiu.
Tive uma arara, morreu.
Um papagaio, fugiu.
Dois tostões tinha de meu:
Tentou-me o diabo, joguei-os.
E fiquei sem ter mais meios
De sustentar os meus brios.
Tinha uns chinelos... Vendi-os.
Tinha uns amores... Deixei-os.⁴⁰

O poema “Testamento”, inserto em “Lira dos cinquent’anos”, guarda alguma semelhança com os versos acima transcritos, sobretudo em razão de exprimir não só o sentimento de perda do sujeito emissor, como também de condensar em um verso – “a vida inteira que poderia ter sido e que não foi”⁴¹ – o leitmotiv de, praticamente, toda a sua obra poética:

³⁶ SENA, 1980, p. 67.

³⁷ PINTO apud BARBOSA FILHO, 2012, p. 15.

³⁸ BANDEIRA, 1976b, p. 110.

³⁹ Id., 1976a, p. 3.

⁴⁰ Id., 1977t, p. 34.

⁴¹ Id., 1977b, p. 97.

O que não tenho e desejo
 É que melhor me enriquece.
 Tive uns dinheiros – perdi-os...
 Tive amores – esqueci-os.
 Mas no maior desespero
 Rezei: ganhei essa prece.

Vi terras de minha terra.
 Por outras terras andei.
 Mas o que ficou marcado
 No meu olhar fatigado
 Foram terras que inventei.

Gosto muito de crianças:
 Não tive um filho de meu.
 Um filho!... Não foi de jeito...
 Mas trago dentro do peito
 Meu filho que não nasceu.

Criou-me, desde eu menino,
 Para arquiteto meu pai.
 Foi-se-me um dia a saúde...
 Fiz-me arquiteto? Não pude!
 Sou poeta menor, perdoai!

Não faço versos de guerra.
 Não faço porque não sei.
 Mas num torpedo-suicida
 Darei de bom grado a vida
 Na luta que não lutei!⁴²

“Testamento” se nutre das perdas e erige de dentro do caos a cosmogonia. Em suma, do que não tem e deseja é de que a sua poesia enriquece. Enriquece por conta da estranha “gravidez” – dentro do peito – do filho que não teve. Do arquiteto que não conseguiu ser em consequência do “mau destino”⁴³. E enriquece, ainda, pelo fato de não fazer versos de guerra. Por não saber fazê-los. Ou seja, por não ser um poeta engajado, épico (?), mas congenialmente lírico. Quanto ao se considerar poeta menor... Aqui talvez valha a pena transcrever o poema “Epitáfio”, de José Paulo Paes, do livro “Um por todos”, no qual o poeta paulista mensura a verdadeira dimensão de Manuel Bandeira:

poeta menormenormenormenormenor
 menormenormenormenormenor enorme.⁴⁴

⁴² BANDEIRA, 1977g, p. 261-262.

⁴³ Id., 1976a, p. 3.

⁴⁴ PAES, 1986, p. 38.

Poesia que é um verdadeiro achado, e também achado do que foi perdido, a de Manuel Bandeira talvez se enquadre no seguinte preceito de Mircea Eliade:

Inúmeras vezes, ‘a luta pela vida, as provas e as ‘dificuldades’ que tornam árdua uma vocação ou carreirarepetem de algum modo as práticas iniciáticas: é em consequência dos ‘golpes’ que recebe, do ‘sofrimento’ e das ‘torturas’ morais, ou mesmo físicas, que sofre, que um jovem ‘experimenta’ a si próprio, conhece as suas possibilidades, toma consciência de suas forças e acaba por tornar-se, ele próprio, espiritualmente adulto e criador (trata-se, é claro, da espiritualidade tal como é concebida no mundo moderno).⁴⁵

Nos versos finais do elíptico e autobiográfico “Infância”, de “Belo Belo”, o eu lírico corrobora as palavras acima de Mircea Eliade. Diz Bandeira:

[...] Descoberta da rua!
Os vendedores a domicílio.
Ai mundo dos papagaios de papel, dos piões, da amarelinha!
Uma noite a menina me tirou da roda de coelho-sai, me levou im-
[periosa e ofegante, para um desvão da casa
[de Dona Aninha Viegas, levantou a
[sainha e disse mete.

Depois meu avô... Descoberta da morte!

Com dez anos vim para o Rio.
Conheci a vida em suas verdades essenciais.
Estava maduro para o sofrimento
E para a poesia!⁴⁶

O menino Bandeira ainda não fora forjado de todo pelo sofrimento, o que só aconteceria oito anos depois, quando contrai a tuberculose. E quando amarga, nos anos subsequentes, a perda dos seus entes queridos. Bandeira, então, desde criança, se mostrou um nostálgico, um triste, com sentimentos que iriam elevar-se à milésima potência a partir do instante em que passou a “fazer versos por necessidade”⁴⁷.

No ensaio “Poética e vida em Bandeira”, do livro “Manuel Bandeira: Verso e Reverso”, Roberto de Oliveira Brandão, no trecho intitulado “Do caos ao cosmo”, observa: “A negação tem uma função dialética particular. Ela instaura um campo de possibilidades e de estímulos. Ela prepara o movimento da criação”⁴⁸.

⁴⁵ ELIADE, 2011, p. 170.

⁴⁶ BANDEIRA, 1977h, p. 290.

⁴⁷ Id., 1977t, p. 21.

⁴⁸ BRANDÃO, 1987, p. 26.

Poesia calcada na negação, na ausência, na falta, no caos, eis que ela mesma preenche essas lacunas, esses interstícios, e exsurge através da cosmogonia.

“Autorretrato”, de “Mafuá do Malungo”, é todo ele concebido numa atmosfera de autocomiseração pungente, irônica, pontuando, em cada verso, as deficiências, faltas, inabilidades, a má sorte, etc., do eu lírico:

Provinciano que nunca soube
Escolher bem uma gravata;
Pernambucano a quem repugna
A faca do pernambucano;
Poeta ruim que na arte da prosa
Envelheceu na infância da arte.
E até mesmo escrevendo crônicas
Ficou cronista de província;
Arquiteto falhado, músico
Falhado (engoliu um dia
Um piano, mas o teclado
Ficou de fora); sem família,
religião ou filosofia;
Mal tendo a inquietação de espírito
Que vem do sobrenatural,
E em matéria de profissão
um tísico profissional.⁴⁹

Em Manuel Bandeira, vida e poesia, poesia e vida tanto se entrelaçam que, quando escreveu “Itinerário de Pasárgada”, não se limitou a tecer considerações somente sobre a arte poética, mas também sobre a sua vida, sobre as banalidades e as situações-limite que marcaram a sua existência. Parecia, então, endossar as palavras de Edson Nery da Fonseca:

Por mais que certos críticos procurem separar as obras de artes dos seus autores – caindo no extremo oposto ao biografismo e ao psicologismo por eles combatido – a preocupação com motivações pessoais não é de todo despicienda quando tentamos compreender o mistério poético.⁵⁰

Poetas existem cujos ensaios cuidam exclusivamente da poesia, a exemplo de T. S. Eliot que, antípoda de Bandeira, pregava que “A poesia não é um desbordamento de emoção, mas uma fuga à emoção; não é expressão da personalidade, mas fuga à personalidade”⁵¹.

A lírica bandeiriana só não desborda de emoção porque ele se mantém vigilante para evitar toda e qualquer efusão sentimental. Em contrapartida, porém, é a mais autêntica

⁴⁹ BANDEIRA, 1977e, p. 394.

⁵⁰ FONSECA, 2002, p. 42.

⁵¹ WILSON, 1993, p. 93.

expressão de uma personalidade que se extravasa, inclusive, através da recorrência daquilo a que Joaquim-Francisco Coelho convencionou chamar de “retórica da tuberculose”⁵².

Se, a princípio, Bandeira se mostrou incomodado em converter a sua enfermidade em núcleo temático de sua poesia, talvez por considerá-la um assunto que a poucos interessava, tempos depois pôde constatar o seu equívoco a respeito da avaliação negativa que fizera desses poemas marcados pela “retórica da tuberculose”:

Lembro que hesitei em publicar o meu primeiro livro de versos porque eram tão pessoais na sua tristeza de doente todo voltado para sua doença. Depois, com o tempo, vi que as minhas queixas exprimiam queixas de outros, davam consolo a outros. Recebi confidências nesse sentido. Fiquei muito confortado porque não me senti mais inútil. Um poeta que se exprime ingenuamente, mesmo que tenha ilusão de fazer arte pura, age socialmente.⁵³

O trecho final desta carta a Mário de Andrade pode ser utilizado para revelara dimensão do seu lirismo, o quanto ele extrapola os estreitos limites do personalismo redutor, para, dilatando o seu raio de ação, celebrar uma espécie de congraçamento com o outro, com o leitor, seja ele portador ou não da tuberculose. Este, no entanto, é um assunto que só mais adiante será objeto de algumas considerações.

Por enquanto, cumpre retomar a “retórica da tuberculose”, consequência direta da enfermidade que acabou por torná-lo, “ele próprio, espiritualmente adulto e criador”⁵⁴, não obstante a espiritualidade, aqui, deva ser compreendida “tal como é concebida no mundo moderno”⁵⁵.

Mas, a par do “golpe”⁵⁶ e dos “sofrimentos”⁵⁷ advindos da doença que o tornou “espiritualmente adulto e criador”⁵⁸, também lhe deu forças e lhe retemperou poesia, sem a qual dificilmente teria obtido a cura.

No poema “Hiato”, o eu lírico funde poesia e mulher. E ambas não só se complementam como também parecem suprir os hiatos, os vazios e, finalmente, enlaçar “A velha alma arruinada e doente”. Eis o poema:

És na minha vida como um luminoso
Poema que se lê comovidamente

⁵² COELHO, 1982, p. 38.

⁵³ BANDEIRA, 1977s, p. 482.

⁵⁴ ELIADE, 2011, p. 170.

⁵⁵ Ibid., p. 170.

⁵⁶ Ibid., p. 170.

⁵⁷ Ibid., p. 170.

⁵⁸ Ibid., p. 170.

Entre sorrisos e lágrimas de gozo...

A cada imagem, outra alma, outro ente
Parece entrar em nós e manso enlaçar
A velha alma arruinada e doente...

-- Um poema luminoso como o mar.
Aberto em sorrisos de espumas, onde as velas
Fogem como garças longínquas no ar...⁵⁹

“Alma arruinada e doente”, é preciso dizer, em consequência da enfermidade do corpo. E aqui é de se observar que, mesmo em um poema de extração metalinguística, o eu lírico sempre encontra uma brecha através da qual evita permanecer no espaço do discurso da poesia sobre a poesia. O eu lírico, em suma, quer se contaminar, e se contamina, com “a marca suja da vida”⁶⁰, inclusive com o bacilo de Koch.

Um parêntese: dizem que o biografismo de Saint-Beuve o teria levado a avaliar até que ponto os resfriados de Balzac interferiram na sua obra, ao que alguém acrescentou: “O vírus da gripe não escreve”⁶¹, ironizando o método empregado por esse crítico francês. Exageros à parte, pois, certamente, tal episódio nunca aconteceu, o certo é que, no caso de Bandeira, o vírus da tuberculose, se não escreveu, pelo menos ensejou vários poemas, como é o caso de “A Dama Branca”, epíteto utilizado para denominar e mitificar a morte, na medida em que ela configura, além de uma mulher, a representação idealizada da enfermidade que o acometeu, conforme observa Flávia Jardim Ferraz Goyanna no livro “O Lirismo antirromântico em Manuel Bandeira”.

Nesse mesmo livro, a autora cita um trecho de Susan Sontag extraído do volume “A Doença como metáfora”:

Por mais de cem anos a tuberculose foi o meio preferido de dar um significado à morte – uma doença edificante e refinada. A literatura do século XIX está cheia de descrições de mortes beatíficas causadas pela tuberculose, particularmente entre gente jovem[...].⁶²

Ainda segundo Sontag:

Até agora todas as evidências indicam que o culto da tuberculose não era simplesmente uma invenção de poetas românticos e libretistas de ópera, mas uma atitude generalizada, e que a pessoa que estava morrendo (jovem) de

⁵⁹ BANDEIRA, 1977i, p. 176.

⁶⁰ Ibid., p. 287.

⁶¹ Citado de memória.

⁶² GOYANNA, 1994, p. 100.

tuberculose era vista como uma personalidade romântica. [...] A doença era uma maneira de tornar a pessoa ‘interessante’ – que é como o ‘romântico’ foi originalmente definido.

E continua:

Muitas das atividades literárias e eróticas conhecidas como ‘agonia romântica’ derivam da tuberculose e de suas transformações através da metáfora [...]. Acreditava-se – e ainda se acredita – que a tuberculose produz períodos de euforia, aumento do apetite e exacerbação do desejo sexual. [...] Imaginava-se que a tuberculose fosse um afrodisíaco e que conferisse extraordinários poderes de sedução.⁶³

Antes das citações acima transcritas, Flávia Jardim Ferraz Goyanna menciona um trecho do livro de Claude Abastado, “Mythes et rituels de l’écriture”, no qual esse autor associa os mitos “a representações que fundam uma personalidade de grupo ou de classe. Confirmam uma pertença, instauram uma convivência e regem convicções e condutas comuns”⁶⁴.

Alertando que o ato de escrever implica uma prática ideológica que “ultrapassa o âmbito das personalidades individuais e condiciona uma identidade coletiva”⁶⁵, observa ainda “que a identidade pertence à ordem da subjetividade, constituindo-se numa imagem formada a partir das relações do sujeito com o mundo, com os outros, consigo mesmo, sendo estas relações precisamente o que constitui o indivíduo em sujeito”⁶⁶.

Aqui, cumpre transcrever algumas palavras de “Abastado” a respeito dos mitos:

[...] todo objeto, todo acontecimento pode ser matéria de um mito; um alimento, uma planta medicinal. Uma ferramenta, uma inundação ou um incêndio, um ato legislativo ou a morte de um capitão da retaguarda; toda realidade é mítica por natureza⁶⁷.

O primeiro Bandeira, principalmente o de “A Cinza das Horas” e o de “Carnaval”, mitificou a morte e a tuberculose, quase sempre as representando, eroticamente, como uma mulher, a exemplo do que ocorre em “A Dama Branca”, no que diz respeito à primeira – a morte –, embora também se vislumbre a presença da tuberculose no corpus deste poema:

A Dama Branca que eu encontrei,
Faz tantos anos,

⁶³GOYANNA, 1994, p. 100.

⁶⁴Ibid., p. 98.

⁶⁵Ibid., p. 98.

⁶⁶Ibid., p. 98.

⁶⁷Ibid., p. 100.

Na minha vida sem lei nem rei,
Sorriu-me em todos os desenganos.

Era sorriso de compaixão?
Era sorriso de zombaria?
Não era mofa nem dó. Senão,
Só nas tristezas me sorria.

E a Dama Branca sorriu também
A cada júbilo interior.
Sorria como querendo bem.
E todavia não era amor.

Era desejo? -- Credo! De tísicos?
Por histeria... Quem sabe lá?...
A Dama tinha caprichos físicos:
Era uma estranha vulgívaga.

Ela era o gênio da corrupção.
Tábua de vícios adúlteros.
Tivera amantes: uma porção.
Até mulheres. Até meninos.

Ao pobre amante que lhe queria,
Se lhe furtava sarcástica.
Com uns perjura, com outros fria,
Com outros má,

-- A Dama Branca que eu encontrei,
Há tantos anos,
Na minha vida sem lei nem rei,
Sorriu-me em todos os desenganos.

Essa constância de anos a fio,
Sutil, captara-me. E imaginai!
Por uma noite de muito frio
A Dama Branca levou meu pai.⁶⁸

Em “O Súcubo”, um demônio feminino – este o significado da palavra súcubo – desliza “astuta, amorosa e daninha” e “enlaça”⁶⁹ o eu lírico como “ao tronco a ondulação da vinha”⁷⁰.

Nesse poema, a mitificação da tuberculose – transformada em mulher – apenas exacerba o apetite sexual, pois, idealizado, o súcubo não é uma presença física, palpável, concreta, capaz de satisfazer o eu lírico, conforme sugerem os últimos versos do terceto final,

⁶⁸ BANDEIRA, 1977j, p. 171.

⁶⁹ Id., 1977k, p. 169.

⁷⁰ Ibid., p. 169.

sobretudo a expressão “volúpias estéreis”: “[...] éreis/ Tão bela! E as vossas mãos, fontes de calefrio,/ Abrasavam no ardor das volúpias estéreis...”⁷¹.

Tributário do romantismo, embora o tenha combatido quando incorpora o humor e a ironia à sua dicção poética, o Bandeira dos dois primeiros livros ainda converte a tuberculose em núcleo temático naquilo que ela possui de “identidade coletiva”⁷², não obstante preserve o sinete de sua visão individual e criadora. Só a partir de “Libertinagem”, mais especificamente a partir de “Pneumotórax”, é que elea desmitifica, trazendo-a ao résdochão, tratando-a como uma coisa terrena, deste mundo:

Febre, hemoptise, dispneia e suores noturnos.
A vida inteira que podia ter sido e que não foi.
Tosse, tosse, tosse.

Mandou chamar o médico:

-- Diga trinta e três.
--Trinta e três...trinta e três...trinta e três...
-- Respire.

.....

_O senhor tem uma escavação no pulmão esquerdo e o pulmão
[direito infiltrado.

-- Então, doutor, não é possível tentar o pneumotórax?
-- Não. A única coisa a fazer é tocar um tango argentino.⁷³

“Pneumotórax” deve ter provocado bastante estranheza não só entre os leitores, mas também entre os críticos, ambos, em sua grande maioria, ainda habituados com o aspecto sisudo e circunspecto dos sonetos parnasianos.

Se, na primeira estrofe, o eu lírico se atém a descrever um paciente em crise, provocando, no leitor tradicional da época, uma expectativa de causa e efeito, logo essa relação causal é quebrada pelo estranhamento, ou seja, pela prescrição do médico que aconselha ao eu lírico “tocar um tango argentino”, que deve ter surpreendido a cartesiana expectativa do receptor e soado como uma espécie de nonsense extraído do mais ortodoxo dos surrealistas.

Já o segundo verso – “A vida inteira que podia ter sido e que não foi” –, conforme já foi dito, consiste num leitmotiv de toda a obra de Bandeira, quase toda ela calcada na

⁷¹BANDEIRA, 1977k, p. 169.

⁷²GOYANNA, 1994, p. 98.

⁷³BANDEIRA, 1977b, p. 206.

ausência, na falta que, de algum modo, foi parcialmente preenchida pela cosmogonia do seu discurso poético.

No segundo verso, as palavras “tosse, tosse, tosse”, onomatopeicamente, tosem dentro e fora do poema, ao passo em que as reticências representam a respiração ofegante do enfermo.

E onde a desmitificação da tuberculose? Justamente na prescrição médica, no verso “-- Não. A única coisa a fazer é tocar um tango argentino”, onde o tom de ironia, de deboche, de pouco caso, neutraliza o “gosto cabotino da tristeza”⁷⁴, que perpassava a obra inicial de Bandeira.

Em “Pneumotórax”, abdicando do sentimento de autocomiseração, o eu lírico debica da tuberculose, trata-a com um aparente dar de ombros, retirando-lhe a aura e dessacralizando um tema que, na literatura do Século XIX e inícios do Século XX, exigia um tratamento refinado e respeitoso, a exemplo do que ocorre em “A Montanha Mágica”, de Thomas Mann, título que já expressa o grau de mitificação dessa doença.

Ainda no verso “Não. A única coisa a fazer é tocar um tango argentino”, a palavra tango remete o leitor a um gênero musical cuja letra, algumas vezes, aborda temas tragicômicos, melodramáticos, beirando o ridículo, e que guarda uma grande semelhança com a comédia do tipo pastelão.

Por sua vez, em “Na Rua do Sabão”, embora o eu lírico se exima de articular o discurso na primeira pessoa do singular, a personagem José, filho de uma lavadeira, projeta o alter ego, a persona de Bandeira:

Cai cai balão
Cai cai balão
Na Rua do Sabão

O que custou arranjar aquele balãozinho de papel!
Quem fez foi o filho da lavadeira,
Um que trabalha na composição do jornal e tosse muito.
Comprou o papel de seda, cortou-o com amor, compôs os gomos oblongos...
Depois ajustou o morrão de pez ao bocal de arame.
Ei-lo agora que sobe, - pequena coisa tocante na escuridão do céu.
Levou tempo para criar fôlego.
Bambeava, tremia todo e mudava de cor.
A molecada da Rua do Sabão
Gritava com maldade:
Cai cai balão!

⁷⁴ BANDEIRA, 1976b, p. 110.

Subitamente, porém, entesou, enfunou-se e arrancou das mãos que o tenteavam.

E foi subindo...

para longe...

serenamente...

Como se o enchesse o soprinho tísico do José.

Cai cai balão!

A molecada salteou-o com atiradeiras

assobios

apupos

pedradas

Cai cai balão!

Um senhor advertiu que os balões são proibidos pelas posturas municipais.

Ele foi subindo...

muito serenamente...

para muito longe...

Não caiu na Rua do Sabão.

Caiu muito longe... Caiu no mar - nas águas puras do mar alto⁷⁵.

Para José, *alter ego* de Bandeira, o ato de fabricar o balão consistiu num procedimento cosmogônico em que ele procurou superar as suas limitações de tuberculoso. Tanto que o seu soprinho tísico foi capaz de inflar o balão, espécie de terceiro pulmão que substitui os outros dois que, enfermos, não possuem fôlego suficiente para vencer grandes distâncias. No entanto, o balão propicia a José a sensação de liberdade plena, não obstante o verso “Bambeava, tremia todo e mudava de cor” incida e faça menção, a um só tempo, às crises de hemoptise de José e ao cromatismo do balão, que, na medida em que é cheio, tem, pouco a pouco, as suas cores avivadas e o seu contorno geométrico definido.

Já no verso “Ei-lo agora que sobe - pequena coisa tocante na escuridão do céu”, a palavra *tocante*, no contexto em que foi utilizada, possui dois significados: 1) que o balão *toca*, verdadeiramente, no céu; 2) e que ele propicia um espetáculo *emocionante, comovedor*.

Entre fabricar balão e fabricar linguagem, sobretudo se os dois que fabricam são portadores da tuberculose, não existe muita diferença. Se um risca o céu, o outro risca o papel, ambos tentando a fuga desesperada de uma “vida inteira que podia ter sido e que não foi”⁷⁶. No caso de “Na Rua do Sabão”, mesmo ilusoriamente, e por instantes, Bandeira e o seu alter ego adentram a vida que não tiveram nesgas de uma existência que lhes fora vedada pela enfermidade⁷⁷.

⁷⁵ BANDEIRA, 1977l, p. 195.

⁷⁶ Id., 1977b, p. 206.

⁷⁷ Estas considerações sobre “Na Rua do Sabão” foram colhidas de aulas do professor Sérgio de Castro Pinto, no curso de Letras da Universidade Federal da Paraíba.

os seus desejos. Daí os balões adquirirem o estatuto de uma mercadoria enalhada, inamovível, na medida em que o homem loquaz não os vende e os menininhos pobres tampouco os possuem, a não ser mimeticamente, através dos olhos muito redondos.⁸⁰

Se Platão depreciou a mímese por considerá-la imitação de uma imitação, ou seja, uma imitação de terceiro grau – Deus cria a cama, o marceneiro a copia e o pintor a recopia desse último – e, por conseguinte, falsa e ilusória, além de atentar contra a segurança da República, por não possuir uma função pedagógica e moral, Aristóteles a reabilita e passa a considerá-la uma espécie de pedra de toque da poesia.

A mímese, então, a partir do Estagirita, passa a ser regulada pelo verossímil, ou seja, por uma “verdade” intrínseca à poesia, cuja existência não está necessariamente subordinada à verdade exterior, consoante o que ele estabelece no livro “Poética”:

[...] não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postos em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. Por ‘referir-se ao universal’ entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convêm a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nomes às suas personagens; particular, pelo contrário, é o que fez Alcebiades ou o que lhe aconteceu.⁸¹

Longe de se afigurar como uma cópia servil da realidade, a mímese aristotélica a extrapola e a transfigura a partir da linguagem, como o faz Manuel Bandeira em “Balõesinhos”, cujo sentimento de frustração se mimetiza na forma geométrica dos balõesinhos de cor que se estampa não só “nos olhos muito redondos” dos menininhos pobres como também nos objetos circulares que compõem a cenografia da feira livre do arrabaldezinho.

O fato de o eu lírico apreender a realidade geometricamente aproxima “Balõesinhos” do Cubismo (1910), movimento da vanguarda europeia que “se caracteriza pela decomposição e geometrização das formas naturais, num processo intelectual arbitrário que,

⁸⁰ PINTO, 2000, p.78.

⁸¹ ARISTÓTELES, 1973, p. 431.

negando o realismo visual e as leis da perspectiva, tende a representar os objetos em sua totalidade, como se fossem contemplados simultaneamente por todos os lados”⁸².

Nesse poema, o eu lírico parece contemplar a feira livre do arrabaldezinho de uma posição superior, de cima para baixo, pois só assim teria uma visão panorâmica dos menininhos pobres, do homem loquaz que apregoa balõezinhos de cor, das barracas de cereais, dos feirantes, das burguesinhas ricas, das burguesinhas pobres e, sobretudo, do “círculo inamovível de desejo e espanto”. Daí não ser demais lembrar as palavras de Ribeiro Couto quando do discurso de recepção a Manuel Bandeira na Academia Brasileira de Letras:

Das vossas amplas janelas, tanto as do lado da rua em que brincavam crianças, como as do lado da ribanceira, com cantigas de mulheres pobres lavando roupa nas tinas de barrela, começastes a ver muitas coisas. O morro do Curvelo, em seu devido tempo, trouxe-vos aquilo que a leitura dos grandes livros da humanidade não pode substituir: a rua.⁸³

Aqui, não seria inoportuno imaginá-lo contemplando, decompondo egeometrizando – do alto do seu apartamento – as formas naturais, inclusive as da paisagem do Morro do Curvelo, pois Bandeira sempre se postou muito próximo do fertilíssimo “turbilhão das ruas”⁸⁴, ao ponto de a sua poesia poder ser considerada uma poesia de costumes, embora não manifeste nenhum apelo ao exotismo ou à folclorização⁸⁵.

Com efeito, leia-se Manuel Bandeira e saber-se-á dos hábitos e costumes do tempo que ele testemunhou, como também do tempo em que sequer havia nascido para as dores e para as alegrias do mundo.

E quanto aos diminutivos empregados à exaustão em “Balõezinhos” e na maioria quase absoluta de sua obra? É ele mesmo quem esclarece:

Notou Mário de Andrade como em minha poesia a ternura se trai quase sempre pelo diminutivo; creio que isso (em que não tinha reparado antes da observação de Mário) me veio dos diminutivos que minha mãe, depois que adoeci, punha em tudo que era para mim: ‘o leitinho de Nenen’, ‘a camisinha de Nenen’... Porque ela me chamava assim, mesmo depois de eu marmanjo. Enquanto ela viveu, foi o nome que tive em casa, ela não podia acostumar-se com outro. Só depois que morreu é que passei a exigir que me chamassem – duramente – Manuel⁸⁶.

⁸² FERREIRA, 2010, p. 211.

⁸³ PINTO apud NICOLAU, 2009, p. 165.

⁸⁴ Referência ao soneto “A um poeta”, de Olavo Bilac.

⁸⁵ Estas considerações sobre “Balõezinhos” foram colhidas de aulas do professor Sérgio de Castro Pinto, no curso de Letras da Universidade Federal da Paraíba

⁸⁶ BANDEIRA, 1977t, p. 484.

Opera-se, então, no homem Manuel Bandeira, outro rito de passagem – o primeiro fora do adolescente saudável para o enfermo. Exige, então, que esqueçam o apelido Nenen e passem a chamá-lo, duramente, de Manuel, como se, com a morte da mãe, tivesse também morrido o Nenen cercado de carinhos, de cuidados, para dar vez ao duro Manuel que, no entanto, jamais perdeu a ternura com que vazavaos seus versos.

Ainda sobre os diminutivos utilizados por Bandeira em sua poesia, José Carlos Garbuglio tem outra compreensão, embora advirta que não deseja polemizar sobre o assunto:

Sem entrar na discussão dos diminutivos que aparecem em grande número de poemas e se prestam a criar clima propício à evocação da infância, entendo que seria mais produtivo, em todos os sentidos, tomar como ponto de partida o poema ‘Infância’ (*Belo Belo*), onde sem dúvida se encontra o núcleo central de todos os desenvolvimentos.⁸⁷

A seguir, Garbugliotranscreve o poema e passa a analisá-lo, afirmando, logo no primeiro período, poder-se “dizer que é um poema articulado em torno dos atos de iniciação com aproveitamento dos ritos de passagem próprios da idade: começa pela nutrição da primeira infância, passa pelos sustos da descoberta do mistério...”⁸⁸ E, mais uma vez transcrevendo o final do poema de Bandeira – ‘Conhecia a vida em suas verdades essenciais./ Estava maduro para o sofrimento/ E para a poesia’ –, observa Garbuglio: “Numa palavra, estava iniciado”⁸⁹.

Muitos dos poemas de Bandeira expressam a “retórica da tuberculose” por meios oblíquos, todos calcados no leitmotiv que preside a maioria de sua obra: “a vida inteira que podia ter sido e que não foi”. Entre eles, “Evocação do Recife”, “Belo Belo”, “Andorinha” e “Antologia”, este último um centão em cujo procedimento intratextual o eu lírico revela a escolha de versos extraídos de poemas de sua própria lavra para compor o texto em questão. E, entre os selecionados, como não poderia deixar de ser, “A vida inteira que podia ter sido e que não foi”, que dá bem a medida do quanto esse verso regeu, soberano, quase toda a sua obra poética. Eis o poema “Antologia”, palavra que, etimologicamente, significa tratado acerca das flores, mas, no caso vertente, coleção dos melhores versos:

A vida
Com cadacoisa em seu lugar.
Não vale a pena e a dor de ser vivida.

⁸⁷ GARBUGLIO, 1998, p. 96-97.

⁸⁸ Ibid., p. 100.

⁸⁹ Ibid., p. 100.

Os corpos se entendem mas as almas não.
A única coisa a fazer é tocar um tango argentino.

Vou-me embora p'ra Pasárgada!
Aqui não sou feliz.
Quero esquecer tudo:
--A dor de ser homem...
Este anseio infinito e vão
De possuir o que me possui.

Quero descansar
Humildemente pensando na vida e nas mulheres que amei...
Na vida inteira que podia ter sido e que não foi.

Quero descansar.
Morrer.
Morrer de corpo e alma.
Completamente.
(Todas as manhãs o aeroporto em frente me dá lições de partir).

Quando a indesejada das gentes chegar
Encontrará lavrado o campo, a casa limpa.
A mesa posta,
Com cada coisa em seu lugar.⁹⁰

À primeira vista, “Antologia” passa a impressão de ser um poema meio caótico, de ser um texto em que o próprio Manuel Bandeira parece apenas destacar os versos de sua eleição, aqueles que o teriam marcado por toda a vida. No entanto, numa segunda leitura, o poema ganha completude e adquire um nexo causal desde os três primeiros versos, quando o eu lírico parece instigar a memória do leitor para que este remonte a outros poemas os quais ele sequer havia mencionado.

Com efeito, os versos “A vida/ Com cada coisa em seu lugar./ Não vale a pena e a dor de ser vivida.”, mescla de versos dos poemas “Consoada” e “Soneto inglês n. 2”, evocam o arremate de “Gesso”, do livro “Libertinagem”: “[...] só é verdadeiramente vivo o que já sofreu”⁹¹. Ou seja, ambos os versos possuem o mesmo significado, o que faz da estatuazinha mais uma persona de Bandeira, desta feita reificado, não obstante a estatuazinha (antropomorfizada) possua atributos humanos:

ESTA MINHA ESTATUAZINHA de gesso, quando nova
- O gesso muito branco, as linhas muito puras, –
Mal sugeria imagem de vida
(Embora a figura chorasse).
Há muitos anos tenho-a comigo.

⁹⁰ BANDEIRA, 1977o, p. 337.

⁹¹ Id., 1977p, p. 193.

O tempo envelheceu-a, carcomeu-a, manchou-a de pátina amarelo-suja.
Os meus olhos, de tanto a olharem,
Impregnaram-na da minha humanidade irônica de tísico.

Um dia mão estúpida
Inadvertidamente a derrubou e partiu.
Então ajoelhei com raiva, recolhi aqueles tristes fragmentos, re-
[compus a figurinha que chorava.
E o tempo sobre as feridas escureceu ainda mais o sujo mordente da pátina...

Hoje este gessozinho comercial
É tocante e vive, e me fez agora refletir
Que só é verdadeiramente vivo o que já sofreu.⁹²

Em “Gesso”, além dos diminutivos, constata-se a presença do tísico cujo sofrimento – a exemplo da estatuazinha – o torna “verdadeiramente vivo”⁹³. Isso sem contar que o ato de recolher e recompor, colérico, os fragmentos, os cacos da estátua, ajusta-se feito uma luva ao que estabelece Mircea Eliade a respeito das consequências através das quais um jovem se torna, “ele próprio, espiritualmente adulto e criador: os golpes que recebe, do ‘sofrimento’ e das ‘torturas’ morais, ou mesmo físicas...”⁹⁴.

Por outro lado, o “gessozinho”, mesmo sendo uma peça comercial, fabricada em série, padronizada, chora, “É tocante e vive”, talvez pelo fato de o eu lírico, de tanto olhar a estatuazinha, tê-la contagiado da “humanidade irônica do tísico” que foi Manuel Bandeira.

O que o eu lírico quis dizer – e o disse – nos três primeiros versos de “Antologia”, é que a vida, sem grandes percalços e sofrimentos, “não vale a pena ser vivida”, pois “só é verdadeiramente vivo o que já sofreu”, no que evoca o poema “Ilusões da vida”, do poeta romântico Francisco Otaviano:

Quem passou pela vida em branca nuvem
E em plácido repouso adormeceu;
Quem não sentiu o frio da desgraça,
Quem passou pela vida e não sofreu;
Foi espectro de homem – não foi homem,
Só passou pela vida – não viveu⁹⁵.

Sob as cinzentas nuvens da existência, passou Manuel Bandeira, tanto que seus poemas parecem compor um só poema, tal a coesão e a coerência temática que os unem,

⁹² BANDEIRA, 1977p, p. 193.

⁹³ Ibid., p. 193.

⁹⁴ ELIADE, 2011, p. 170.

⁹⁵ Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=861&sid=169>>. Acesso em: 19 ago. 2013.

quase todos impregnados pela “marca suja da vida”⁹⁶, como o foi a estatuazinha do poema “Gesso”. Algumas vezes, no entanto, seus versos fremem de pequeninas alegrias.

Enfim, dos fragmentos, literalmente do caos, a estatuazinha foi recomposta, como se o sopro cosmogônico de um demiurgo lhe devolvesse a vida, pois “A Criação do Mundo torna-se arquétipo de todo gesto criadorhumano, seja qual for seu plano de referência”⁹⁷.

Cumprir verificar agora de que poemas foram desentranhados os versos que integram o personalíssimo “Antologia”, para, a partir de então, retomar-se a proposta anteriormente sugerida, ou seja, até que ponto a tuberculose, mesmo não se mostrando de corpo inteiro em seus poemas, o eu lírico a sugere por meios oblíquos, transversos.

Em “Antologia”, os dois primeiros versos são do “Soneto inglês n. 2”; o terceiro, de “Arte de amar”; o quarto, de “Pneumotórax”; o quinto e o sexto, Bandeira os extraiu de “Vou-me embora pra Pasárgada”; de “Cantiga”, ele extraiu o sétimo; o oitavo e o nono, de “Presepe”; de “Resposta a Vinícius” pertencem o décimo e o décimo primeiro; o décimo segundo verso, “Quero descansar”, aproveitou-o Bandeira do poema “Cantiga”; o décimo terceiro, ele o desentranhou de “Poema só para Jaime Ovalle”; de “Pneumotórax”, o décimo quarto; o décimo quinto, ele o retirou de “Cantiga”; os décimo sexto, décimo sétimo e o décimo oitavo foram aproveitados de “A Morte Absoluta”; o verso décimo nono integra o poema “Lua nova”; e, finalmente, os quatro últimos versos, tomou-os de empréstimo a “Consoada”.

Desses poemas, alguns – sem subterfúgios ou evasivas – investemabertamente no tema da tuberculose, a exemplo de “Pneumotórax”. Outros, porém, apenas o tangenciam e o sugerem, como é o caso de “Lua Nova”, mais exatamente do verso “Todas as manhãs o aeroporto em frente me dá lições de partir”.

Nesse verso, o eu lírico não fala diretamente da tuberculose, mas do aprendizado que ela lhe proporcionou: o de pouco a pouco se identificar com a ideia de partir.

“Consoada” já denota um eu lírico resignado, aguardando a última visita da iniludível,conviva que ofrequentou, permanentemente, no corpo, na alma, na poesia. Daí aguardá-la não com um banquete, mas com uma humílima e frugal refeição, bem ao feitio de quem teve uma existência morigerada, franciscana. Ei-lo:

Quando a Indesejada das gentes chegar
(Não sei se dura ou caroável),
Talvez eu tenha medo,

⁹⁶ BANDEIRA, 1977s, p. 287.

⁹⁷ Id., 1977t, p. 21.

Talvez sorria, ou diga:
 --Alô, iniludível!
 O meu dia foi bom, pode a noite descer.
 (A noite com os seus sortilégios)
 Encontrará lavrado o campo, a casa limpa,
 A mesa posta,
 Com cada coisa em seu lugar.⁹⁸

Mas, finalmente, quais os poemas que apenas tangenciam o tema da tuberculose? “Andorinha” é um deles:

ANDORINHA lá fora está dizendo:
 -- ‘Passei o dia à toa, à toa!’

 Andorinha, andorinha, minha cantiga é mais triste!
 Passei a vida à toa, à toa...⁹⁹

Essa, sem dúvida, é uma andorinha extraviada. Uma andorinha que deixou de migrar em grupopara ouvir um solitário eu lírico no inverno de sua existência. Interessante: se a andorinha diz, fala, o eu lírico canta, talvez para manifestar a sua condição de canoro poeta. E poeta recluso, pois ele está dentro de casa, quem sabe por conta da tuberculose, para se proteger de tudo quanto possa abalar a sua saúde tão debilitada: “ANDORINHA *lá fora* está dizendo:”¹⁰⁰.

Mais tarde, Manuel Bandeira aproveita o primeiro verso do segundo dístico para dar título a um livro de crônicas: “Andorinha andorinha”, dando a impressão de um par de andorinhas irmanadas, juntas, saudando os oitenta anos do poeta.

Organizado por Danúbio Rodrigues, por ocasião do aniversário do autor, o critério para a escolha das crônicas desse livro “foi o de lembranças e saudades do poeta-cronista, visando documentar – em ordem cronológica – passagens de que Manuel Bandeira ainda não se valera, em volumes anteriores”¹⁰¹.

Já a epígrafe de “Estrela da vida inteira” condensa o que representou a poesia para Manuel Bandeira, o espírito que a regeu: “Estrela da vida inteira./ Da vida que poderia ter sido e não foi. Poesia,/ Minha vida verdadeira”¹⁰².

Ou seja, corrobora o princípio segundo o qual a sua vida não teria valido a pena se não fosse a poesia, recurso cosmogônico que supriu, pelo menos parcialmente, o caos de uma

⁹⁸ BANDEIRA, 1977a, p. 307.

⁹⁹ Id., 1977q, p. 217.

¹⁰⁰ Ibid., p. 217.

¹⁰¹ Ibid., p. 657.

¹⁰² Ibid., p. 648.

existência feita em pedaços, tal e qual a estatuazinha de gesso que ele a reconstituiu, mesmo machucada, com mossas, através do canto – a verdadeira vida do poeta.

“Evocação do Recife” é um poema marcado pelo signo da brevidade da vida onde o eu lírico parece dizer que “tudo o que é sólido desmancha no ar”¹⁰³, a exemplo da casa do avô, capital do seu “país fabuloso”¹⁰⁴, da Tróada particular e mítica de sua infância cujas personagens de carne e osso – “um Totônio Rodrigues, uma Dona Aninha Viegas, a preta Tomásia”¹⁰⁵ – tinham para ele “a mesma consistência heroica das personagens dos poemas homéricos”¹⁰⁶.

Assim como ruíram as grandes civilizações, os grandes impérios, a casa do seu avô Costa Ribeiro – embora o menino Bandeira a imaginasse “impregnada de eternidade”¹⁰⁷: “Nunca pensei que ela acabasse”¹⁰⁸ –, também ruiu, foi ao chão, espatifou-se, transformando-se em escombros e em pó. Mas é justamente aí que o arquiteto frustrado vai à forra, pois se a casa fora demolida, a memória e a sensibilidade poética mantiveram-se incólumes, cumprindo à linguagem erigi-la do limbo, do esquecimento, para – aí sim! – dar-lhe foro de eternidade.

Mas onde a presença da morte se insinua é nos seguintes versos: “À distância as vozes macias das meninas politonavam:// Roseira dá-me uma rosa/ Craveiro dá-me um botão/ (dessas rosas muita rosa/ Terá morrido em botão...)”¹⁰⁹.

Praticamente impossível Bandeira mencionar a morte de outrem sem pensar na tísica que lhe movia o cerco quando ele estava na flor da idade, portanto, na mesma faixa etária da rosa que, menos afortunado que ele, “Terá morrido em botão”¹¹⁰.

“Vou-me embora pra Pasárgada” representa a criação de um espaço utópico, edênico, antípoda do espaço cheio de restrições, em que Bandeira se confinava para não dar trela à doença, para não agravá-la, seguindo à risca as prescrições médicas. Quer dizer: se não menciona a tuberculose, o poema surge em consequência dela, na medida em que o eu lírico desenvolve uma série de atividades incompatíveis com a doença: montar em burro brabo, subir em pau de sebo, etc.

Porém, mesmo dando vazão ao hedonismo, inclusive gozando do privilégio de ser amigo do rei e, como tal, possuir a mulher que bem quizer na cama que escolher, nem assim o

¹⁰³ Trecho de uma frase de Karl Marx citada de memória.

¹⁰⁴ BANDEIRA, 1977s, p. 35.

¹⁰⁵ Id., 1977t, p. 13.

¹⁰⁶ Ibid., p. 13.

¹⁰⁷ Id., 1976c, p. 104.

¹⁰⁸ Id., 1977s, p. 212.

¹⁰⁹ Id. 1976c, p. 212.

¹¹⁰ Ibid., p. 213.

eu lírico descarta a hipótese de suicídio: “E quando eu estiver mais triste/ Mas triste de não ter jeito/ Quando de noite me der/ Vontade de me matar...”¹¹¹

O eu lírico, então, mesmo usufruindo do clima de orgia, da esbórnica de um mundo paradisíaco, não descarta a hipótese de dar fim à existência, o que diz bem do seu temperamento desaclimatado, incompatível até com o mundo que ele criara para o seu júbilo e alegria.

Cumpramos concluir este capítulo ressaltando que a obra de Bandeira não deve ser dissociada de sua vida, cabendo aqui empregar sobre ele as mesmas palavras do crítico e poeta Augusto Meyer a propósito de Mario Quintana: “Não sei de outro poeta em que o poema seja uma consubstanciação tão perfeita entre viver e cantar, entre sofrer vivendo e sofrer cantando”¹¹².

¹¹¹ BANDEIRA, 1977r, p. 222.

¹¹² PINTO, 2000, p. 23.

CAPÍTULO II –INFÂNCIA: a pátria de bandeira

Alguns poemas de Manuel Bandeira sobre a infância denotam o desejo do eu lírico de “reencontrar a intensidade com que se viveu, ou conheceu, uma coisa pela primeira vez”¹¹³; de resgatar através da linguagem poética, o tempo pretérito, já que o presente parecia lhe mover um cerco inamovível.

O estudo do tema da infância desdobrará outras análises, uma delas a respeito do eu lírico e o modo pelo qual ele se expressa.

De princípio, cabe remontar ao conceito de Wordsworth segundo o qual “A poesia é a emoção recolhida na tranquilidade”¹¹⁴. E lembrar que para o poeta e crítico Fernando Mendes Vianna “A poesia é a infância amadurecida”¹¹⁵.

Como se observa, ambos os conceitos postulam uma expressão lírica que deva ser fruto do labor, da pertinácia, da elaboração, conforme também preconiza Cassiano Ricardo em “Poética”, de “Jeremias Sem- chorar”:

1

Que é a Poesia?
uma ilha
cercada
de palavras
por todos
os lados.

2

Que é o Poeta?
um homem
que trabalha o poema
com o suor do seu rosto.
Um homem
que tem fome
como qualquer outro
homem.¹¹⁶

Nesse poema, além de sobrepor a transpiração à inspiração, o eu lírico desmitifica o poeta, pois visto por alguns como um semideus que pairasse muito acima da condição humana, vivendo nas nuvens e se alimentando da brisa, ei-lo – a exemplo do seu ascendente

¹¹³ ELIADE, 2011, p. 98.

¹¹⁴ Citado de memória.

¹¹⁵ Citado de memória.

¹¹⁶ RICARDO, 1964, p. 11.

Adão – expulso do Paraíso, suando para fazer o seu poema e para atender às suas necessidades mais prementes.

Mas se alguns partem do princípio de que a poesia deve ser presidida pela razão, outros somente a concebem como fruto do sentimento, havendo ainda os que rejeitam essas duas visões – segundo eles, unilaterais e redutoras – para compreendê-la como uma mistura da razão com o sentimento. Controvérsias à parte, o certo é que a infância sempre foi um tema recorrente da poesia de todos os tempos e lugares.

Neste ponto, cabe remontar aos ensinamentos de Mircea Eliade, mais exatamente quando ele diz que a leitura pode encerrar uma função mitológica por substituir a narração dos mitos nas sociedades arcaicas.

Ora, seguindo o raciocínio desse pensador romeno, é o caso de se indagar: se a leitura possui uma função mitológica, o que concluir de quem cria a literatura nas suas diversas formas de manifestação (poesia, ficção, dramaturgia, etc.)? A resposta não poderia ser outra: que, como acontece com o leitor, quem escreve propicia a si mesmo – e ao homem moderno – a faculdade de obter uma ‘saída do Tempo’, tal e qual a efetuada pelos mitos.

Com efeito, no mundo moderno, a revolta contra o tempo histórico se mostra mais intensa através da literatura, já mesmo em função de o homem desejar atingir outros ritmos temporais além daquele em que é obrigado a viver e a trabalhar. Então, movido pelo afã de transcender o tempo em que está circunscrito, o homem procura mergulhar num tempo estranho, seja ele extático ou imaginário. E esse anseio, enquanto for preservado, assegurará ao homem moderno “pelo menos alguns resíduos de um comportamento mitológico”,¹¹⁷ o qual se resume, prioritariamente, no “desejo de reencontrar a intensidade com que se viveu, ou se conheceu, uma coisa pela *primeira vez*; de recuperar o passado longínquo, a época beatífica do ‘princípio’”¹¹⁸. E isso tudo condensa a luta contra o tempo, a tentativa de “se libertar do peso do Tempo Morto, do Tempo que destrói e que mata”¹¹⁹.

Por outro lado, se “O mito conta uma história sagrada, quer dizer, um acontecimento primordial que teve lugar no começo do tempo”¹²⁰, não é de todo implausível se considerar que o homem moderno, a partir de suas experiências, de sua história pessoal, possa remontar à infância como ponto de partida, como um espaço mitológico, paradisíaco, origem de sua trajetória sobre a Terra.

¹¹⁷ ELIADE, 2011, p. 165.

¹¹⁸ Ibid., p. 98.

¹¹⁹ Id., 1972, p. 165.

¹²⁰ Id., 2011, p. 84.

Quando Antônio Carlos de Brito, nos dois primeiros versos do poema “Fábula”, escreve que “Minha pátria é minha infância./ Por isso vivo no exílio”¹²¹ o eu lírico rememora, nostalgicamente, a existência de outros ritmos temporais que não aquele no qual se circunscreve e é obrigado a viver e a trabalhar desconfortavelmente. Mas se apenas evoca, acomodaticamente, a infância, ele não intenta a “saída do Tempo”, não toma a iniciativa de “se libertar do Tempo Morto, do Tempo que destrói e mata”¹²², pois continua amargando o exílio, não obstante os dois primeiros versos tenham passado a impressão de que ele tentaria reconstituir “o passado longínquo, a época beatífica do ‘princípio’”¹²³, os seus primeiros alumbramentos. Eis o poema na sua forma integral:

Minha pátria é minha infância.
Por isso vivo no exílio.

Talvez o barco contasse
deste percurso no tempo.
De como seria o escafandro
isento de tal mergulho.

Minha pátria é sob a pele:
Cargueiro no mar de névoa.
Antigamente os conflitos
não aspiravam a ser.

De como fiquei trancado
na torre em que era dono.
E a certeza como faca
engolindo a própria lâmina.

De como se libertaram
os mitos presos na forca,
e o exato espanto vindo da terra,
dos gestos do imperador.¹²⁴

Diferentemente desse poema de Antonio Carlos de Brito, os de Manuel Bandeira, em sua grande maioria, incursionam na infância, mesmo que esta negaceie o corpo, não se mostre de todo e persevere em permanecer numa zona sombria, movediça, carente de completude.

Dos poemas de Bandeira, talvez seja “Infância” no que mais ele empreendeu esforços para salvar dos seus naufrágios, para trazer à tona os despojos de sua meninice, pois tudo parecia jazer nebuloso no âmbito do seu inconsciente. Não fosse a sua linguagem capaz de

¹²¹ BRITO, 1967, p. 95.

¹²² ELIADE, 1972, p. 165.

¹²³ ELIADE, 2011, p. 98.

¹²⁴ BRITO, 1967, p. 165.

enxergar e reconstituir o passado longínquo, remoto, dificilmente esse poema teria vindo a lume:

Corrida de ciclistas.
Só me recordo de um bambual debruçado no rio.
Três anos?
Foi em Petrópolis.
Procuro mais longe em minhas reminiscências.
Quem me dera me lembrar da teta negra de minh'ama-de-leite...
...meus olhos não conseguem romper os ruços definitivos do tempo.
Ainda em Petrópolis...um pátio de hotel...brinquedos pelo chão...
Depois a casa de São Paulo.

Miguel Guimarães, alegre, míope e mefistofélico,
Tirando relógios de plaquê da concha de minha orelha.
O urubu pousado no muro do quintal.
Fabrico uma trombeta de papel.
Comando...
O urubu obedece.
Fujo aterrado do meu primeiro gesto de magia.

Depois... a praia de Santos...
Corridas em círculos riscados na areia...
Outra vez Miguel Guimarães, juiz de chegada, com os seus presentinhos.
A ratazana enorme apanhada na ratoeira.
Outro bambual...
O que inspirou a meu irmão o seu único poema:

‘ Eu ia por um caminho,
Encontrei um maracatu.
O qual vinha direitinho
Pelas flechas de um bambu.’

As marés de equinócio.
O jardim submerso...
Meu tio Cláudio erguendo do chão uma ponta de mastro destroçado.
Poesia dos naufrágios!

Depois Petrópolis novamente.
Eu, junto do tanque, de linha amarrada no incisivo de leite, sem coragem de puxar.
Véspera de Natal... Os chinelinhos atrás da porta...
E a manhã seguinte, na cama, deslumbrado com os brinquedos trazidos pela fada.
E a chácara da Gávea?
E a casa da Rua Don'Ana?

Boy, o primeiro cachorro.
Não havia outro nome depois
(Em casa até as cadelas se chamavam Boy).
Medo de gatunos...
Para mim eram homens com cara de pau.

Já o mefistofélico Miguel Guimarães, uma das primeiras personagens a povoar a sua infância, apesar de míope, enxergava longe e, mágico, prestidigitador, extraía relógios de plaquê das orelhas do menino Bandeira, objetos ordinários, baratos, é verdade, mas luxuosos e ricos aos olhos do eu lírico do poema.

Talvez a magia de Miguel Guimarães tenha sido fruto da leitura atenta de algum manual do mágico amador, enquanto a do menino Bandeira passa-lhe a sensação de ter sido executada pela sua “inquietação de espírito/ Que vem do sobrenatural”¹²⁷:

[...] O urubu pousado no muro do quintal.
 Fabrico uma trombeta de papel.
 Comando...
 O urubu obedece.
 Fujo aterrado do meu primeiro gesto de magia.

Quanto ao cachorro “Boy”, cujo nome fora aproveitado nos cachorros que o sucederam após a sua morte, inclusive nas cadelas, Yudith Rosenbaum, em “Manuel Bandeira: Uma poesia da ausência” observa:

A ideia de perda, já implícita nas perguntas anteriores, começa lentamente a se afigurar no poema. Os versos que falam do cão de estimação

Boy, o primeiro cachorro.
 Não haveria outro nome depois
 (Em casa até as cadelas se chamavam Boy).

manifestam, de certo modo, uma das primeiras ligações ‘melancólicas’ do poeta. Qualquer outro cachorro teria o nome ‘Boy’, o que implica, no limite, fazê-lo renascer nos outros cães. Nesse caso, o desaparecimento de Boy não seria vivido como luto, mas como melancolia.¹²⁸

Cabe lembrar que “Boy”, em inglês, significa menino, o menino que Bandeira sempre preservou dentro de si. O “menino que é o pai do homem”¹²⁹, ao passo que a sua “Poesia é a infância amadurecida”¹³⁰, na feliz conceituação de Fernando Mendes Vianna sobre esse gênero literário.

Já as casas, embora destruídas, moram no antigo habitante, isso sem contar os casarões de telha-vã, nos quais Bandeira mergulhou e conservou para sempre em suas recordações.

¹²⁷ BANDEIRA, 1977e, p. 394.

¹²⁸ ROSENBAUM, 2002, p.63.

¹²⁹ Citado de memória.

¹³⁰ Citado de memória.

Dos corredores das casas, o eu lírico tinha, necessariamente, que desembocar nas ruas e apurar os ouvidos para os pregões dos vendedores ambulantes, personagens constantes dos seus poemas:

[...] Descoberta da rua!
Os vendedores a (sic) domicílio.
Ai mundo dos papagaios de papel, dos piões, da amarelinha!
Uma noite a menina me tirou da roda de coelho-sai, me levou im-
periosa e ofegante, para um desvão da casa
de Dona Aninha Viegas, levantou a
sainha e disse mete.

Num primeiro momento do seu ensaio, Yudith Rosenbaum afirma: “[...] as cenas e as personagens que estruturam vida e obra do poeta [...] parecem pertencer tanto a um universo mágico, *quase* mítico, quanto à dimensão do que há de mais real em Bandeira”¹³¹. Em um segundo momento, porém, o *quase* é abolido: “[...] quando se utiliza o termo ‘mítico’ para adjetivar essa época de vida do poeta, *não se está cometendo um excesso de linguagem*”¹³².

Daí por que, sem subterfúgios ou tergiversações, deva-se dizer que o eu lírico de Bandeira cumpre, sim, uma mitologia pessoal cheia de percalços, como cheia de percalços fora a trajetória dos heróis da poesia épica. Ou, como o diz a própria autora Yudith Rosenbaum: “O caminho da maturidade para a vida e para a poesia – qual jornada do herói pelas trevas – se conclui no menino de dez anos de idade”¹³³.

Além disso, as palavras de Alfredo Bosi, no livro “O Ser e o tempo da poesia”, embora não se dirijam especificamente a Bandeira, reforçam o aspecto mítico de sua poesia, principalmente a que evoca a infância:

Se considero a poesia mítica em função do *sentimento do tempo*, vejo que nela se opera um circuito fechado: a evocação é um movimento da alma que vai do presente do ‘eu lírico’ para o pretérito, e daí retorna, presentificado, ao tempo de quem enuncia.¹³⁴

Nesse ponto em que se põem em evidência a poesia mítica e a poesia épica, é chegado o momento de esta última ser questionada, juntamente com a lírica, uma vez que ambas provocam muitas controvérsias entre os estudiosos do assunto. Posteriormente, a análise dos poemas de Bandeira sobre a infância será retomada.

¹³¹ ROSENBAUM, 2002, p. 63.

¹³² Ibid., p. 42.

¹³³ Ibid., p. 71.

¹³⁴ BOSI, 1977, p. 158.

De princípio, convém transcrever um trecho do livro “Longe daqui, aqui mesmo – a poética de Mario Quintana”, de Sérgio de Castro Pinto:

[...] até a 9ª edição de ‘A Literatura brasileira através dos textos’, lançada em 1981, Massaud Moisés havia omitido Mario Quintana dentre os nomes dignos de figurar num “painel altamente representativo da diversidade, riqueza e valia das manifestações do gênio literário no Brasil” (p. 20).

E mais adiante:

No livro ‘A Criação literária’, distinguindo o gênero lírico do épico, Massaud Moisés emite juízos de valor sobre cada um deles de modo a estabelecer uma nítida vantagem do segundo com relação ao primeiro. Para ele, a poesia lírica estaria subordinada à fase da adolescência, da imaturidade emocional, enquanto a épica assinalaria o momento ‘em que o poeta alcança a maturidade interior’.¹³⁵

O gênero épico, segundo ainda o professor paulista, “pode ser considerado aquele para o qual se orienta todo grande poeta, não importa a época e o movimento literário a que pertença. Medieval, clássico, romântico, simbolista ou moderno, todo poeta superior tende para o épico”¹³⁶, ao que Castro Pinto observa:

Estas considerações a propósito dos gêneros lírico e épico já explicitam, por si mesmas, o porquê da resistência de Massaud Moisés em considerar, pelo menos num primeiro momento, Mario Quintana como um dos patrimônios da poesia brasileira.¹³⁷

Nesse mesmo livro, o autor paulista distingue dois procedimentos poéticos que praticamente se inter-relacionam: o universalismo individualista e o universalismo universalista. No primeiro, o poeta abarcaria as inquietações humanas a partir da prospecção do próprio eu. Ou seja, o eu adquiriria uma conotação plural, coletiva, atávica, desde que expressasse “uma legião de vivências individuais acumuladas ao longo dos séculos, formando o chamado ‘inconsciente coletivo’”¹³⁸.

Já o universalismo universalista consiste na apreensão do poeta das grandes tensões humanas, “com a sondagem dos conflitos situados geralmente fora de si, e só por acaso

¹³⁵ PINTO, 2000, p. 62.

¹³⁶ MOISÉS, 2012, p. 200.

¹³⁷ PINTO, op. cit., p. 21.

¹³⁸ MOISÉS, op. cit., p. 203.

identificados com ele, ou seja, na medida em que também o poeta delas participa em decorrência da peculiar condição humana”¹³⁹.

Como se vê, o universalismo individualista seria um procedimento do lírico maior, que extrapola os limites do eu para emprestar à sua poesia foros de universalidade, diferentemente daquele que se restringe na contemplação do próprio umbigo.

Aliás, é o próprio Massaud Moisés quem encontra similitudes, convergências, nesses dois procedimentos:

As duas formas [...] acabam atingindo o mesmo alvo, contêm movimentos de sensibilidade em direção inversa: no universalismo individualista, o poeta se debruça no seu interior, movido pelo afã de autoanalisar-se; no universalismo universalista, projeta-se para fora do ‘eu’, no encalço dos magnos problemas comuns a toda gente. Numa e noutra alternativa, porém, o resultado torna-se praticamente idêntico.¹⁴⁰

Diante do exposto, tudo leva a crer que, embora escamoteie, tergiverse, ele finda por reconhecer um tipo de poesia lírica cuja fatura mantém alguns vínculos com a poesia épica.

O universalismo individualista, então, seria um atributo do lírico maior, uma espécie de fusão da lírica com a épica, uma épica pós-moderna, essa última objeto de algumas considerações do professor Luciano Rodrigues, da Universidade Federal da Bahia:

Como se pode alçar um cidadão comum, sem navios e sem exércitos, à condição de herói épico? Não se pode mais narrar como nos tempos homéricos, por razões diversas. O verdadeiro espírito da épica é o pagão. O herói pós-moderno não mais possui a autonomia de gerir o próprio destino [...], tampouco existe consenso sobre o que é nobre, certo, errado, etc. [...] Quem assume a voz do herói pós-moderno é a 1ª pessoa da enunciação lírica, daí o fato de a epopeia pós-moderna ser essencialmente lírica.¹⁴¹

Embora tenha contribuído de forma inestimável para os estudos da Teoria Literária, Massaud Moisés sempre se obstinou em obedecer à preceptística clássica, às rígidas normas que regulam e balizam a poesia lírica da épica, sem atentar que, desde o romantismo, houve a chamada diluição dos gêneros literários.

No entanto, ele já dá mostras de que acata, apesar dos subterfúgios, a epopeia pós-moderna. E isso quando diz que a poesia de Cruz e Sousa:

¹³⁹MOISÉS, 2012, p. 203.

¹⁴⁰Ibid., p. 204.

¹⁴¹ Disponível em: <<http://www.amulhernaliteraturaufsc.br/a>>. Acesso em: 16 set. 2013.

Perscruta de tal modo os desvãos da alma, que se transforma em pungência de ‘emparedado’, desespero sem eco de um ‘eu’ ultrasensível, tensão enervada, vibração de fibras no máximo de sua voltagem. Tudo, enfim, a retratar um sentimento universal, de que a maioria dos seres humanos não toma consciência, ou toma consciência sem poder comunicá-lo, mas é nele que o poeta se inspira para criar sua arte.¹⁴²

E arremata: “Em suma, poesia de tendência épica”¹⁴³.

Ora, a poesia de Cruz e Sousa, obedecendo ao preceito simbolista de que o poeta deve mais sugerir do que dizer, cria atmosferas inefáveis, evanescentes, clima nada propício ao tom narrativo da épica, além de imprimir musicalidade aos seus poemas, uma das principais características do gênero lírico. E essa musicalidade, às vezes elevada à milésima potência, rompe com o nexo causal, com a relação causa e efeito, como se ao eu lírico somente importasse pôr em prática outra regra tão cara ao simbolismo: “De la musique avant tout chose”, conforme prescreve Paul Verlaine no poema “Arte poética”, a seguir transcrito:

A música, antes de qualquer coisa
E para isso prefere o ímpar,
Mais vago e mais solúvel no ar,
Sem nada nele, que pese ou que pouse.

Também é necessário que tu não vás
Escolher palavras sem nenhuma ambiguidade:
Nada mais querido que a lança cinza
Onde o Indeciso ao Preciso se una.

A música novamente e sempre!
Que teu verso seja a coisa mais volátil
Que se sente fugir de uma alma em voo
Para outros céus, para outros amores.¹⁴⁴

O professor, ficcionista e poeta Arturo Gouveia, no livro “Teoria da Literatura: Fundamentos sobre a natureza da literatura e das categorias narrativas”, no capítulo “A Teoria dos gêneros literários: uma visão mais aprofundada”, observa:

A diferença entre gênero substantivo e gênero adjetivo é uma questão de prioridade. Augusto dos Anjos, no poema ‘O Morcego’, é predominantemente lírico, mas não deixa de contar uma pequena história (semelhante a uma fábula) que revela um traço épico (narrativo).¹⁴⁵

¹⁴² MOISÉS, op. cit., p. 205.

¹⁴³ Ibid., p. 205.

¹⁴⁴ Disponível em: < <http://www.recantodasletras.com.br/artigos/1257229>>. Acesso em: 13nov. 2013.

¹⁴⁵ GOUVEIA, 2011, p. 78.

Já com relação ao conto “Teoria do medalhão”, de Machado de Assis, todo escrito em forma de diálogo, afirma possuir um “traço dramático tão constante, que até dificulta a sua classificação por essa teoria tradicional”¹⁴⁶. E quanto à “Morte e Vida Severina”, de João Cabral de Melo Neto, diz pertencer “simultaneamente aos três gêneros”¹⁴⁷, para concluir: “é muito difícil distinguir o que é predominante do que é periférico”¹⁴⁸.

Sobre o poema “Congresso Internacional do Medo”, de Carlos Drummond de Andrade, não obstante o reconheça lírico pela expressão de sentimentos, verifica que “aparecem alguns verbos que demarcam ações”¹⁴⁹, no que junta:

Esses verbos, embora em sentido vago (sem a precisão de um texto narrativo), estabelecem uma certa ação. Em que resulta, então, essa mescla de gêneros? O poema de Drummond é substantivamente lírico e adjetivamente épico.¹⁵⁰

E o que dizer de “Poema tirado de uma notícia de jornal”, de Manuel Bandeira, a seguir transcrito?:

JOÃO GOSTOSO era carregador de feira livre e morava no morro
[da Babilônia num barracão sem número.
Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro
Bebeu
Cantou
Dançou
Depois se atirou na Lagoa Rodrigo de Freitas e morreu afogado.¹⁵¹

Nesse poema, tudo possui nome – morro da Babilônia, bar Vinte de Novembro, Lagoa Rodrigo de Freitas –, exceto João Gostoso, cujo apelido o exclui, o põe à margem, enquadrando-o como um ser anônimo, obscuro, pertencente à classe dos “humilhados e ofendidos”¹⁵².

“Poema tirado de uma notícia de jornal” narra uma pequena história toda regida por verbos de ação – bebeu, cantou, dançou, se atirou –, que o caracteriza como um poema híbrido em que convivem traços do gênero lírico com o gênero épico, mais desse último do que do primeiro.

¹⁴⁶GOUVEIA, 2011, p. 78.

¹⁴⁷ Ibid., p.78.

¹⁴⁸ Ibid., p. 78.

¹⁴⁹ GOUVEIA, 2011, p. 79.

¹⁵⁰ Ibid., p. 79.

¹⁵¹ BANDEIRA, 1977u, p. 214.

¹⁵² Referência a uma citação de Dostóievski (citado de memória).

Ademais, convém registrar que o jornal – de onde teria sido retirado o poema – não faz outra coisa senão veicular notícias espetaculosas, cheias de ação, que talvez correspondam à “épica” dos nossos dias.

E o que dizer de “Meninos carvoeiros”, poesia social onde “o social não está designado pelo poema: é o poema?”¹⁵³ Que esse texto, na esteira de Arturo Gouveia, é “substantivamente lírico e adjetivamente épico”¹⁵⁴.

Nesse poema, como em muitos outros de Bandeira, o seu:

Sentimento do mundo [...] passa, necessariamente, pelo crivo de uma visão intimista da realidade, o que embarga a fatura de uma poesia de cunho meramente doutrinário. Ou seja, os jargões, as palavras de ordem, o proselitismo, não encontram guarida no seu poema, pois, para ele, o social extrapola os estreitos limites dos credos políticos e religiosos para abranger [...] os atos mais mezinhas e prosaicos da existência humana.¹⁵⁵

Em “Meninos Carvoeiros”, convivem, harmoniosamente, a visão intimista da realidade social e a história narrada pelo eu lírico, história tocante, pungente, onde os meninos carvoeiros, sem a consciência da degradação do trabalho infantil, desfrutam plenamente da infância: “Quando voltam, vêm [...] / Encarapitados nas alimárias,/ Apostando corrida,/ Dançando, bamboaleando [...] nas cangalhas...”¹⁵⁶.

Quanto ao fato de virem “mordendo num pão encarvoado”¹⁵⁷, e de existirem à imagem e semelhança de “espantalhos desamparados”¹⁵⁸, isso fica por conta do eu lírico que, a despeito dessas observações, conclui que a infância sobrepuja os dissabores do trabalho: “Adoráveis carvoeirinhos que trabalhais como se brincásseis!”¹⁵⁹.

Já em “Tragédia brasileira”, o eu lírico abdica de sua visão intimista da realidade social para revelá-la num estilo jornalístico, de forma objetiva, valendo-se, inclusive, de um clichê muito empregado pelos repórteres policiais: “[...] a polícia foi encontrá-la *caída em decúbito dorsal*...”¹⁶⁰.

Enfim, a narratividade é flagrante nesse poema, ou melhor, nesse poema em prosa, uma vez que o não-eu articula um discurso que se “dobra para fora de si, a buscar os seus

¹⁵³ CARVALHAL apud PINTO, 2000, p. 26.

¹⁵⁴ GOUVEIA, op. cit., p. 78.

¹⁵⁵ GOUVEIA, 2011, p. 126.

¹⁵⁶ BANDEIRA, 1977v, p. 192.

¹⁵⁷ Ibid., p. 192.

¹⁵⁸ Ibid., p. 192.

¹⁵⁹ Ibid., p. 192.

¹⁶⁰ Id., 1977x, p. 238.

núcleos de interesse na realidade exterior [...]”¹⁶¹, importando-lhe, sobretudo, “os outros ‘eus’ e a realidade do mundo físico”¹⁶². Isso sem levar em conta que “[...] a perspectiva continua a ser do “eu”, mas o objeto agora se situa fora, ou seja, o espetáculo desenrola-se com os seres que povoam o ambiente circundante. A personagem, ou as personagens, são os ‘outros’, ao contrário da poesia. De onde o caráter histórico, ou temporal, descritivo, narrativo, dramático, da prosa”¹⁶³.

Fique aqui claro que nesse texto, extraído do “Dicionário de termos literários”, Massaud Moisés não se atém à lírica de Manuel Bandeira, mas ao gênero Prosa, o qual procura conceituar distinguindo-o da Poesia.

Quando o professor paulista, no texto acima, escreve: “A personagem, ou as personagens, são os outros, ao contrário da poesia”, faltou-lhe acrescentar, logo após a palavra *poesia*, o termo *lírica*, até mesmo porque as características por ele citadas, embora da prosa, pertencem também à épica, gênero que, desde algum tempo, adquiriu uma nova feição, uma nova roupagem, através do romance.

Eis o texto “Tragédia Brasileira”:

Misael, funcionário da Fazenda, com 61 anos de idade.

Conheceu Maria Elvira na Lapa, - prostituída, com sífilis, dermite nos dedos, uma aliança empenhada e os dentes em petição de miséria.

Misael tirou Maria Elvira da vida, instalou-a num sobrado no Estácio, pagou médico, dentista, manicura... Dava tudo quanto ela queria.

Quando Maria Elvira se apanhou de boca bonita, arranhou logo um namorado.

Misael não queria escândalo. Podia dar uma surra, um tiro, uma facada. Não fez nada disso: mudou de casa.

Viveram três anos assim.

Toda vez que Maria Elvira arranjava namorado, Misael mudava de casa.

Os amantes moraram no Estácio, Rocha, Catete, Rua General Pedra, Olaria, Ramos, Bonsucesso, Vila Isabel, Rua Marquês de Sapucaí, Niterói, Encantado, Raul Clapp, outra vez no Estácio, Todos os Santos, Catumbi, Lavrado, Boca do Mato, Inválidos...

Por fim na Rua da Constituição, onde Misael, privado de sentidos e de inteligência, matou-a com seis tiros, e a polícia foi encontrá-la caída em decúbito dorsal, vestida de organdi azul.¹⁶⁴

¹⁶¹ MOISÉS, 1982, p. 419.

¹⁶² PINTO, 2000, p. 419.

¹⁶³ Ibid., p. 420.

¹⁶⁴ BANDEIRA, 1977x, p. 238.

Mesmo longe de se configurar como uma prolepse, figura de estilo cuja função consiste em adiantar o enunciado de um epíteto, de um argumento ou de uma ação, a expressão “*Misael tirou Maria Elvira da vida, instalou-a...*”¹⁶⁵, antecipa, mesmo subliminarmente, o desfecho trágico da história. E isso por sugerir outro significado além do que está explícito. Ou seja, se Misael tirou Maria Elvira da chamada vida fácil, da prostituição, ele também *a tirou da vida*, quando a matou com seis tiros.

“Conto cruel” possui o caráter temporal, narrativo e dramático da prosa, de um conto, sobretudo dos contos minimalistas, tão em voga hoje em dia:

A UREMIA não o deixava dormir. A filha deu uma injeção de sedol.
-Papai, verá que vai dormir.
O pai aquietou-se e esperou. Dez minutos... Quinze minutos... Vinte minutos... Quem disse que o sono chegava? Então, ele implorou chorando:
-Meu Jesus-Cristinho!
Mas Jesus-Cristinho nem se incomodou.¹⁶⁶

Alguns poemas líricos, segundo Victor Manuel de Aguiar e Silva:

Se iniciam com a breve fixação descritiva de um determinado aspecto da realidade exterior – da paisagem, do céu, do mar, etc. – e que, partindo desse dado primário – que passa a funcionar como imagem-símbolo –, se desenvolvem em surto de puro lirismo, de comovida reflexão, através de uma sutil notação e análise de vivência e estados de alma.¹⁶⁷

Fernando Pessoa ortônimo e seus heterônimos são pródigos no emprego desse recurso, como se pode observar, à guisa de exemplificação, no poema (sem título) a seguir:

O SOL ÀS CASAS, como a montes,
Vagamente doura.
Na cidade sem horizontes
Uma tristeza loura.

Com a sombra da tarde desce
E um pouco dói
Porque quanto é tarde
Tudo quanto foi.

Nesta hora mais que em outra choro
O que perdi.
Em cinza e ouro o rememoro
E nunca o vi.

¹⁶⁵ BANDEIRA, 1977x, p. 238.

¹⁶⁶ Ibid., p. 238.

¹⁶⁷ SILVA, 1976, p. 231.

Felicidade por nascer,
 Mágoa a acabar.
 Ânsia de só aquilo ser
 Que há de ficar –

Sussurro sem que se ouça, palma
 Da isenção.
 Ó tarde, fica noite, e alma
 Tenha perdão.¹⁶⁸

Ou neste outro (sem título), também de Fernando Pessoa ele-mesmo:

NO ENTARDECER da terra
 O sopro do longo outono
 Amareleceu o chão.
 Um vago vento erra,
 Como um sonho mau num sono,
 Na lívida solidão.

Soergue as folhas, e pausa
 As folhas, e volve, e revolve.
 E esvai-se inda outra vez.
 Mas a folha não repousa,
 E o vento lívido volve
 E expira na lividez.

Eu já não sou quem era;
 O que eu sonhei, morri-o;
 E até do que hoje sou
 Amanhã direi, *quem dera*
Volver a sê-lo!... Mais frio
 O vento vago voltou.¹⁶⁹

É ainda do professor português o conceito segundo o qual “[...] o aspecto fundamental da poesia lírica está relacionado com o caráter estático dessa forma natural da literatura, em oposição ao caráter dinâmico da narrativa e do drama”¹⁷⁰, para acrescentar:

O fluir da temporalidade, em que se inserem as personagens e os acontecimentos romanesco, é alheio ao universo lírico: o poeta como que se imobiliza sobre uma ideia, uma emoção, uma sensação, etc., não se preocupando com o encadeamento causal ou cronológico destes estados de alma.¹⁷¹

¹⁶⁸ PESSOA, 1965, p. 136.

¹⁶⁹ Ibid., p. 139-140.

¹⁷⁰ SILVA, 1976, p. 232.

¹⁷¹ Ibid., p. 232.

Pelo que se vê, “Conto cruel” não se enquadra em nenhum dos conceitos do gênero lírico postulados por Victor Manuel de Aguiar e Silva, pois o narrador não se vale de um referencial externo para, a partir dele, se introjetar no seu universo interior e prospectar os seus estados d’alma mais profundos.

Ainda com relação a “Conto cruel”, e para citar mais uma vez Massaud Moisés na sua explanação sobre a prosa, o narrador articula um discurso que “se dobra para fora de si, a buscar os seus núcleos de interesse na realidade exterior”, importando-lhe, sobretudo, “os outros ‘eus’ e a realidade do mundo físico”¹⁷².

O “caráter dinâmico da narrativa e do drama”¹⁷³, presente nesse texto, o situa num espaço oposto ao da poesia lírica, cujo caráter estático retém o poeta em torno de uma ideia, de uma emoção, não lhe importando submeter os seus estados d’alma a qualquer tipo de relação causal ou cronológica.

“Conto cruel”, além das personagens e do encadeamento da história, obedece ao tempo cronológico, aos ponteiros do relógio – “Dez minutos... Quinze minutos... Vinte minutos...”¹⁷⁴, – inviabilizando, assim, toda e qualquer manifestação do tempo psicológico.

Às vezes, Bandeira não é tão absolutamente lírico quanto se apregoa. Ou, pelo menos, aqui e acolá, despontam alguns poemas que fogem à regra, como os acima mencionados, além de “Cunhantã”, inserto em “Libertinagem”:

Vinha do Pará.
Chamava Siquê.
Quatro anos. Escurinha. O riso gutural da raça.
Piá branca nenhuma corria mais do que ela.

Tinha uma cicatriz no meio da testa:
--Que foi isto, Siquê?
Com voz de detrás da garganta, a boquinha tuíra:
--Minha mãe (a madrastra) estava costurando
Disse vai ver se tem fogo
Eu soprei eu soprei eu soprei não vi fogo
Aí ela se levantou e esfregou com minha cabeça na brasa

Riu, riu, riu

Uêrêquitáua.
O ventilador era a coisa que roda.
Quando se machucava, dizia: Ai Zizus!¹⁷⁵

¹⁷² MOISÉS, 1982, p. 419.

¹⁷³ MOISÉS, 1982, p. 419.

¹⁷⁴ BANDEIRA, 1976c, p. 213.

¹⁷⁵ Id., 1977z, p. 216.

O tom narrativamente dinâmico e elíptico do início do poema já embarga todo e qualquer subjetivismo. Convém atentar ainda na ausência de pontuação, procedimento que deve ter provocado um certo frisson entre os seguidores das regras gramaticais, sobretudo entre os que macaqueavam “A sintaxe lusíada”¹⁷⁶.

Mas essa ausência de pontuação – “-Minha mãe (a madrasta) estava costurando/ Disse vai ver se tem fogo/ Eu soprei eu soprei eu soprei não vi fogo/ Aí ela se levantou e esfregou com minha cabeça na brasa...”¹⁷⁷ – reforça a ânsia de Siquê em narrar o episódio atabalhoadamente, de um só fôlego.

Já o verso “Riu, riu, riu”¹⁷⁸ encerra alguma ambiguidade, pois não se sabe ao certo quem riu, se Siquê ou se a sua madrasta. Se esta última, revela o componente sádico que mais se acirrou no período escravagista. Se a primeira, o riso talvez seja consequência de uma infância marcada a ferro e fogo pelo embrutecimento, pelo cretinismo, decorrentes dos maus tratos.

Esse é um texto entremeado por diálogos em que a única nota de lirismo talvez esteja no verso “O ventilador era a coisa que roda”¹⁷⁹, verso tomado de empréstimo da lógica infantil. No caso, de piá, negrinha com “O riso gutural da raça”¹⁸⁰ africana que, obviamente, se intriga diante dos mostrengos concebidos pelo mundo dito civilizado.

Já é hora de indagar o porquê de Massaud Moisés, a exemplo do que fez com a poesia de Cruz e Sousa, não considerar a de Manuel Bandeira uma poesia de “tendência épica”. Na verdade, a do catarinense nascido na antiga capital Desterro, hoje Florianópolis, a despeito de ser uma das manifestações mais legítimas da poesia brasileira de todos os tempos, prima pelo subjetivismo e pela musicalidade. E a tal ponto que, lendo-a, o receptor dificilmente consegue parafraseá-la, tão grande é o descompromisso do sujeito emissor do poema com o nexos causal dos seus versos.

“Antífona”, de “Broquéis”, consiste numa espécie de súplica de toda a poesia do chamado “Cisne Negro”, apelido que mal disfarça o tom discriminatório com que era tratado o poeta negro Cruz e Sousa, que, segundo Roger Bastide, alimentava um certo sentimento de nostalgia pela cor branca:

Ó Formas alvas, brancas, Formas claras
De luars, de neves, de neblinas!...

¹⁷⁶ Id., 1976c, p. 213.

¹⁷⁷ BANDEIRA, 1977z, p. 216.

¹⁷⁸ Ibid., p. 216.

¹⁷⁹ Ibid., p. 216.

¹⁸⁰ Ibid., p. 216.

Ó Formas vagas, fluidas, cristalinas...
Incenso dos turíbulos das aras...

Formas do amor, consteladamente puras,
De Virgens e de Santas vaporosas...
Brilhos errantes, mádidas frescuras
E dolências de lírios e de rosas...

Indefiníveis músicas supremas,
Harmonias da Cor e do Perfume...
Horas do Ocaso, trêmulas, extremas,
Réquiem do Sol que a Dor da Luz resume...

Visões, salmos e cânticos serenos,
Surdivas de órgãos flébeis, soluçantes...
Dormência de volúpicos venenos
Sutis e suaves, mórbidos, radiantes...

Infinitos espíritos dispersos,
Inefáveis, edênicos, aéreos,
Fecundai o Mistério destes versos,
Com a chama ideal de todos os mistérios.

Dos Sonhos as mais azuis diafaneidades
Que fuljam, que na estrofe se levantem
E as emoções, todas as castidades
Da alma do Verso, pelos versos cantem,

Que o pólen de ouro dos mais finos astros
Fecunde e inflame a rima clara e ardente...
Que brilhe a correção dos alabastros
Sonoramente, luminosamente.

Forças originais, essência. Graça
De carnes de mulher, delicadezas...
Todo esse eflúvio que por ondas passa
Do Éter nas róseas e áureas correntezas...

Cristais diluídos de clarões álacres,
Desejos, vibrações, ânsias, alentos
Fulvas vitórias, triunfamentos acres,
Os mais estranhos estremecimentos...

Flores negras do tédio e flores vagas
De amores vãos. Tantálicos, doentios...
Fundas vermelhidões de velhas chagas
Em sangue, abertas, escorrendo em rios...

Tudo! Vivo e nervoso e quente e forte,
Nos turbilhões quiméricos do Sonho,
Passe, cantando, ante o perfil medonho
E o tropel cabalístico da Morte...¹⁸¹

¹⁸¹ MOISÉS, 1999, p. 308-309.

A exemplo de toda a obra de Cruz e Sousa, “Antífona” também é uma profissão de fé no simbolismo. E isso desde o emprego das reticências, das sinestesias, passando pelo tema da religiosidade, até a escolha das palavras – *neblinas, vagas, vaporosas, diluídos, éter, indefiníveis*, etc. – que descortinam uma atmosfera etérea, inconclusa, tão ao gosto desse período literário.

Mas se a poesia de Cruz e Sousa é de “tendência épica”, por que a de Bandeira também não o é? A desse último, diga-se de passagem, fornece muito mais elementos, para que a consideremos como uma poesia que se inclina para o gênero épico, do que a do catarinense.

Se todos os poemas de um poeta integram um só poema, os de Bandeira compõem um enorme mural em que as cenas e personagens parecem se encadear para viver uma só história em que predominam os temas da infância, da tuberculose e da morte, todos mitificados ao seu modo e ao seu jeito, conforme pôde-se verificar ao longo deste trabalho, e segundo ele próprio o disse – com relação à infância – em “Itinerário de Pasárgada”:

Dos seis aos dez anos, nesses quatro anos de residência no Recife, com pequenos veraneios nos arredores – Monteiro, Sertãozinho de Caxangá, Boa Viagem, Usina do Cabo – construiu-se a minha mitologia e digo mitologia porque os seus tipos, um Totônio Rodrigues, uma Dona Aninha Viegas, a preta Tomásia, velha cozinheira da casa de meu avô Costa Ribeiro, têm para mim a mesma consistência heróica das personagens dos poemas homéricos. A Rua da União, com os quatro quarteirões adjacentes limitados pelas ruas da Aurora, do Sol, da Saudade e Princesa Isabel, foi a minha Tróada; a casa de meu avô, a capital desse país fabuloso. Quando comparo esses quatro anos de minha meninice a quaisquer outros quatro anos da minha vida de adulto, fico espantado do vazio destes últimos anos em cotejo com a densidade daquela quadra distante.¹⁸²

Esses quatro anos foram perseguidos tenazmente por sua obra poética, tanto que ele converte a infância num lócus ameno, num abrigo ao qual ele sempre retornará – se é que o deixou alguma vez – para se proteger das intempéries da vida. Mas a infância nem sempre representa um retorno bem sucedido, pois, às vezes, evidencia-se um profundo sentimento de frustração, como é o caso de “Balõesinhos”, que já foi objeto de algumas considerações no presente trabalho.

Em “Versos de Natal”, Bandeira, mais uma vez, retoma o topos da infância:

Espelho, amigo verdadeiro,
Tu refletes as minhas rugas,

¹⁸² BANDEIRA, 1977t, p. 35.

Os meus cabelos brancos,
Os meus olhos míopes e cansados.
Espelho, amigo verdadeiro,
Mestre do realismo exato e minucioso,
Obrigado, obrigado!

Mas se fosses mágico,
Penetrarias até ao fundo desse homem triste,
Descobririas o menino que sustenta o homem,
O menino que não quer morrer,
Que não morrerá senão comigo,
O menino que todos os anos na véspera do Natal
Pensa ainda em pôr os seus sapatinhos atrás da porta.¹⁸³

Para o eu lírico desse poema, não importa muito a fidelidade com que o espelho reflete as suas rugas, os seus cabelos brancos, os seus olhos míopes e cansados. Ele agradece, é verdade, mas o trata como o mais aplicado dos escritores realistas, daqueles que primam pela exatidão e pelas minúcias para reproduzir o *verdadeiro*, embora o *verdadeiro* nem sempre seja, no espaço da literatura, sinónimo de literariedade.

Algumas vezes, importa mais para a literatura, isso, sim, os feéricos espelhos de Jorge Luiz Borges, de Machado de Assis e de Guimarães Rosa, que não se subordinam à realidade e tampouco se comprazem em a reproduzirem fielmente, mas antes em transgredi-la e recriá-la.

Na primeira estrofe desse poema, o espelho não possui atributos mágicos, mas, na segunda, ele cumpre um caminho inverso ao de Alice, a do país das maravilhas. Ou seja, se Alice penetrou no espelho para devassar um mundo de aventuras e de sortilégios, o de “Versos de Natal” penetra no âmago do eu lírico para descobrir o homem triste e o menino “que sustenta esse homem/ O menino que não quer morrer senão comigo,/ O menino que todos os anos na véspera do Natal/ Pensa ainda em pôr os seus chinelinhos atrás da porta”.

Em suma, o espelho realista converteu-se em um espelho mágico a partir do instante em que o eu lírico, valendo-se de um referencial externo, incursionou no seu mundo subjetivo, auscultou-o e, finalmente, trouxe à tona os seus estados d’alma mais profundos.

Yudith Rosenbaum, escrevendo sobre esse poema, observa:

Talvez se pudesse dizer que, se a primeira estrofe é a resignação sábia da velhice, da inexorabilidade do tempo e da deteriorização da imagem especular – quadro naturalista e realista –, a segunda estrofe é o onírico suprarreal, antítese que, no entanto, coexiste com a sua polaridade¹⁸⁴.

¹⁸³ BANDEIRA, 1977y, p. 251.

¹⁸⁴ ROSENBAUM, 2002, p. 44.

Anteriormente, a mesma autora pontifica:

[...] o mundo infantil é, claramente, o espaço da saúde, da ingenuidade, da espontaneidade, da simplicidade e, sobretudo, da plenitude – a infância é trazida para o âmbito da poesia imbuída de uma aura mágica, sagrada. Em Bandeira, ela é mais do que nunca um verdadeiro paraíso perdido que teima em desaparecer.¹⁸⁵

Se teima em desaparecer, ele insiste, contudo, em reconstituí-lo através do poder restaurador da linguagem, como o faz em “Ruço”, de “A Cinza das Horas”:

Muda e sem trégua
Galopa a névoa, galopa a névoa.

Minha janela desmantelada
Dá para o vale do desalento.

Sombrio vale! Não vejo nada
Senão a névoa que toca o vento.

Lá vão os dias de minha infância
--Imagens rotas que se desmancham:

O vento de largo na praia,
O meu vestidinho de saia:

Aquele corvo, o voo torvo,
O meu destino aquele corvo!

O que eu cuidava do mundo mau!
Os ladrões com cara de pau!

As histórias que faziam sonhar;
E os livros: *Simplício olha pra o ar*,

João Felpudo, Viagem à Roda do Mundo
Numa Casquinha de Noz.

A nossa infância, ó minha irmã, tão longe de nós!¹⁸⁶

Tema recorrente em sua obra, a infância também se manifesta na maneira simples e espontânea com que ele escreve os seus poemas, que parecem corroborar o conceito de Fernando Mendes Vianna, anteriormente citado: “A poesia é a infância amadurecida”¹⁸⁷. Os poemas de Bandeira, pelo seu viço e frescor, lembram os traços infantis e amadurecidos das

¹⁸⁵ ROSENBAUM, 2002, p. 42.

¹⁸⁶ BANDEIRA, 1977aa, p.122.

¹⁸⁷ Citado de memória.

pinturas de Joan Miró, a que João Cabral de Melo Neto saudou num poema antológico de “Serial”:

Miró sentia a mão direita
demasiado sábia
e que de saber tanto
já não podia inventar nada.

Quis então que desaprendesse
o muito que aprendera,
a fim de reencontrar
a linha ainda fresca da esquerda.

Pois que ela não pôde, ele pôs-se
a desenhar com esta
até que, se operando,
no braço direito ele a enxerta.

A esquerda (se não se é canhoto)
é mão sem habilidade:
reaprende a cada linha,
cada instante, a recomençar-se.¹⁸⁸

Bandeira – profundo conhecedor da arte poética – era demasiado sábio. Mas não o foi suficientemente com o surgimento do verso livre, quando se viu em verdadeiros palpos de aranha, tal a dificuldade para incorporar à sua poesia o chamado versilibrismo:

O verso verdadeiramente livre foi para mim uma conquista difícil. O hábito do ritmo metrificado, da construção redonda foi-se-me corrigindo lentamente a força de que estranhos dessensibilizantes: traduções em prosa (as de Poe por Mallarmé), poemas desávoués pelos seus autores, como o famoso que Léon Deubel escreveu na *Place Du Carroussel* às 3 horas de uma madrugada de 1900 (*Seigneur! je suis sans pain, sans rêve et sans demeure*), menus, receitas de cozinha, fórmulas de preparados para pele, como esta:

Óleo de rícino
Óleo de amêndoas doces
Álcool de 90º
Essência de rosas.¹⁸⁹

Foi dito por Bandeira que, para conquistar o verso livre, uma de suas muitas providências foi a tradução de Edgar Allan Poe via Mallarmé. As traduções do autor de “O

¹⁸⁸ MELO NETO, 1994, p. 298.

¹⁸⁹ BANDEIRA, 1977s, p. 47-48.

Corvo” servem de pretexto para que o poema “Ruço”, anteriormente transcrito, seja retomado como objeto de algumas observações.

Depois de Edgard Allan Poe, ninguém fala a propósito do *corvo* impunemente, ainda mais se quem o menciona traduziu esse poeta, ficcionista e ensaísta norte-americano. E Bandeira foi um dos seus tradutores, como também o foram, para a língua portuguesa, Machado de Assis e Fernando Pessoa, entre muitos outros.

Em “Noturno da Rua da Lapa”, de “Libertinagem”, a menção ao poema “O Corvo”, de Poe, é uma constante. Observe-se:

A janela estava aberta. Para o que não sei, mas o que entrava era o vento dos lupanares, de mistura com o eco que se partia nas curvas cicloidais, e fragmentos do hino da bandeira.

Não posso atinar no que eu fazia: se meditava, se morria de espanto ou se vinha de muito longe.

Nesse momento (Oh! por que precisamente nesse momento?...) é que penetrou no quarto o bicho que voava, o articulado implacável, implacável!

Compreendo desde logo não haver possibilidade alguma de evasão. Nascer de novo também não adiantava. -- A bomba de flit! pensei comigo, é um inseto.

Quando o jato fumigatório partiu, nada mudou em mim; os sinos da redenção continuaram em silêncio; nenhuma porta se abriu ou fechou. Mas o monstruoso animal FICOU MAIOR. Senti que ele não morreria nunca mais, nem sairia, conquanto não houvesse no aposento nenhum busto de Palas, nem na minh'alma, o que é pior, a recordação persistente de alguma extinta Lenora.¹⁹⁰

A expressão *nunca mais* e a alusão ao busto de Palas e à Lenora reconstituem o cenário de “O Corvo”. Isso sem levar em conta o estilo de “Noturno da Rua da Lapa”, que lembra o do escritor norte-americano, cuja principal característica consiste em consumir “tantos sentimentos excessivos em suas frases que não os deixa para o leitor”¹⁹¹. Ou seja, “Quando exclama: ‘Oh! Lúgubre e terrível máquina de Horror e Crime [...] o narrador (do conto de Poe) desenvolve tanta emoção, que o seu parceiro, o leitor, não sabe o que fazer da sua’”¹⁹².

Manuel Bandeira, sempre parcimonioso no gasto de suas emoções – ou gastando-as apenas na dosagem certa, mesmo que trate de temas tais como a infância, a morte, etc., que em mãos de um poeta inexperiente sempre resultam num poema malogrado –, as utiliza abundantemente nesse texto, além de acrescentar a ele alguns ingredientes do poema-piada,

¹⁹⁰ BANDEIRA, 1976d, p. 114-115.

¹⁹¹ TODOROV, 1980, p. 159.

¹⁹² Ibid., p.159.

quando converte o corvo de Poe num terrível bicho tupiniquim resistente ao borribo da bomba de flit.

Já em “Ruço”, de “A Cinza das horas”, convém atentar na sexta estrofe, mais especificamente no vocábulo *corvo* e, ainda, no contexto em que ele foi empregado:

[...] Aquele corvo, o voo torvo,
O meu destino aquele corvo...

O corvo de Bandeira remete ao corvo de Poe, ao estribilho que perpassa todo o poema do poeta norte-americano: “Nunca mais! Nunca mais”. Isso por que, além de esse refrão estar vinculado à doença que acometeu Bandeira, ao seu mau destino, o eu lírico lamenta a infância perdida, envolta pelas brumas, a infância que *nunca mais* será recuperada, a não ser, precariamente, através da linguagem.

Por outro lado, o adjetivo *torvo* possui, entre outros significados, “o que causa terror, pavoroso, sinistro”¹⁹³, palavras que justificam plenamente a assertiva de que o eu lírico procedeu de forma deliberada, consciente, quando, utilizando da intertextualidade, situa o leitor na atmosfera cinzenta, ruça, em que se movimentam as personagens de Poe.

Acrescente-se ainda o fato de o “Nunca mais! Nunca mais!”¹⁹⁴ possuir uma certa relação com outro refrão que atravessou, praticamente, toda a obra bandeiriana: “A vida inteira que podia ter sido e que não foi”.

Em “Itinerário de Pasárgada”, Bandeira faz menção a um dos livros citados em “Ruço”:

Não posso deixar de evocar aqui as horas de intensa emoção, as primeiras provocadas por um livro lido com os meus olhos, e foi esse livro *Cuore* de De Amicis na tradução de João Ribeiro. Era eu semi-interno no colégio de Virgínio Marques Carneiro Leão, à Rua da Matriz. Depois de certa hora os alunos externos voltavam para suas casas e eu ficava sozinho na grande sala dos fundos do edifício. O *Coração* era o livro de leitura adotado na minha classe. Para mim, porém, não era um livro de estudo. Era a porta de um mundo, não de evasão, como o da *Viagem à Roda do Mundo numa Casquinha de Noz*, mas de um sentimento misturado, com a intuição terrificante das tristezas e maldades da vida.¹⁹⁵

O desejo de evasão é um sentimento que acompanha Manuel Bandeira desde a infância, embora, nessa primeira fase de sua vida, tal desejo fosse fruto de suas leituras,

¹⁹³ Dicionário Aurélio.

¹⁹⁴ Referência ao poema “O corvo”, de Edgar Allan Poe.

¹⁹⁵ BANDEIRA, 1977s, p. 35.

inclusive a de “Viagem à Roda do Mundo numa Casquinha de Noz”¹⁹⁶, pois o bom livro, na esteira de um dos títulos de Julio Cortázar, propicia ao leitor dar “a volta ao dia em oitenta mundos”¹⁹⁷.

Tempos depois, porém, esse sentimento de evasão impregna muitos dos seus poemas, desta feita revelando um eu lírico inadaptado. Mas, a par dessa evasão existencial, outra se impõe, a de ordem estética, como sucede no poema “Os Sapos”, inserto no livro “Carnaval”:

Enfunando os papos,
Saem da penumbra,
Aos pulos, os sapos.
A luz os deslumbra.

Em ronco que aterra,
Berra o sapo-boi:
-- 'Meu pai foi à guerra!'
-- 'Não foi' – 'Foi!' – 'Não foi!'

O sapo-tanoeiro,
Parnasiano aguado,
Diz: 'Meu cancioneiro
É bem martelado.

Vede como primo
Em comer os hiatos!
Que arte! E nunca rimo
Os termos cognatos.

O meu verso é bom
Frumento sem joio.
Faço rimas com
Consoantes de apoio.

Vai por cinquenta anos
Que lhes dei a norma:
Reduzi sem danos
A formas a forma.

Clame a saparia
Em críticas cétricas:
Não há mais poesia,
Mas há artes poéticas... '

Urra o sapo boi:
-- 'Meu pai foi rei' – 'Foi!'
-- 'Não foi!' – 'Foi!' – 'Não foi!'

Brada em um assomo

¹⁹⁶ Ibid., p. 35.

¹⁹⁷ Referência ao título do livro de Julio Cortázar.

O sapo-tanoeiro:
--‘A grande arte é como
Lavor de Joalheiro.

Ou bem de estatuário.
Tudo quanto é belo,
Tudo quanto é vário,
Canto no martelo’.
Outros, sapos-pipas
(um mal em si cabe),
Falam pelas tripas:
--‘Sei!’ – ‘Não sabe!’ – ‘Sabe!’.

Longe dessa grita,
Lá onde mais densa
A noite infinita
Verte a sombra imensa;

Lá, fugido ao mundo,
Sem glória, sem fé,
No perau profundo
E solitário, é

Que soluças tu,
Transido de frio,
Sapo cururu
Da beira do rio.¹⁹⁸

Esse poema possui dois planos, um solar e outro noturno. No primeiro, ávidos por holofotes, os sapos que entoam num coro uníssono – o coro dos contentes – o repertório já esgotado do parnasianismo. No outro plano, o sapo cururu que, “[...] fugido ao mundo/ Sem glória, sem fé”, se evade no perau profundo, à margem da balbúrdia parnasiana, tal como se fora um poeta maldito.

Embora formalmente parnasiano, a mensagem de “Os sapos”, escrito em 1918, denunciava o beco sem saída em que se encontrava o movimento cujo principal mentor e artífice, Olavo Bilac, sempre perfeccionista, propiciou a Mário de Andrade mais uma de suas frases de efeito: “O apogeu já é decadência, porque sendo estagnação não pode conter em si um progresso, uma evolução ascensional. Bilac representa uma fase destrutiva da poesia, porque toda perfeição em arte significa destruição”¹⁹⁹.

Pois bem. Persona, alterego de Bandeira, esse evadido sapo cururu é bem o símbolo do poeta gauche quer por temperamento, quer por não privilegiar a arte poética em detrimento da

¹⁹⁸ BANDEIRA, 1977ab, p.158.

¹⁹⁹ Disponível em: <www.dicionarioinformal.com.br/explicação>. Acesso em: 02 ago. 2013.

poesia. Daí optar pelo isolamento, pela evasão, ao invés de engrossar o coro da saparia parnasiana.

Já em “Evocação do Recife”, a evasão do eu lírico é movida pela necessidade de criar um espaço utópico, onde possa suprir, mesmo parcialmente, as suas carências existenciais.

Antes da transcrição do poema e das considerações sobre ele, convém reproduzir as palavras de Gilberto Freyre a propósito desse texto tão bandeiriano, tão recifense e tão brasileiro, escrito sob encomenda do sociólogo pernambucano:

[...] Sucede, no caso, que o poema em certo sentido mais brasileiro de Manuel Bandeira – ‘Evocação do Recife’ – ele o escreveu porque eu pedi que ele o escrevesse. O poeta estranhou a princípio o pedido do provinciano. Estranhou que alguém lhe encomendasse um poema para uma edição especial de jornal como quem encomenda um pudim ou uma sobremesa para uma festa de bodas de ouro. Não estava acostumado – me escreveu de Santa Teresa – a encomendas dessas. Parece que teve vontade de não escrever poema nenhum para tal edição – que se tornou depois o ‘Livro do Nordeste’, organizado em 1925 para comemorar o primeiro centenário do ‘Diário de Pernambuco’. Mas um belo dia recebi ‘Evocação do Recife’²⁰⁰:

Recife
 Não a Veneza americana
 Não a Mauritsstad dos armadores das índias Ocidentais
 Não o Recife dos Mascates
 Nem mesmo o Recife que aprendi a amar depois –
 Recife das revoluções libertárias
 Mas o Recife sem história e sem literatura
 Recife sem mais nada
 Recife da minha infância

A Rua da União onde eu brincava de chicote-queimado e partia
[as vidraças da casa de Dona Aninha Viegas
Totônio Rodrigues era muito velho e botava o pincenê na ponta
[do nariz.
Depois do jantar as famílias tomavam a calçada com cadeiras,
[mexericos, namoros. Risadas
A gente brincava no meio da rua
Os meninos gritavam:

Coelho sai!
Não sai!
À distância as vozes das meninas politonavam:

Roseira dá-me uma rosa
Craveiro dá-me um botão
(Dessas rosas muita rosa
Terá morrido em botão...)

²⁰⁰ FREYRE, 1987, p. 157-158.

De repente
 Nos longes da noite

um sino

Uma pessoa grande dizia:
 Fogo em Santo Antônio!
 Outra contrariava: São José!
 Totônio Rodrigues achava sempre que era São José.
 Os homens punham o chapéu saiam fumando
 E eu tinha raiva de ser menino porque não podia ir ver o fogo.

Rua da União...
 Como eram lindos os nomes das ruas da minha infância
 Rua do Sol
 (Tenho medo que hoje se chame Dr. Fulano de Tal)

Atrás da casa ficava a Rua da Saudade...
 ...onde se ia fumar escondido
 Do lado de lá era o Cais da Rua da Aurora...
 ...onde se ia pescar escondido...

Capiberibe
 --Capibaribe
 Lá longe o sertãozinho de Caxangá
 Banheiros de palha
 Um dia eu vi uma moça nuinha no banho
 Fiquei parado o coração batendo
 Ela se riu
 Foi o meu primeiro alumbramento

Cheia! As cheias! Barro boi morto destroços redemoinho
 [sumiu
 E nos pegões da ponte do trem de ferro os caboclos destemidos
 [em jangadas de bananeiras

Novenas
 Cavalhadas

Eu me deitei no colo da menina e ela começou a passar a mão
 [nos meus cabelos

Capiberibe
 --Capibaribe

Rua da União onde todas as tardes passava a preta das bananas
 [com o xale vistoso do pano da Costa
 E o vendedor de roletes de cana
 O de amendoim
 Que se chamava midubim e não era torrado era cozido
 Me lembro de todos os pregões:
 Ovos frescos e baratos
 Dez ovos por uma pataca
 Foi há muito tempo...

A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros
 Vinha da boca do povo na língua errada do povo
 Língua certa do povo

Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil
 Ao passo que nós
 O que fazemos
 É macaquear
 A sintaxe lusíada
 A vida com uma porção de coisas que eu não entendia bem
 Terras que não sabia onde ficavam
 Recife...
 Rua da União...
 A casa do meu avô...
 Nunca pensei que ela acabasse!
 Tudo lá parecia impregnado de eternidade

 Recife...
 Meu avô morto.
 Recife morto, Recife bom, Recife brasileiro como a casa de meu avô.

Rio, 1925.²⁰¹

Conforme já foi dito, “O mito conta uma história sagrada, quer dizer, um acontecimento primordial que teve lugar no começo do tempo”. E aqui, nesse poema, “[...] os resíduos de um comportamento mitológico” estão presentes no “desejo de reencontrar a intensidade com que se viveu, ou conheceu, uma coisa pela *primeira vez*, de recuperar o passado longínquo, a época beatífica, do princípio”, que se contrapõem “[...] ao peso do Tempo Morto, do Tempo que destrói e mata” e do qual o homem tenta, a todo o custo, se libertar.

Com efeito, o eu lírico recompõe o espaço mítico e místico de sua infância, na medida em que lança um olhar inaugural, epifânico, sobre os episódios pretéritos que o marcaram para todo o sempre. São muitos os seus alumbramentos, a sua sensação de descoberta, de reencontrar o tempo perdido e de vivê-lo tão intensamente como se o estivesse experimentando pela primeira vez, ainda criança, com “a grande saúde de não perceber coisa nenhuma”²⁰², pois “era feliz e ninguém estava morto”²⁰³.

Ainda em “Evocação do Recife”, o eu lírico incursiona num Recife imemorial, sem história e muito menos literatura, o “Recife da minha infância”, cujos episódios aparentemente banais, desprovidos de importância, corroboram o preceito aristotélico segundo o qual “[...] a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular”²⁰⁴.

²⁰¹ BANDEIRA, 1976a, p. 212.

²⁰² PESSOA, 1965, p. 379.

²⁰³ Ibid., p. 379.

²⁰⁴ ARISTÓTELES, 1973, p. 451.

Portanto, à história, a maioria das vezes, oficial, e que consta nos currículos e nos compêndios escolares, o eu lírico sobrepõe a história das pequeninas grandezas do universo da meninice que, juntas, compõem o grandioso mural da infância. E isso tudo regido pelo sentimento de descoberta e pela excitação de desfrutar do prazer de infringir as regras comportamentais ditadas pelos adultos às crianças:

Atrás da casa ficava a Rua da Saudade...
...onde se ia fumar escondido
Do lado de lá era o Cais da Rua da Aurora...
... onde se ia pescar escondido.

Ou, ainda, de experimentar o seu primeiro alumbramento:

[...] Lá longe o sertãozinho de Caxangá
Banheiros de palha
Um dia eu vi uma moça nuinha no banho
Fiquei parado o coração batendo
Ela se riu
Foi o meu primeiro alumbramento.

E de insinuar a descoberta do amor casto, platônico, quando escreve:

Eu me deitei no colo da menina e ela começou a passar a mão nos meus cabelos.

E perpassando um dos alumbramentos das muitas descobertas, as palavras Capiberibe e Capibaribe, espécie de desforra de Manuel Bandeira com relação a um episódio por ele narrado em “Itinerário de Pasárgada”:

Na ‘Evocação do Recife’ as duas formas Capiberibe – Capibaribe têm dois motivos. O primeiro foi um episódio que se passou comigo na classe de Geografia do Colégio Pedro II. Era nosso professor o próprio diretor do Colégio – José Veríssimo. Ótimo professor, diga-se de passagem, pois sempre nos ensinava em cima do mapa e de vara em punho. Certo dia perguntou à classe: ‘Qual é o maior rio de Pernambuco?’ Não quis eu que ninguém se me antecipasse na resposta e gritei imediatamente do fundo da sala: ‘Capibaribe!’ Capibaribe com *a*, como sempre tinha ouvido dizer no Recife. Fiquei perplexo quando Veríssimo comentou, para grande divertimento da turma: ‘Bem se vê que o senhor é um pernambucano!’ (pronunciou o ‘pernambucano’ abrindo bem o *e*) e corrigiu: ‘Capiberibe’. Meti a viola no saco, mas na ‘Evocação’ me desforrei do professor, intenção que ficaria para sempre desconhecida se eu não a revelasse aqui. Todavia, outra intenção pus na repetição. Intenção musical: Capiberibe a primeira vez com *e*, a segunda com *a*, me dava a impressão de um acidente, como se a palavra fosse uma frase melódica dita na segunda vez com bemol na terceira

nota”. E conclui: “De igual modo, em ‘Neologismo’ o verso ‘Teodoro, Teodora’ leva a mesma intenção, mais do que jogo verbal.”²⁰⁵

Tal episódio, além de representar a desforra de Bandeira diante da autoridade do professor e crítico José Veríssimo, referenda o conteúdo de outros versos do poema “Evocação do Recife”:

A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros
 Vinha da boca do povo na língua errada do povo
 Língua certa do povo
 Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil
 Ao passo que nós
 O que fazemos
 É macaquear
 A sintaxe lusíada...

O Capibaribe com *a*, como ele sempre ouvira falar no Recife, se sobrepôs ao Capiberibe com *e*, a forma correta, como advertira o professor do Colégio Pedro II.

Aliás, esse episódio jamais seria do conhecimento público se Bandeira – conforme ele mesmo o disse – não o tivesse narrado em “Itinerário de Pasárgada”, circunstância que corrobora a observação de Francisco de Assis Barbosa em “Milagre de uma vida”:

Toda a vida de Manuel Bandeira está como que refletida na sua poesia. Talvez não exista, na literatura de língua portuguesa, exemplo maior de transposição para o plano artístico de uma experiência pessoal, com a mesma circunstância e igual intensidade, desde o primeiro poema de ‘A Cinza das horas’ ao derradeiro verso de ‘Estrela da tarde’.²⁰⁶

Em “Evocação do Recife”, a topografia lírica e sentimental do Recife antigo transmite ao eu lírico a sensação de se situar no Cosmos, ou seja, num mundo total e organizado. E aqui não importam as dimensões do espaço em que ele vive, o importante é que a sua cidade, a sua casa, estabeleçam um elo estreito com o Todo, na medida em que lhe dê uma sensação de completude, de segurança.

Nesse poema, porém, o *locus amoenus* em que se refugiava o eu lírico é substituído pelo *locus horrendus* dos últimos versos, quando ele chega à desolada constatação de que “tudo o que é sólido desmancha no ar”:

Recife...

²⁰⁵ BANDEIRA, 1977s, p. 52.

²⁰⁶ BANDEIRA, 1977s, p. 35.

Rua da União...
A casa do meu avô...
Nunca pensei que ela acabasse!
Tudo lá parecia impregnado de eternidade

Recife...
Meu avô morto.
Recife morto, Recife bom, Recife brasileiro como a casa de meu avô
Rio, 1925.

Outro poema em que o eu lírico migra da Cosmogonia ao Caos é “Profundamente”, também de “Libertinagem”:

Quando ontem adormeci
Na noite de São João
Havia alegria e rumor
Estrondos de bombas luzes de Bengala
Vozes cantigas e risos
Ao pé das fogueiras acesas.

No meio da noite despertei
Não ouvi mais vozes nem risos
Apenas balões
Passavam errantes
Silenciosamente
Apenas de vez em quando
O ruído de um bonde
Cortava o silêncio
Como um túnel.
Onde estavam os que há pouco
Dançavam
Cantavam
E riam
Ao pé das fogueiras acesas?
--Estavam todos dormindo
Estavam todos deitados
Dormindo
Profundamente

*

Quando eu tinha seis anos
Não pude ver o fim da festa de São João
Porque adormeci

Hoje não ouço mais as vozes daquele tempo
Minha avó
Meu avô
Totônio Rodrigues
Tomásia
Rosa
Onde estão todos eles?

--Estão todos dormindo

Estão todos deitados
Dormindo
Profundamente.²⁰⁷

A propósito desse poema, escreve Lêdo Ivo em “Teoria e celebração”:

Um de seus poemas mais pessoais e antológicos, ‘Profundamente’, corresponde, no fundo, a uma paráfrase inconfessada de poemas de ‘Spoon River Anthology’ do poeta norte-americano Edgar Lee Masters, especialmente do ‘The Hill’. Bandeira quer saber ‘Onde estavam os que há pouco/Dançavam/ Cantavam/ E riam/ Ao pé das fogueiras acesas?’. Numa reiteração desolada, menciona nomes de parentes e protagonistas de sua infância. Em Edgar Lee Masters há o mesmo apelo pungente aos nomes – ‘Elmer, Herman, Bert, Tom and Charley’ – e igual reiteração perplexa em que a morte é comparada a um sono: ‘All, all are sleeping on the Hill’, correspondente ao verso ‘Estão todos dormindo profundamente’ do nosso bardo. Curioso: admirável tradutor, Bandeira verteu para a nossa língua vários poetas norte-americanos, como Emily Dickinson, Archibald Mc Leish, Langston Hughes, mas nem traduziu Lee Masters nem jamais o citou em qualquer sítio de sua obra.²⁰⁸

Como se vê, embora amigo de Bandeira, e um dos principais exegetas e divulgadores de sua poesia, Lêdo Ivo não resistiu à tentação de acusar o bardo pernambucano de ter cometido o que classificou de “paráfrase inconfessada”. E, mais do que isso, de ter escamoteado a “pilhagem”, uma vez que, apesar de ter traduzido vários poetas norte-americanos, não verteu para o português Edgar Lee Masters, ao tempo em que sequer o mencionou “em qualquer sítio de sua obra”.

Lêdo engano! Pois o livro “Crônicas inéditas” inclui o ensaio “A Poesia moderna norte-americana”, onde Bandeira escreve:

É partir desse ano (1913) que rebenta por todos os lados o movimento renovador: de outubro do ano anterior data a revista ‘Poetry’; de 1913 é o poema ‘General William Both enters into Heaven’, de Vachel Lindsay; de 1914, os ‘Song for the New Age’, de James Oppenheim, a primeira antologia dos imagistas, ‘Sword Blades and Poppy Seed’, de Amy Lowell; de 1915 a ‘Spoon River Anthology’, de Edgar Lee Masters, ‘Irradiations’, de John Gould Fletcher; de 1916, ‘Chicago Poems’, de Carl Sandburg.²⁰⁹

À guisa de esclarecimento, convém registrar que esse ensaio de Bandeira foi publicado, originariamente, no “Diário de Notícias” do dia 22 de julho do ano de 1938.

²⁰⁷ BANDEIRA, 1977ac, p. 217.

²⁰⁸ IVO, 1976, p. 92.

²⁰⁹ BANDEIRA, 1977s, p. 183.

“A Colina”, de Edgar Lee Masters, poema de abertura do livro “Spoon River Anthology”, de 1915, é um clássico da moderna poesia norte-americana. A tradução a seguir é de Jorge de Lima:

Onde estão Elmer, Herman, Bert, Tom e Charley,
O irresoluto, o de braço forte, o palhaço, o ébrio, o guerreiro?
Todos, todos estão dormindo na colina?

Um morreu de febre,
Um lá se foi queimado numa mina,
O outro assassinaram-no num motim,
O quarto se extinguiu na prisão,
E o derradeiro caiu de uma ponte quando trabalhava para a esposa e os filhos.
Todos, todos estão dormindo, dormindo na colina.

Onde estão Ella, Kate, Mag, Lizzie e Edith,
A de bom coração, a de alma simples. A alegre, a orgulhosa, a feliz?
Todas, todas dormindo na colina.

Ella morreu de parto vergonhoso,
Kate de amor contrariado,
Mag nas mãos de um bruto num bordel,
Lizzie ferida em seu orgulho á procura do que quis seu coração;
E Edith depois de ter vivido nas distantes Londres e Paris
Conduzida a seu pequeno domínio por Ella, Kate e Mag,
Todas, todas estão dormindo, dormindo na colina.

Onde estão tio Isaac e tia Emily,
E o velho Towny Kincaid e Seigne Houghton,
E o major Walker que conversara
Com os veneráveis homens da revolução?
Todos, todos estão dormindo na colina.

Trouxeram-lhes filhos mortos na guerra,
E filhas cuja vida tendo sido desfeita,
Os filhos sem pais choraram.
Todos, todos estão dormindo, dormindo, dormindo na colina.

Onde está o velho violonista Jones
Que brincou com a vida durante noventa anos,
Desafiando as geadas a peito descoberto,
Bebendo, fazendo arruaças, sem pensar na esposa nem na família,
Nem em dinheiro, nem em amor, nem no céu?
Vede! Fala sobre os cardumes de peixe de antigamente,
Sobre as corridas de cavalo em Clary's Grove, outrora,
Sobre o que Abe Lincoln disse
Uma vez em Springfield.²¹⁰

²¹⁰ Disponível em: <<http://algumapoesia.com.br/poesia/poesianet006.htm>>. Acesso em: 20 ago. 2013.

Em ambos os poemas, verifica-se o emprego do *ubi sunt* (onde estão?), expressão extraída do latim, mais especificamente da frase *ubi sunt qui ante nos fuerent*, cujo significado é “onde estão aqueles que foram antes de nós?”, frase que concentra não só a fugacidade da vida, como também a nostalgia dos que pranteiam os que partiram deste mundo.

Bandeira leu, efetivamente, esse poema. Por outro lado, porém, deve-se dizer que o tema do *ubi sunt*, de tão largamente utilizado, como de fato o foi no início de incontáveis poemas medievais em latim, passou a figurar como uma espécie de clichê que se difundiu à lírica de todos os tempos e lugares.

No poema “A Colina”, de Edgar Lee Masters, o eu lírico relata a respeito de vidas tragicamente ceifadas ora pela doença, ora pelo suicídio, ora pelo assassinato, restando apenas, para contar a história – histórias dos “tempos idos e vividos” –, “[...] O velho violinista Jones/ Que brincou com a vida durante noventa anos,/ Desafiando as geadas a peito descoberto,/ Bebendo, fazendo arruaças, sem pensar na esposa nem na família/ Nem em dinheiro, nem em amor, nem no céu”.

É o velho Jones, então, uma personagem destituída de qualquer sentimento nostálgico com relação aos que se foram, pois apenas fixou na memória as lembranças dos “cardumes de peixe de antigamente”, “as corridas de cavalo em Clary’s Grove” e as palavras de Abe Lincoln em Springfield. Quer dizer, para o velho e insensível violinista que brincou com a vida a vida inteira – e parece continuar brincando – pouco interessa os que, na colina, estão dormindo: Elmer, Herman, Bert, Tom, Ella, Kate e tantos outros.

Única voz sobrevivente dos velhos tempos, a do eu lírico de “Profundamente” rememora humildes personagens reais, de carne e osso – Totônio Rodrigues, Tomásia, Rosa –, diferente do velho Jones, que somente fixou na memória os cardumes de peixes e as corridas de cavalo, além das palavras de uma personagem ilustre: Abrahão Lincoln.

Por outro lado, se, num primeiro momento, os versos “Estavam todos dormindo/ Estavam todos deitados/ Dormindo/ Profundamente”, dão conta de que as personagens estavam efetivamente dormindo, os últimos versos -- “Estão todos dormindo/ Estão todos deitados/ Dormindo/Profundamente”, tratam, eufemisticamente, da morte propriamente dita. Aliás, esse procedimento eufemístico é recorrente em Bandeira com relação à morte, tudo levando a crer que ele assim procedeu movido pela superstição, pelo receio de, nomeando-a com todas as letras e tintas, atraí-la. Daí denominá-la, entre outros termos, de “a iniludível” e de “a indesejada das gentes”.

Mas, embora o poema de Bandeira incida na desolada reiteração “Estão todos dormindo, dormindo profundamente”, tal circunstância não autoriza a quem quer que seja afirmar, peremptoriamente, de que ele tenha incorrido numa paráfrase inconfessada, como o quis o poeta Lêdo Ivo.

Nada mais comum do que aproximar o sono da morte, de concebê-lo como um estágio do homem que mais o aproxima da “indesejada da gente”. Para tanto, é só lembrar a expressão “Sono eterno”, de domínio público, ou consultar alguns dos verbetes de “O Dicionário Universal de Citações”, de Paulo Rónai, como este de Mário da Silva Brito: “Dormir é morrer a prestações”²¹¹; ou ainda este, do mesmo autor de “Antecedentes da Semana de Arte Moderna”: “Dormir é treinar para morrer”²¹². Já o romântico Francisco Otaviano escreve: “Morrer, dormir, não mais, termina a vida/ E com ela terminam nossas dores; / Um punhado de terra, algumas flores.../ E depois uma lágrima fingida”²¹³. Shelley, em “Prometeu Desacorrentado”, Ato III, afirma: “A morte é o véu que os que vivem chamam vida;/ Adormecem e ele é levantado”²¹⁴. Casimiro de Abreu, também romântico, observa: “Que tem a morte de feia? / -- Branca virgem dos amores/ toucada de murchas flores/ um longo sono nos traz;/ e o triste que em dor anseia/ – talvez morto de cansaço –/ vai dormir no teu regaço/ como num claustro de paz”²¹⁵. A memorialista Maria Helena Cardoso, irmã do ficcionista Lúcio Cardoso, autor de “Crônica da Casa assassinada”, em “Vida, vida”, escreve: “E se a morte fosse apenas o sono eterno, do qual nunca mais se acorda? Se a alma não existisse? Seria ainda uma felicidade. Seria o descanso pleno ao qual aspiramos nas horas de heroísmo. Com ou sem Deus, a morte é a única meta digna e que realmente queremos atingir. O caminho por onde se chega à plenitude do amor”²¹⁶. Em “Jerusalém Libertada”, eis o tom aforismático de Tasso: “Do sono à morte a passagem é pequena”²¹⁷. E, finalmente – seriam muitos ainda os exemplos –, Shakespeare:

Pareceu-me/ Ouvir bradarem: 'Despertai do vosso/ Sono! MacBeth trucida o sono! ' – O sono/ Inocente, o sono dissipador/ Das preocupações, morte da vida/ De cada dia, banho após a dura/ Labuta, bálsamo de almas doloridas./ Principal alimento no banquete/ da grande natureza!²¹⁸

²¹¹ RÓNAI, 1985, p. 282.

²¹² Ibid., p. 282.

²¹³ Ibid., p. 637.

²¹⁴ Ibid., p. 641.

²¹⁵ Ibid., p. 642.

²¹⁶ RÓNAI, 1985, p. 643.

²¹⁷ Ibid., p. 919.

²¹⁸ Ibid., p. 911.

Conforme se verifica, sono e morte, morte e sono, no âmbito das artes, e também fora delas, são irmãos siameses, tal a proximidade que existe entre ambos. Porém, o que “Profundamente” demonstra é a experiência de vida condensada e transmitida ao leitor que, para apreendê-la em toda a sua plenitude, deve ter experimentado uma sensação semelhante à revelada no poema.

Sob esse aspecto, a proposta de Yudith Rosenbaum para proceder à exegese da lírica de Bandeira não poderia ser outra senão a de “articular vivências psíquicas com criação estética, mostrando, por rigorosas análises linguísticas, como o poeta modernista se serve da poesia para uma terapêutica elaboração de suas perdas e incompletudes”²¹⁹.

“Profundamente” consiste num amálgama de vivências psíquicas com criação estética, como de resto toda a poesia de Manuel Bandeira, até mesmo porque ele, como nenhum outro poeta nacional, contrariava a maioria quase absoluta dos poetas brasileiros. E por quê? Porque esses últimos, diferentemente de Wagner, “que contou nunca exprimir o que via, mas o que sentia a propósito do que via”, esses últimos, convém enfatizar, contam “apenas não propriamente o que veem, mas o que leem”²²⁰.

Leitor voraz, profundo conhecedor da arte poética, Bandeira nunca cedeu às sensações de leitura em detrimento do vivido, da pura emoção decorrente do contato corpoacorporo com a vida. Daí o poeta, filósofo e ensaísta Ângelo Monteiro, no livro “Arte ou desastre”, em um ensaio dedicado a Bandeira, escrever: “Isso nos faz refletir que o poeta, enquanto instrumento de forças que não controla, só consegue ser fiel à poesia na medida em que esta se faça inseparável de sua experiência humana”²²¹.

A infância foi, sem dúvida, um marco indelével na sua poesia, conforme ele mesmo o diz em “Itinerário de Pasárgada”:

Sou natural do Recife, mas na verdade nasci para a vida consciente em Petrópolis, pois de Petrópolis datam as minhas mais velhas reminiscências. Procurei fixá-las no poema ‘Infância’: uma corrida de ciclistas, um bambual debruçado no rio (imagino que era o fundo do Palácio de Cristal), o pátio do antigo Hotel Órleans, hoje Palace Hotel... Devia ter eu então uns três anos. O que há de especial nessas reminiscências (e em outras dos anos seguintes, reminiscências do Rio e de São Paulo, até 1892, quando voltei a Pernambuco, onde fiquei até os dez anos) é que, não obstante serem tão vagas, encerram para mim um conteúdo inesgotável de emoção. A certa altura da vida vim a identificar essa emoção particular com outra – a de natureza artística. Desde esse momento, posso dizer que havia descoberto o segredo da poesia, o segredo do meu itinerário em poesia. Verifiquei ainda

²¹⁹ ROSENBAUM, 2002, contracapa.

²²⁰ MONTEIRO, 2011, p. 79.

²²¹ Ibid., p. 79.

que o conteúdo emocional daquelas reminiscências da primeira meninice era o mesmo de certos raros momentos em minha vida de adulto: num e noutro caso alguma coisa que resiste à análise da inteligência e da memória consciente, e que me enche de sobressalto ou me força a uma atitude de apaixonada escuta.²²²

Nenhum poema mais infância do que “Camelôs”, em que o eu lírico se converte em um alter ego dos vendedores ambulantes, reconhecendo-se também um deles e, mais do que isso, um “demiurgo de inutilidades”. Os poemas, então, não passam de bugigangas, de quinquilharias, de objetos sem utilidade pública, plenamente descartáveis para o senso comum.

Mas, embora consciente disso tudo, o poeta persiste na tarefa de dar uma “lição de infância” aos “homens que passam preocupados ou tristes”. E o faz almejando o dia em que eles possam, finalmente, desfazer “a distância que os separa de sua infância”²²³ para reaprender “os mitos heroicos da meninice”:

Abençoado seja o camelô dos brinquedos de tostão:
O que vende baldezinhas de cor
O macaquinho que trepa no coqueiro
O cachorrinho que bate com o rabo
Os homenzinhos que jogam boxe
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 heroicos da meninice...
E dão aos homens que passam preocupados ou tristes uma lição de infância.²²⁴

²²² BANDEIRA, 1977s, p. 33.

²²³ RICARDO, 1964, p. 155.

²²⁴ BANDEIRA, 1977ad, p. 217.

O caráter utópico de “Camelôs” destoa do sentimento de perda que perpassa “Elegia de verão”, onde, de eterno, se sobressai apenas o Sol, que paira e brilha muito acima do apenas provisório:

O SOL É GRANDE. Ó coisas
Todas vãs, todas mudaves!
(Como esse ‘mudaves’,
Que hoje é mudáveis
E já não rima com ‘aves’.)

O sol é grande. Zinem as cigarras
Em Laranjeiras.
Zinem as cigarras: zino, zino, zino...
Como se fossem as mesmas
Que eu ouvi menino.

Ó verões de antigamente!
Quando o Largo do Boticário
Ainda poderia ser tombado.
Carambolas ácidas, quentes de mormaço;
Água morna das caixas-d’água vermelha de ferrugem;
Saibro cintilante,,,

O sol é grande. Mas, ó cigarras que zinis,
Não sois as mesmas que eu ouvi menino.
Sois outras, não me interessais...

Deem-me as cigarras que eu ouvi menino.²²⁵

O apelo à infância nem sempre alcança o objetivo desejado pelo eu lírico. Às vezes, quando mais a quer como um abrigo capaz de protegê-lo das intempéries do mundo, eis que ela foge, negaceia o corpo, e ele próprio, o eu lírico, se sente desamparado, ao relento, amargando um sentimento profundo de insegurança.

No caso de “Elegia de Verão”, vê-se bem a sensação de finitude do eu lírico diante da infinitude da natureza, aqui representada pelo Sol, inicialmente grafado com esse maiúsculo, o que diz bem da sua condição de estrela de quinta grandeza.

Nesse poema, excetuando-se o Sol, tudo é transitório, inclusive a palavra “mudaves”, que hoje é mudáveis, além das cigarras – que não são mais as mesmas de antigamente – e do próprio eu lírico que, ao seu modo, parece evocar o instigante questionamento do último verso do segundo terceto do “Soneto de Natal”, de Machado de Assis, a seguir transcrito integralmente:

²²⁵ BANDEIRA, 1977ae, p. 299.

Um homem, - era aquela noite amiga,
 Noite cristã, berço do Nazareno, –
 Ao relembrar os dias de pequeno,
 E a viva dança, e a lépida cantiga,

Quis transportar ao verso doce e ameno
 As sensações da sua idade antiga,
 Naquela mesma velha noite amiga,
 Noite cristã, berço do Nazareno.

Escolheu o soneto... A folha branca
 Pede-lhe a inspiração; mas frouxa e manca,
 A pena não acode ao gesto seu.

E, em vão lutando contra o metro adverso,
 Só lhe saiu este pequeno verso:
 ‘Mudaria o Natal ou mudei eu?’²²⁶

Claro que o “bruxo de Cosme Velho”, do alto de sua lucidez, sabia muito bem que ambos mudaram, como também mudaram o eu lírico e as cigarras de “Elegia de Verão”, não obstante o primeiro pareça considerar essas últimas como únicas responsáveis pela fugacidade do tempo.

[...] O sol é grande. Mas, ó cigarras que zinis.
 Não sois as mesmas que eu ouvi menino.
 Sois outras. Não me interessais...

Deem-me as cigarras que eu ouvi menino.

Observe-se que, no verso “Zinem as cigarras: zino, zino, zino...”, o sujeito emissor do poema parece passar por um processo de zoomorfização, ao mesmo tempo em que os “zino, zino, zino...” são onomatopeias que, emitindo o som do canto das cigarras, soam tão estridentes que azucrinam os ouvidos como o ruído de um enxame de abelhas.

Já no arremate do texto, o eu lírico evoca o verso final do poema “Estrela da manhã”: “Eu quero a estrela da manhã”²²⁷. “Eu quero” e “Deem-me”: expressões, quem sabe, do doente mimado que ele o foi por toda a família, sobretudo pela irmã, a quem considerava um verdadeiro anjo de ternura.

Outro aspecto a considerar: a utilização da palavra Laranjeiras que, além de fazer menção ao bairro carioca no qual Bandeira residiu, também designa pés de laranjas, um dos habitats desses insetos da família dos cicadídeos.

²²⁶ ASSIS, 1961, p. 401.

²²⁷ BANDEIRA, 1976d, p. 227.

Durante algum tempo, Bandeira se esquivou de publicar em livro “Elegia de Verão” por considerar flagrante a influência de um dos mais famosos sonetos do poeta português Sá de Miranda, “O Sol é grande”:

O sol é grande, caem co’a calma as aves,
do tempo em tal sação, que sói ser frua;
esta água que d’alto cai acordar-m’ia
do sono não, mas de cuidados graves.

Ó cousas todas vãs, todas mudaves,
qual é tal coração qu’em vós confia?
Passam os tempos, vai dia trás dia,
incertos muito mais que ao vento a nave.

Eu vira já aqui sombras, vira flores,
vi tantas águas. Vi tanta verdura,
as aves todas cantavam d’amores.

Tudo é seco e mudo; e, de mistura,
também mudando-m’eu fiz doutras cores:
e tudo o mais renova, isto é sem cura!²²⁸

A paráfrase intencional e confessada de Manuel Bandeira do soneto de Sá de Miranda evidencia o seu *modus operandi* poético no sentido de jamais dar as costas à tradição, aos clássicos, embora não rejeite o experimentalismo, que nele se cumpre sem artificialismos, mas, naturalmente, tributário à tradição, como quem “extraí o novo de dentro do velho”²²⁹, conforme já o afirmou Gilberto Mendonça Teles num ensaio sobre o autor de “Libertinagem”.

De tudo quanto já se disse neste capítulo, que trata, entre outros assuntos, da infância como topos da lírica bandeiriana, como um lugar de evasão, convém encerrá-lo com as seguintes palavras de Ângelo Monteiro:

[...] a poesia do pernambucano Manuel Bandeira, de ‘A Cinza das horas’ à ‘Estrela da tarde’, assim como a do alagoano Jorge de Lima, de ‘O Mundo do menino impossível’ até ‘Invenção de Orfeu’, apesar de suas diferenças fundamentais de temperamento e de altura poética, conseguem nos dar *lições de infância*. E esse é o segredo que mantém a atualidade de ambos, por não terem sabido distinguir, por meio de uma química que lhes era bastante pessoal, vida e poesia. E por também não saberem separá-las dos mitos articuladores de toda a *mimésis estética: mitos pessoais e mitos coletivos* sem os quais não há verdadeira arte nem verdadeira poesia²³⁰.

²²⁸ MOISÉS, 1999, p. 94.

²²⁹ Citado de memória.

²³⁰ MONTEIRO, 2011, p. 92.

CAPÍTULO III – MANUEL BANDEIRA ENTRE O SAGRADO E O PROFANO

Poeta para o qual tudo é matéria de poesia, desde os amores aos chinelos, o tema da religiosidade não poderia passar em brancas nuvens na obra de Manuel Bandeira, como de fato não passou. Que o digam as muitas santas que povoam os seus poemas, sempre santas, poucos, raríssimos santos, como se a presença daquelas viesse a suprir a ausência de mulheres “durante os anos de abstinência sexual forçada pela tuberculose pulmonar”²³¹. E santas, diga-se de passagem, muitas vezes concebidas por meio de um viés erótico, a exemplo de Santa Maria Egípcíaca, a quem dedica um poema emblemático, pedra de toque de quase toda a sua poesia.

Aqui, cabe indagar de onde se origina a religiosidade de Manuel Bandeira, pois, sendo ele um poeta circunstancial, será essa sua religiosidade imanente, orgânica, fruto de suas circunstâncias reais?

Este é um assunto que suscita controvérsias em quase todos os que se propuseram estudar a sua obra. O primeiro a se manifestar sobre esse tema foi Múcio Leão que, em artigo no “Jornal do Brasil” de 1936, [...] assinalou ‘certa religiosidade’ no poeta, exemplificando-a com suas ‘enternecidas’ invocações à Virgem Maria, à Santa Teresinha e a Nossa Senhora da Boa Morte”²³². Já Alceu de Amoroso Lima, o Tristão de Athayde, o denominou de “o peregrino do eterno”²³³. E conclui que Deus está no centro da poesia bandeiriana, “mas exatamente como Ele é: invisível, intangível e praticamente inominado. Até mesmo aparentemente excluído por certas explosões de um cinismo estritamente filosófico e transcendental”²³⁴. Gilberto Freyre, pernambucano como ele – e seu hóspede na casa modesta de Santa Teresa –, declarou que Bandeira “demonstrava possuir uma religiosidade não eclesial”²³⁵. Gilda e Antonio Candido de Melo e Souza, assinalam, a respeito do poema “Momento num Café”, “uma gravidade religiosa frequente nesse poeta sem Deus, que sabe não obstante falar tão bem de Deus e das coisas sagradas como entidades que povoam a imaginação e ajudam a dar nome ao incognoscível”²³⁶. Affonso Romano de Sant’Anna, por sua vez, identifica na sua poesia “a santidade e o pecado, o misticismo e a eroticidade”²³⁷. E Lêdo Ivo, no ensaio “Estrela da Vida Inteira”, observa: “Mas o destino, no qual acreditava

²³¹ FONSECA, 2002, p. 145.

²³² LEÃO apud FONSECA, op. cit., p. 45.

²³³ LIMA apud FONSECA, op. cit., p. 46.

²³⁴ Ibid., p. 46.

²³⁵ FREYRE apud FONSECA, op. cit., p. 47.

²³⁶ SOUZA; SOUZA apud FONSECA, op. cit., p. 43.

²³⁷ SANT’ANNA apud FONSECA, op. cit., p. 47.

com todo o fervor magnânimo dos ateus que creem em Deus e no sobrenatural...”²³⁸, enquanto o crítico e ensaísta José Guilherme Merquior, autor de “A Razão do poema”, pontua: “‘Momento num café’ expressa o agnosticismo do poeta”²³⁹. Por último, André Cervinskis considera Bandeira um herdeiro direto daquilo que Eduardo Rouanet denominou de “cristianismo moreno”, valendo-se, para chegar a tal conclusão, do que explanou esse sociólogo num trecho do livro “O Cristianismo moreno no Brasil”, a seguir transcrito:

O brasileiro é considerado festivo em termos de religião. Ele parece ter a habilidade de transformar tudo em brincadeira. As festas religiosas, por exemplo, que, segundo as orientações da primeira evangelização, devem levar à contrição, bagunça e compunção, adquirem facilmente um ar brincalhão e ameaçam ‘virar’, quando administradas por mestiços negros confiáveis. Essa habilidade mestiça em torno da festa ‘orgiástica’ (do grego ‘orgia’, que significa ao mesmo tempo ação sagrada, mas também impulso vital, força que transborda), choca-se até hoje com a orientação oficial, no sentido da penitência, do silêncio e da contrição, própria da religiosidade mais introspectiva e séria do europeu. O resultado dessa estranha convivência entre o orgiástico e o penitencial mortificante pode-se verificar facilmente por onde se reúne gente em torno de uma festa religiosa.²⁴⁰

Edson Nery da Fonseca, pensador católico, atiladamente procura eximir “o indivíduo Manuel Bandeira” da responsabilidade de, pelo menos, dois poemas: “Vulgívaga” e “Momento num Café”. E argumenta que, no primeiro, “quem diz não poder ‘crer que se conceba/ do amor senão o gozo físico’ não é o poeta e sim a meretriz”; e, no segundo, “[...] quem ‘saudava a matéria que passava/ liberta para sempre da alma extinta’, não é o indivíduo Manuel Bandeira, mas alguém que ele, estando num café ‘quando o enterro passou’, viu que tirava o chapéu, não maquinalmente, como os outros ‘voltados para a vida, absortos na vida, confiantes na vida’, mas descobria-se ‘num gesto largo e demorado olhando o esquife longamente’, pois ‘este sabia que a vida é uma agitação feroz e sem finalidade/ Que a vida é traição/ E saudava a matéria que passava/ Liberta para sempre da alma extinta’”²⁴¹.

Ao eximir Bandeira da responsabilidade de tais poemas, principalmente dos versos que possam sugerir a sua condição de ateu ou de agnóstico, Nery da Fonseca estabelece uma distinção entre autor e obra, pondo por terra o que antes advogara em favor de uma melhor e mais abrangente compreensão da poesia:

²³⁸ IVO, 2009, p. 197.

²³⁹ MERQUIOR, 2009, p. 191.

²⁴⁰ ROUANET, 1991, p. 126.

²⁴¹ FONSECA, 2002, p. 48.

Por mais que certos críticos procurem separar as obras de artes dos seus autores – caindo no extremo oposto ao biografismo e ao psicologismo por eles combatido – a preocupação com motivações pessoais não é de todo despicienda quando tentamos compreender o mistério poético.²⁴²

E o que diria o ensaísta pernambucano a propósito de “Autorretrato”, em que o discurso poético parece se cumprir sob a responsabilidade única e exclusiva do autor? Pois bem, nesse poema, Bandeira diz, com todas as letras, não ter família, religião ou filosofia, concluindo que não possui sequer “[...] a inquietação de espírito/ Que vem do sobrenatural”²⁴³.

Desnecessário afirmar que pouco importa Bandeira ter sido agnóstico, ateu, católico, evangélico, etc., pois credos religiosos e políticos não respondem pela má ou boa execução de uma obra de arte. Nem por isso, porém, os seus poemas religiosos deixam de provocar reações mais assentadas nos valores éticos do que nos estéticos, sobretudo por parte do dogmatismo de alguns ensaístas e críticos católicos, a exemplo de Alceu Amoroso Lima e Edson Nery da Fonseca.

Segundo Affonso Romano de Sant’Anna, o barqueiro e a santa do poema “Balada de Santa Maria Egípcíaca” representam a santidade e o pecado, dois espaços constantes na poesia de Bandeira. E continua Affonso, ainda se referindo a esses dois personagens: “Mas guardam em sua sombra um significado mítico mais amplo. São também a atualização do mito da ninfa e do fauno [...]”²⁴⁴.

Com efeito, “o fauno encontra a figura feminina à beira d’água. Aqui também ocorre uma perversão e uma perversidade. Aqui também constitui-se um casal antagônico, mas complementar”²⁴⁵.

Eis o poema:

Santa Maria Egípcíaca seguia
em peregrinação à terra do Senhor.

Caía o crepúsculo, e era como um triste sorriso de mártir.

Santa Maria Egípcíaca chegou
À beira de um grande rio.
Era tão longe a outra margem!
E estava junto à ribanceira,
Num barco,

²⁴² FONSECA, 2002, p. 42.

²⁴³ BANDEIRA, 1977c, p. 399.

²⁴⁴ SANT’ANNA, 1984, p. 294.

²⁴⁵ Ibid., p. 205.

Um homem de olhar duro.

Santa Maria Egípcíaca rogou:
--Leva-me à outra parte do rio.
Não tenho dinheiro. O Senhor te abençoe.

O homem duro fitou-a sem dó.

Caía o crepúsculo, e era como um triste sorriso de mártir.

--Não tenho dinheiro. O Senhor te abençoe,
Leva-me à outra parte.

O homem duro escarneceu: --Não tens dinheiro,
Mulher, mas tens teu corpo. Dá-me o teu corpo, e vou levar-te.

E fez um gesto. E a santa sorriu,
Na graça divina, ao gesto que ele fez.

Santa Maria Egípcíaca despiu
O manto e entregou ao barqueiro
A santidade de sua nudez.²⁴⁶

Neste ponto, convém remontar a alguns aspectos da biografia de Santa Maria Egípcíaca:

[...] aos doze anos fugiu de casa e foi à cidade de Alexandria para prostituir-se. Viveu 16 anos como ‘pedra de escândalo’. Em 383, por capricho, quis assistir às festas da exaltação da Santa Cruz, quis entrar no templo para ver o Santo Madeiro. Viu-se impedida por força interior. Levantou os olhos e, vendo a imagem da Virgem, caiu em lágrimas de arrependimento. Entrou no templo e sentiu a inspiração de ir ao deserto, do outro lado do rio Jordão. Confessou seus pecados e seguiu no mosteiro dedicado a São João Batista. Viveu 47 anos no deserto contra todos os antigos hábitos, e sozinha. Até que São Zózimo a chamou e lhe levou a sagrada comunhão.²⁴⁷

E de que trata esse poema? De princípio, da hierofonia, ou seja, da manifestação do sagrado, da verdade súbita que é revelada à futura santa quando fixa a imagem da Virgem, padroeira das prostitutas, e sente a necessidade urgente de atravessar o Jordão – rito iniciático – para purgar os seus pecados sob o sol do deserto. Mas eis que, para atravessá-la de uma margem à outra do rio, o barqueiro impõe uma condição: “--Dá-me o teu corpo, e vou levar-te”. Ao que, surpreendentemente, a Santa Maria Egípcíaca não só sorri como accede e entrega ao barqueiro a santidade de sua nudez.

²⁴⁶ BANDEIRA, 1977af, p. 182.

²⁴⁷ SANT’ANNA, 1984, p. 207.

Nesse poema, contrariando uma espécie de norma entre os que retratam os santos e escrevem a respeito deles, a santa sorri, o sagrado sorri, “sem perder a aura que lhe cinge a fronte”²⁴⁸. E sorri num momento aparentemente adverso, passando a impressão de um certo amoralismo, quando, na verdade, ela assim procede por estar muito acima das contingências humanas. Vê-se, então, que o profano e o sagrado se complementam.

Bandeira não escreveu esse poema de modo a obedecer à forma da balada enquanto tal, ou seja, “poema formado por três oitavas ou três décimas, que têm as mesmas rimas e terminam pelo mesmo verso, seguidas de uma meio estrofe (quadra ou quadrilha) dita oferta ou ofertório no qual se repetem as rimas e o último verso das oitavas ou das décimas”²⁴⁹. Ora, mas a balada é também um poema narrativo que trata de temas lendários ou fantásticos, ao mesmo tempo em que possui um caráter simples e melancólico, como acontece com a “Balada de Santa Maria Egípcíaca”, que trata, efetivamente, de uma lenda.

Interessante verificar que Mario Quintana se apropriou intertextualmente desse poema de Bandeira em “Acontece que”, de “Caderno H”, quando presta um tributo à Cecília Meireles, poeta de suas afinidades eletivas, por ocasião do quinto aniversário do falecimento da autora de “Romanceiro da Inconfidência”, que, para ele, simplesmente não morreu, uma vez que a sua obra permanece viva:

Como todos os indivíduos profundamente sentimentais, acontece que tenho verdadeiro horror ao sentimentalismo verbal.// Daí certos toques de ‘humour’ nos meus poemas. Uns toques de impureza, pois.// E na verdade te digo que poeta puro, mesmo, ‘na santidade de sua nudez’, só mesmo a Cecília Meireles.// A nossa Cecília que, a 9 do mês de novembro em que escrevo essa linha, faz exatamente cinco anos que não morreu.²⁵⁰

Conforme verifica Sérgio de Castro Pinto:

Aqui, canonizada por Quintana, Cecília Meireles passa a ser a Santa Maria Egípcíaca da Poesia, bastando para isso que se observe que o poeta gaúcho desentranhou o verso ‘(n)a santidade de sua nudez’ de um poema de Bandeira [...] Daí a poesia da autora de ‘Vaga música’ talvez personificar, para Quintana, o principal episódio que marca a biografia da santa: o martírio de entregar a pureza do seu corpo a um barqueiro que assim o exigiu para atravessá-la de uma margem a outra do rio. Ou seja, apesar de entregue às contingências humanas, o ‘corpo’ da poesia de Cecília Meireles atravessa-as incólumes e segue com a alma mais pura ainda porque

²⁴⁸ PINTO, 2006, p. 54.

²⁴⁹ Dicionário Aurélio.

²⁵⁰ QUINTANA, 1973, p.63.

retemperada pelo sacrifício e pelo desprendimento das coisas terrenas e materiais.²⁵¹

Alma “retemperada pelo sacrifício”... Se as religiões ocidentais e orientais pregam a imortalidade da alma, alguns poemas de Bandeira nem sempre aderem a esse dogma de fé. “Momento num café” é um deles:

Quando o enterro passou
Os homens que se achavam no café
Tiraram o chapéu maquinalmente
Saudavam o morto distraídos
Estavam todos voltados para a vida
Absortos na vida
Confiantes na vida.

Um no entanto se descobriu num gesto largo e demorado
Olhando o esquife longamente
Este sabia que a vida é uma agitação feroz e sem finalidade
Que a vida é traição
E saudava a matéria que passava
Liberta para sempre da alma extinta.²⁵²

Embora Edson Nery da Fonseca credite ao homem que “se descobriu num gesto longo e demorado” a reflexão contida nos dois últimos versos, tudo leva a crer que o eu lírico é quem arremata: “E saudava a matéria que passava/ Liberta para sempre da alma extinta”. Com efeito, o eu lírico como que se põe na condição de observador desse momento no café, fazendo menção àquele que sabia o quanto “a vida é uma agitação feroz e sem finalidade”, verso que evoca o Shakespeare para o qual a vida não passa de um breve frêmito de “som e fúria”²⁵³.

Já em “Arte de amar”, persiste essa visão materialista de “Momento num café”, mas desta feita com relação ao amor, que somente se cumpre carnalmente, “[...] porque os corpos se entendem, mas as almas não”. Ei-lo:

Se queres sentir a felicidade de amar, esquece a tua alma,
A alma é que estraga o amor.
Só em Deus ela pode encontrar satisfação,
Não noutra alma.
Só em Deus – ou fora do mundo.

As almas são incomunicáveis.

²⁵¹ PINTO, 2000, p. 60.

²⁵² BANDEIRA, 1977, p. 233.

²⁵³ Citado de memória.

Deixa o teu corpo entender-se com outro corpo.
Porque os corpos se entendem, mas as almas não.²⁵⁴

As almas gêmeas, então, a se julgar pelo que diz esse poema, simplesmente não existem, pois “Só em Deus – ou fora do mundo” a alma encontra abrigo, afirmação que aparentemente reconcilia – a se estabelecer um cotejo entre “Arte de amar” e “Momento num café” – o eu lírico com a religiosidade.

Em “Unidade”, não se sabe ao certo se o eu lírico obtém o conagraçamento da alma consigo mesmo ou com a alma daquela que, chegando de chofre, de súbito, instalou o verão na sua vida:

Minh'alma estava naquele instante
Fora de mim longe muito longe

Chegaste
E desde logo foi verão
O verão com as suas palmas os seus mormaços os seus ventos de sôfrega
mocidade
Debalde os teus afagos insinuavam quebranto e molície
O instinto de penetração já despertado
Era como uma seta de fogo

Foi então que minh'alma veio vindo
Veio vindo de muito longe
Veio vindo
Para de súbito entrar-me violenta e sacudir-me todo
No momento fugaz da unidade.²⁵⁵

Com efeito, apartada do corpo, fora do corpo, a alma veio vindo de longe para penetrar o eu lírico “no momento fugaz da unidade”. Aqui, no entanto, cabe a seguinte indagação: unidade do eu lírico consigo mesmo, alma e corpo irmanados, ou unidade e entendimento com a alma daquela cujos “afagos insinuavam quebranto e molícia”? Tudo leva a crer que “Unidade” corrobora a mensagem de “Arte de amar”, segundo a qual “os corpos se entendem, mas as almas não”. E, a vigorar essa hipótese, a unidade perdida do homem, desde a sua expulsão do Éden, do paraíso, somente é readquirida graças à “pequena morte”²⁵⁶, denominação dada pelos franceses ao gozo sexual. O eu lírico, então, se basta a si mesmo para conquistar a sua completude no “momento fugaz da unidade”, circunstância que remete o leitor aos dois primeiros versos do poema “Vulgívaga”:

²⁵⁴ BANDEIRA, 1977ah, p. 288.

²⁵⁵ Id., 1977ai, p. 287-288.

²⁵⁶ Citado de memória.

Não posso crer que se conceba
Do amor senão o gozo físico.²⁵⁷

A religiosidade em Bandeira não corresponde a uma profissão de fé, uma vez que ela está ou não presente a depender do estado de ânimo mais do poeta e do que este reivindica para os seus poemas do que por injunções de foro íntimo. Pelo menos é isso o que levam a crer as suas afirmações em poemas e entrevistas em que falam a um só tempo o homem e o poeta Manuel Bandeira: “Não tem nenhuma religião, mas a de sua simpatia é a católica”²⁵⁸.

Na verdade, a poesia parece ter sido a sua religião, até mesmo quando nos seus poemas estão presentes algumas ressonâncias do Surrealismo, pois, como afirmou Mircea Eliade em “O Sagrado e o Profano”:

A atividade inconsciente do homem moderno não cessa de lhe apresentar inúmeros símbolos, e cada um tem uma certa mensagem a transmitir, uma certa missão a desempenhar, tendo em vista assegurar o equilíbrio da psique ou restabelecê-lo.²⁵⁹

E mais adiante: “Pois é graças aos símbolos que o homem sai de sua situação ‘particular’ e se ‘abre’ para o geral e o universal. Os símbolos despertam a experiência individual e transmudam-na em ato espiritual, em compreensão metafísica do Mundo”²⁶⁰.

Na página 173 do mesmo livro, Mircea Eliade observa:

O inconsciente oferece-lhe (ao homem arreligioso) soluções para as dificuldades de sua própria existência e, nesse sentido, desempenha o papel de religião, pois, antes de tornar uma existência criadora de valores, a religião assegura-lhe a integridade. De certo ponto de vista, quase se poderia dizer que, entre os modernos que se proclamam arreligiosos, a religião e a mitologia estão ‘ocultas’ nas trevas de seu inconsciente – o que significa também que as possibilidades de reintegrar uma experiência religiosa da vida jazem, nesses seres, muito profundamente neles próprios.²⁶¹

Sobre o movimento Surrealista, escreve Sérgio de Castro Pinto em “Longe daqui, aqui mesmo – a poética de Mario Quintana”:

Ademais, não foi o surrealismo uma tentativa de retorno ao mundo primevo?
E a própria *escrita automática* não privilegiou o caos em detrimento da

²⁵⁷ BANDEIRA, 1977j, p. 161.

²⁵⁸ Id., 1977s, p. 86.

²⁵⁹ ELIADE, 2011, p. 172.

²⁶⁰ Ibid., p. 172.

²⁶¹ Ibid., p. 173.

cosmogonia?// [...] Oswald de Andrade, em conferência que pronunciou na Sorbonne, já alertava para ‘as afinidades que existiam, pelo lado da vivência direta das forças primitivas de nossa cultura, entre o Modernismo brasileiro e o Modernismo europeu’. // “E Antonio Candido, mais recentemente, observou: ‘As terríveis ousadias de um Picasso, um Brancussi, um Max Jacob, um Tristan Tzara, eram no fundo mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles. O hábito em que estavam do fetichismo negro, dos calungas, dos ex-votos, da poesia folclórica, nos predispunha a aceitar e assimilar processos artísticos que na Europa representavam a ruptura profunda com o meio social e as tradições espirituais’.”²⁶²

Calungas, ex-votos, fetichismo negro, etc. representam uma tentativa de retorno a um mundo primevo, conforme prega o movimento Surrealista em sua primeira fase, quando, diferentemente do Futurismo, revaloriza o passado, recorrendo, inclusive, à magia, à alquimia medieval, com o objetivo de desvelar o homem primitivo que, a exemplo do índio de Rousseau, ainda não fora maculado pela chamada civilização.

Por outro lado, quando reeditou seus manifestos, André Breton cuidou de acrescentar os “Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non”²⁶³, em que reivindica a necessidade de criação de um novo mito social:

Falando de seres superiores que se revelariam ou não, segundo a nossa conduta e terminando, surrealisticamente, com as perguntas: ‘Um novo mito? É preciso convencer esses seres de que são o resultado de um espelhismo ou dar-lhes ocasião de manifestar-se’.

Fica expressa, nas palavras de Breton, a presença do homem ar-religioso que prescinde da criação de mitos que possam preencher o seu sentimento de nostalgia com relação à origem, à infância do mundo, procedimentos usuais na lírica bandeiriana.

A julgar que “o inconsciente oferece ao homem (arreligioso) soluções para as dificuldades de sua própria existência e, nesse sentido, desempenha o papel de religião”²⁶⁴, o que dizer das incursões de Bandeira no Surrealismo, sobretudo de suas palavras em “Itinerário de Pasárgada”, quando admite que:

Na minha experiência pessoal fui verificando que o meu esforço consciente só resultava em insatisfação, ao passo que o que me saía do subconsciente, numa espécie de transe ou alumbramento, tinha ao menos a virtude de me deixar aliviado de minhas angústias.²⁶⁵

²⁶² PINTO, 2000, p. 90.

²⁶³ TELES, 2009, p. 218.

²⁶⁴ ELIADE, 2001, p.173.

²⁶⁵ BANDEIRA, 1977s, p. 40.

Fica patente aqui que a expressão “aliviado de minhas angústias” corresponde à observação de Mircea Eliade no sentido de o inconsciente propiciar ao homem arreligioso “soluções para as dificuldades de sua existência”²⁶⁶, além de exercer o papel de religião, embora Bandeira parta do subconsciente para obter tais fins.

Alguns dos seus poemas possuem ressonâncias do Surrealismo, a exemplo de “Palinódia”, em que concebeu alguns versos dormindo, sonhando, embora o tivesse concluído já desperto, conforme ele o diz em “Itinerário de Pásargada”.

Para completar o poema tive que inventar a segunda estrofe, que não saiu hermética, como a primeira e a terceira. Achei que seria melhor isso do que fingir obscuridade, coisa que jamais pratiquei. É verdade que tentei o ditado do subconsciente. Segundo receita ‘surréaliste’ (fracassei, como sempre).²⁶⁷

Em sua primeira fase, influenciado pela psicanálise de Sigmund Freud, o Surrealismo investiu no estado onírico, enfatizando o sonho, embora posteriormente, a partir de 1930, valendo-se da doutrina de Karl Marx, tenha pregado a necessidade de uma poesia engajada, participante, substituindo a expressão “Mudar a Vida”²⁶⁸, de Rimbaud, pela “Transformar o mundo”, do autor de “O Capital”²⁶⁹.

Eis o poema “Palinódia”, de “Libertinagem”:

Quem te chamara prima
Arruinaria em mim o conceito
De teogonias velhíssimas
Todavia viscerais.

Naquele inverno
Tomaste banhos de mar
Visitaste as igrejas
(Como se temesses morrer sem conhecê-las todas)
Tiraste retratos enormes
Telefonavas telefonavas...

Hoje em verdade te digo
Que não és prima só
Senão prima de prima
Prima-dona de prima
--Primeva.²⁷⁰

²⁶⁶ ELIADE, 2005, p. 173.

²⁶⁷ TAVARES, 2013a, p.6.

²⁶⁸ Citado de memória.

²⁶⁹ Citado de memória.

²⁷⁰ BANDEIRA, 1977ak, p. 221.

Braulio Tavares procura estabelecer uma relação entre esse poema e “O Lutador”, do livro “Belo Belo”, no qual o poeta fala a respeito de uma prima, a monja carmelita Maria do Carmo do Cristo Rei. E isso porque, segundo o articulista do “Jornal da Paraíba”, o poema acima transcrito trata, também, de uma prima, além de conter referências religiosas, tais como as palavras “teogonias” e “igrejas”, às quais cumpre acrescentar a própria palavra “prima”, que, na liturgia católica, significa a primeira das horas canônicas, correspondente às seis da manhã.

Ao mesmo tempo, convém lembrar que o verso “Hoje em verdade te digo” evoca a maneira como Jesus Cristo se dirigia aos apóstolos e a todos a quem ele pregava a palavra de Deus: “Em verdade, em verdade, eu vos digo: é mais fácil um camelo entrar no fundo de uma agulha do que um rico no reino dos céus”²⁷¹. Os exemplos são muitos e seria exaustivo citá-los.

É ainda Braulio Tavares quem escreve a respeito de “Palinódia”:

A leitura que posso fazer dele agora, obviamente depois de municiado com informações do próprio autor, é que o poeta se dirige a uma prima observando que durante um certo inverno os dois pareceram mais próximos, porque a prima não apenas teve uma vida social mais intensa (indo à praia, visitando igrejas, tirando fotos) como porque ela também lhe telefonava o tempo todo. Há uma relação indiscutível de afeto entre o poeta e a inspiradora do poema, que o faz remontar à própria origem dos deuses (teogonia) e do homem, porque ela é a ‘prima Eva’.²⁷²

Prima frenética, sem dúvida. E que, fora da clausura, gozava de uma liberdade provisória em que, sofregamente, misturava o profano com o sagrado: tirava retratos enormes, tomava banhos de mar, telefonava, visitava as igrejas... Nesse último caso, quem sabe, para não esquecer a sua devoção aos valores religiosos postos à prova diante dos seculares.

Não é inoportuno registrar aqui que o termo prima-dona significa cantora que representa o papel principal de uma ópera, a atriz principal de uma companhia dramática, função pública e profana por excelência, e que se opõe frontalmente ao regime de clausura a que são submetidas as monjas carmelitas.

O soneto “O Lutador”, de Bandeira, também lhe foi ditado pelo subconsciente:

Buscou no amor o bálsamo da vida,
Não encontrou senão veneno e morte.
Levantou no deserto a roca-forte

²⁷¹ Citado de memória.

²⁷² TAVARES, 2013a, p. 6.

Do egoísmo, e a roca em mar foi submergida!

Depois de muita pena e muita lida,
De espantoso caçar de toda sorte,
Venceu o monstro de desmedido porte
- A ululante Quimera espavorida!

Quando morreu, línguas de sangue ardente,
Aleluias de fogo acometiam,
Tomavam todo o céu de lado a lado,

E longamente, indefinidamente,
Como um coro de ventos sacudiam
Seu grande coração transverberado!²⁷³

“O Lutador” surgiu de uma conversa entre Bandeira e a sua prima carmelita, Maria do Carmo do Cristo Rei, quando esta lhe narrou sobre a viagem que algumas de suas amigas fizeram à Ávila, oportunidade em que viram o coração transverberado da santa padroeira dessa cidade. A palavra *transverberado* ficou martelando na cabeça do vate pernambucano, como anos atrás também ficara o vocábulo “brogodaccio”, conforme ele mesmo o diz em “Itinerário de Pasárgada”:

Spencer falou-nos certa vez da atração que sobre nós exercem certas palavras. ‘Bragadoccio’, por exemplo. Quando li essa coisa no inglês, fiquei estupefato, pois a palavra ‘bragadoccio’ sempre me invocara e um mês antes eu introduzira num poeminha onomástico feito para Master Anthony Robert Derham.²⁷⁴

Tanto a palavra *transverberado* o impressionou que, numa certa manhã, ainda mal desperto do sono, logo cuidou de anotar no papel o soneto que, a partir desse vocábulo, concebera nas zonas nebulosas do subconsciente. Soneto que não o tinha como seu, como de sua autoria, já que o seu lado consciente pouco ou nada fizera por ele, a não ser transportar a palavra *transverberado* para dentro do sono que, numa etapa posterior, a do sonho, foi concluído à sua revelia (?), inclusive com o título sobre o qual ele questiona:

Não sei até hoje quem seja o lutador. O primeiro quarteto não permite supor que se trate de Cristo: aplica-se, sim, a Beethoven, cuja biografia escrita por Romain Rolland li e reli comovidíssimo aos vinte e tantos anos.²⁷⁵

²⁷³ BANDEIRA, 1977a, p. 80.

²⁷⁴ Id., 1977s, p. 34.

²⁷⁵ TAVARES, 2013b, p. 6.

O certo é que o poema evoca um dos episódios da biografia de Santa Teresa de Ávila descrito por ela nos seguintes termos:

Vi na sua mão (do anjo) uma comprida lança de ouro, em cuja ponta de ferro havia um pequeno fogo. Ele parecia enfiá-la de vez em quando no meu coração, até perfurar as minhas entranhas; e quando a puxava para fora arrastava tudo consigo, e me deixava em chamas, com um grande amor por Deus. A dor era tão grande que me fazia gemer; e no entanto era tão extraordinária a doçura dessa dor excessiva que eu não queria que ela parasse.²⁷⁶

Por mais que o leitor interprete essas palavras como a descrição de um êxtase espiritual, ele não tem como descartar que elas também descrevem o gozo físico. Com efeito, assim como a lança de ouro representa um símbolo fálico na mão do anjo, o fogo na ponta do ferro pode muito bem representar o prepúcio avermelhado, túmido, decorrente do movimento de ir e vir da lança, ora perfurando as entranhas de Santa Teresa de Ávila, ora arrastando tudo consigo e a deixando em chamas... Isso sem contar que a dor era tão grande que a fazia gemer, não obstante fosse “extraordinária a doçura dessa dor excessiva que eu não queria que ela parasse”, o que remete ao significado da palavra êxtase, segundo o Dicionário Aurélio: “Fenômeno observado na histeria e nos delírios místicos, e que consiste em sentimento profundo e indizível que aparenta corresponder a enorme alegria, mas que é mesclado de certa angústia [...]”²⁷⁷.

Braulio Tavares, no artigo anteriormente referido, menciona alguns artistas plásticos cujas obras tratam do êxtase religioso associando-o ao gozo sexual, além de proceder algumas especulações pertinentes a respeito desse assunto:

Em 1652 o escultor Bernini traduziu esse episódio – de Santa Teresa de Ávila – num famoso grupo de estátuas, em Roma, onde a imagem do rosto da santa, jogado para trás, olhos cerrados, boca entreaberta, é a pura imagem do gozo físico. Bernini produziu outra estátua em 1674, da beata Ludovica Albertoni, em que o momento da morte e o momento do êxtase igualmente se confundem. Para nós, são imagens que evocam de imediato o gozo feminino, o transporte de prazer que já foi chamado ‘a pequena morte’. A mistura de prazer carnal e transcendência espiritual é um dos aspectos mais curiosos de certas religiões, onde o êxtase pela fé é sem dúvida uma sublimação para o sexo (onde ele é vetado) ou uma focalização de suas energias (onde o sexo é parte de um ritual).²⁷⁸

²⁷⁶ TAVARES, 2013c, p. 6.

²⁷⁷ Dicionário Aurélio.

²⁷⁸ TAVARES, op. cit., p. 6.

Em “Sonho de uma terça-feira gorda”, poema em que se fundem o sagrado e o profano, Bandeira como que reedita o episódio narrado por Santa Teresa de Ávila quando, nos versos finais da primeira estrofe, escreve:

[...] Um lento, suave júbilo
Que nos penetrava... Que nos penetrava como uma espada de fogo...
Como a espada de fogo que apunhalava as santas extáticas!²⁷⁹

Quer dizer, as santas impassíveis, com o coração transverberado pela espada de fogo como o foi o de Santa Teresa de Ávila pela lança de ouro do anjo que a visitara...

Outro poema de Bandeira, “Vou-me embora pra Pasárgada”, foi o de mais “longa gestação”²⁸⁰, pois se o desabafo “Vou-me embora pra Pasárgada!” surgira num momento de extrema angústia e desânimo, o texto somente fora concluído alguns anos depois. E, segundo acredita Bandeira, concluído de maneira abrupta, à sua revelia, “sem nenhum esforço”²⁸¹, quando ele talvez o tenha elaborado inconscientemente, se não regido pela escrita automática do Surrealismo, pelo menos sem que se desse conta de que pouco a pouco o amadurecia, para, finalmente, dar-lhe forma definitiva.

Interessante verificar que a segunda estrofe desse poema revela traços do Surrealismo:

[...] Vou-me embora pra Pasárgada
Aqui eu não sou feliz
Lá a existência é uma aventura
De tal modo inconsequente
Que Joana a Louca de Espanha
Rainha e falsa demente
Vem a ser contraparente
Da nora que nunca tive.²⁸²

Na verdade, quando o eu lírico menciona que Joana vem a ser contraparente da nora que nunca teve, ele bem o sabe que está a infringir a relação causa e efeito, pois adverte que lá em Pasárgada a existência é uma aventura inconsequente.

Não se devem relevar as palavras de Manuel Bandeira a propósito da gênese desse poema, mais especificamente sobre o súbito desejo de migrar para um espaço edênico, paradisíaco e, portanto, com laivos de religiosidade:

²⁷⁹ BANDEIRA, 1977am, p. 177-178.

²⁸⁰ Id., 1977s, p. 80.

²⁸¹ Ibid., p. 80.

²⁸² Id., 1977r, p. 161.

[...] Mais de vinte anos depois, quando eu morava só na minha casa da Rua do Curvelo, num momento de fundo desânimo, da mais aguda sensação de tudo o que eu não tinha feito em minha vida por motivo da doença, saltou-me de súbito do inconsciente esse grito estapafúrdio: ‘Vou-me embora pra Pasárgada!’²⁸³

O grito, além de estapafúrdio, estranho, singular, veio-lhe do subconsciente, domínio em que está latente o conjunto dos processos e fatos psíquicos do indivíduo que podem, facilmente, aflorar à consciência, tais como os hábitos, as lembranças, as tendências, etc. Quer dizer, se o grito “Vou-me embora pra Pasárgada!” não se originou do inconsciente, em todo o caso lhe serviu como antídoto para minorar “as dificuldades de sua própria existência”²⁸⁴.

Já em “Irene no céu”, o eu lírico dessacraliza o sagrado destituindo-o das pompas e circunstâncias com que normalmente é reverenciado. Ou seja, ao invés de erigir a um plano superior a chegada da preta Irene no céu, tal circunstância é descrita informalmente, como se tudo se passasse num plano terreno, cotidiano, ao rés-do-chão:

Irene preta
Irene boa
Irene sempre de bom humor.

Imagino Irene entrando no céu:
--Licença, meu branco!
E São Pedro bonachão:
--Entra, Irene. Você não precisa pedir licença.²⁸⁵

Tempos atrás, houve quem considerasse Manuel Bandeira politicamente incorreto por caracterizar uma personagem preta – no caso, Irene – pedindo licença ao branco e bonachão São Pedro para entrar no céu. Hoje, esse procedimento tornou-se comum, usual, entre aqueles que engrossam as patrulhas ideológicas e pretendem a todo o custo interferir nos textos literários que julgam discriminatórios. O caso mais recente foi o de Monteiro Lobato, taxado de preconceituoso por conta de algumas circunstâncias vividas pela personagem negra Tia Nastácia nos livros do autor paulista destinados ao público infantojuvenil.

Censuras ideológicas à parte – e à guisa de ilustração – não custa nada cotejar esse poema de Manuel Bandeira com “Mãe Preta”, do poeta Augusto Linhares, nascido em Baturité, estado do Ceará, no ano de 1879.

²⁸³ BANDEIRA, 1977s, p. 80.

²⁸⁴ ELIADE, 2001, p. 173.

²⁸⁵ BANDEIRA, 1977n, p. 220.

“Mãe Preta” figura no livro “Ora, direis...”, título de nítida concepção parnasiana porque tomado de empréstimo do poeta Olavo Bilac, mais exatamente do poema “Via - láctea”: “[...] Ora direis, ouvir estrelas...”²⁸⁶.

A seguir, a transcrição do poema de Augusto Linhares²⁸⁷:

Quando Dodora ao céu chegar – é minha crença,
E ao Chaveiro disser: -- Dá licença, meu Santo?
São Pedro, vendo-a, lhe dirá com certo espanto,
--Você, Dodora, não precisa de licença!...

E a porta lhe abrirá paternalmente. E ela,
Para de todo ser feliz numa tal hora,
Seu cachimbinho acende. Acende-o numa estrela;
Mas São Pedro lhe diz: Não, aqui não Dodora...²⁸⁸

Se o tema e a forma do poema pertencessem ao domínio público, não caberia questionar aqui quem plagiou quem. Mas não pertencem. E longe de se caracterizar como um procedimento intertextual, o poema de Augusto Linhares, até prova em contrário, se constitui numa cópia dos versos de Bandeira.

Registre-se, enfim, que “Mãe Preta” compõe o livro “Ora, direis”, do ano de 1948, lançado pelo Instituto do Ceará, que também reúne versos de circunstâncias a respeito dos batizados das netas, aniversários dos amigos, etc., etc.

Não precisa dizer que “Irene no céu”, inserto em “Libertinagem”, de 1930, é bem anterior ao poema de Linhares, cujo São Pedro, diferente do de Bandeira, não tem nada de bonachão, pois logo repreende Dodora por acender o seu cachimbinho na luz incandescente de uma estrela: “Não, aqui não Dodora...”²⁸⁹.

Em alguns poemas de Bandeira, o céu não pertence ao outro mundo, mas a este, conforme se observa em “Alumbramento”, vocábulo muitas vezes utilizado pelo poeta ao longo de sua obra. Leia-se o poema:

Eu vi os céus! Eu vi os céus!
Oh, essa angélica brancura
Sem tristes pejos e sem véus!

Nem uma nuvem de amargura
Vem a alma desassossegar,

²⁸⁶ Citado de memória.

²⁸⁷ O cotejo entre os dois poemas foi estabelecido pelo professor Sérgio de Castro Pinto em sala de aula.

²⁸⁸ LINHARES, 1966, p. 116.

²⁸⁹ Análise feita a partir de comentários sobre os dois poemas pelo professor Sérgio de Castro Pinto em aulas ministradas no Departamento de Letras da UFPB.

E sinto-a bela... e sinto-a pura...

Eu vi nevar! Eu vi nevar!”
Oh, cristalizações da bruma
A amortalhar, a cintilar!

Eu vi o mar, lírios de espuma
Vinhão desabrochar à flor
Da água que o vento desapruma...

Eu vi a estrela do pastor...
Vi a licorne alvinitente!...
Vi... Vi o rastro do Senhor!...

E vi a Via-Láctea ardente...
Vi comunhões... capelas... véus...
Súbito...alucinadamente...

Vi carros triunfais... troféus...
Pérolas grandes como a lua...
Eu vi os céus! Eu vi os céus!

_Eu via-a nua... toda nua!

Clavadel, 1913.²⁹⁰

Nesse poema de viés erótico, o eu lírico concebe a nudez como céus que baixassem à Terra para suscitar uma espécie de enlevo, de epifania, de alumbramento, decorrente da fusão do sagrado com o profano. Quer dizer, palavras como “angélica”, “brancura”, “lírios”, “licorne”, “alvinitente”, “lua”, etc., além de pertencerem ao repertório simbolista, também expressam a pureza de um corpo cuja nudez expõe “o rastro do Senhor!...” ao eu lírico, verso que remetem às seguintes palavras de Mircea Eliade:

[...] o homem arreligioso teria perdido a capacidade de viver conscientemente a religião e, portanto, de compreendê-la e assumi-la: mas, no mais profundo do seu ser, ele guarda ainda a recordação dela, da mesma maneira que, depois da primeira ‘queda’, e embora espiritualmente cego, seu antepassado, o Homem primordial, conservou inteligência suficiente para lhe permitir reencontrar *os traços de Deus visíveis no mundo*.²⁹¹ (grifo nosso).

Se, em “Alumbramento”, o eu lírico voyeur come, devora, uma mulher com os olhos, “Toante” parece sugerir um momento posterior ao gozo físico, em que dois seres experimentam um sentimento de “espasmo” e de “êxtase religioso”:

²⁹⁰ BANDEIRA, 1977o, p. 176.

²⁹¹ ELIADE, 2001, p. 173.

Molha em teu pranto de aurora as minhas mãos pálidas.
 Molha-as. Assim eu as quero levar à boca,
 Em espírito de humildade como um cálice
 De penitência em que a minha alma se faz boa...
 Foi assim que Tereza de Jesus amou...
 Molha em teu pranto de aurora as minhas mãos pálidas.
 O espasmo é como um êxtase religioso.
 E o teu amor tem o sabor das tuas lágrimas...²⁹²

A palavra *êxtase*, conforme já foi referido, significa um “Fenômeno observado na histeria e nos delírios místicos, e que consiste em um sentimento profundo e indefinível que aparenta corresponder a uma enorme alegria, mas que é marcado de certa angústia”²⁹³.

Já o termo *espasmo* sugere a contração dos corpos, dos músculos, além de significar *enlevo* e também *êxtase*, o que remete – os dois termos juntos – às seguintes palavras de Braulio Tavares, citadas anteriormente:

[...] A mistura do prazer carnal e transcendência espiritual é um dos aspectos mais curiosos de certas religiões, onde o êxtase pela fé é sem dúvida uma sublimação para o sexo (onde ele é vetado) ou uma focalização de suas energias (onde o sexo é parte de um ritual).²⁹⁴

Em “D. Juan”, soneto de fatura parnasiana, por mais que possua as mulheres, a personagem-título não arrefece a sua ânsia de possuí-las cada vez mais. E assim procede como quem procurasse mais do que a sua alma gêmea, a unidade perdida. Daí a sua incompletude, o seu sentimento de não estar de todo, uma vez que a sua alma, embora fosse do céu, “perdeu-se no inferno”²⁹⁵.

Em todo o caso, a sua obstinação, a sua perseverança em encontrar o sentido da vida e, mais do que isso, “De realizar na vida a perfeita beleza”²⁹⁶, termina por convertê-lo num exemplo, num símbolo da “imortal ânsia humana”²⁹⁷, para os poetas e para os graves pensadores. Quer dizer, a derrota da qual essa personagem já tem plena consciência desde o primeiro instante não a demove de persistir na sua luta inglória, porém digna de um herói grego, no que possui alguma semelhança com Sísifo:

[...] condenado a empurrar sem descanso um rochedo até ao cume de uma montanha, de onde a pedra caía de novo, em consequência do seu peso.

²⁹² BANDEIRA, 1977p, p. 176.

²⁹³ Dicionário Aurélio.

²⁹⁴ TAVARES, 2013c, p. 6.

²⁹⁵ BANDEIRA, 1977q, p. 127.

²⁹⁶ Ibid., p. 127.

²⁹⁷ Ibid., p. 127.

Tinham pensado, com alguma razão, que não há castigo mais terrível do que o trabalho inútil e sem esperança.²⁹⁸

E continua Albert Camus, no lúcido ensaio sobre esse mito grego: “A própria luta para atingir os píncaros basta para encher um coração de homem. É preciso imaginar Sísifo feliz”²⁹⁹.

É preciso também imaginar D. Juan feliz pela tentativa “De realizar na vida a perfeita beleza”, como também devem ser considerados felizes os poetas e graves pensadores, ambos em busca do perfeccionismo que, de antemão, sabem inatingível, embora persistam na tentativa de alcançá-lo³⁰⁰:

Ser de eleição, em cujo olhar a natureza
Acendeu a fagulha altiva que fascina,
Tu trazias aquela aspiração divina
De realizar na vida a perfeita beleza.

Creste achá-la no amor, na indizível surpresa
Da posse – o sonho mau que desvaira e ilumina,
Vencido, encarneceste a virtude mofina...
Tua moral não foi a da massa burguesa.

Morreste incontentado, e cada seduzida
Foi um ludíbrio à tua essência. Em tais amores
Não encontraste nunca o sentido da vida.

Tua alma era do céu e perdeu-se no inferno...
Para os poetas e para os graves pensadores
Da imortal ânsia humana és o símbolo eterno

1907.³⁰¹

Em alguns poemas de Bandeira, o eu lírico é pródigo em transitar entre o sagrado e o profano, ao ponto de imprimir certa ambiguidade ao discurso poético, como o faz em “Oração a Nossa Senhora da Boa Morte”:

Fiz tantos versos a Teresinha...
Versos tão tristes, nunca se viu!
Pedi-lhe coisas. O que eu pedia
Era tão pouco! Não era glória...
Nem era amores... Nem foi dinheiro...

²⁹⁸ CAMUS, s/d, p. 113.

²⁹⁹ Ibid., p. 116.

³⁰⁰ Análise feita pelo professor Sérgio de Castro Pinto em aulas ministradas no Departamento de Letras da UFPB.

³⁰¹ BANDEIRA, 1977aq, p. 127.

Pedia apenas mais alegria:
Santa Tereza nunca me ouviu!

Para outras santas voltei os olhos.
Porém as santas são impassíveis
Como as mulheres que me enganaram.
Desenganei-me das outras santas
(Pedi a muitas, rezei a tantas)
Até que um dia me apresentaram
A Santa Rita dos Impossíveis.

Fui despachado de mãos vazias!
Dei volta ao mundo, tentei a sorte.
Nem alegrias mais peço agora.
Que eu sei o avesso das alegrias.
Tudo que viesse, viria tarde!
O que na vida procurei sempre,
– Meus impossíveis de Santa Rita, –
Dar-me-eis um dia, não é verdade?
Nossa Senhora da Boa Morte!³⁰²

O primeiro verso desse poema, vazado num tom informal, confunde o leitor, embarça-o, por ele não saber a quem o eu lírico se dirige, se à Terezinha ou à Santa Tereza, ou, ainda, por não saber se ambas são uma só e única pessoa. O certo é que, nos versos seguintes, o sujeito emissor mostra a sua frustração por não obter os favores de uma Teresinha que não se deixou seduzir pelos seus versos tristes que pediam *coisas*. E na expressão *coisas*, cujo real significado o eu lírico não ousou dizer, um mundo de ambiguidades e de sugestões eróticas.

Já nos versos a seguir, o eu lírico suplica algumas graças às santas de sua devoção, inclusive à Santa Rita, que, a exemplo das demais, não ouve as suas preces, despachando-o de mãos vazias, como de mãos vazias o deixaram as mulheres que amou. Enfim, olvidado pelas santas e pelas mulheres, vale dizer: olvidado no plano celestial e no plano terreno, não lhe resta alternativa senão rogar – embora sem muita convicção – uma boa morte. O que ele o faz à Nossa Senhora da Boa Morte.

Anteriormente, já se enfatizou o caráter emblemático do poema “Balada de Santa Maria Egípcíaca” na poesia de Manuel Bandeira. O quanto ele concentra um misto de religiosidade e de erotismo que permeia quase toda a sua obra poética, conforme atesta Affonso Romano de Sant’Anna no ensaio “Manuel Bandeira: do amor místico e perverso pela santa e da prostituta à família mítica permissiva e incestuosa”, inserto no livro “O Canibalismo amoroso”:

³⁰² BANDEIRA, 1977ar, p. 232-233.

[...] assim como Flaubert dizia ‘Madame Bovary c’est moi’, Manuel Bandeira poderia parafrasear: Santa Maria Egípcíaca sou eu. E mais ainda: entender como o imaginário do poeta e do escritor se reflete não só na imagem de Bovary e de Egípcíaca, mas como necessitam também, fantasmaticamente, das imagens masculinas que com ela interagem. Por isso, admitindo que Bovary é apenas um dos lados da fantasia de Flaubert e que ela se complementa nos seus pares masculinos, pode-se corrigir: Bandeira é tanto a Egípcíaca quanto o barqueiro. Ambos dramatizam uma cena em que têm papéis complementares e indissociáveis. A santa e o barqueiro são solidários. Entre eles há um pacto, uma troca simbólica completa. E ainda mais: representam dois espaços constantes da poesia de Bandeira: a santidade e o pecado, o misticismo e a eroticidade.³⁰³

Quase tudo o que foi dito até agora vem corroborar a tese de Mircea Eliade segundo a qual o homem arreligioso preserva traços de religiosidade, só que nas zonas profundas do inconsciente. E que “os conteúdos e as estruturas do inconsciente apresentam semelhanças surpreendentes com as imagens e as figuras mitológicas”³⁰⁴.

É verdade que alguns dos poemas de Bandeira foram compostos em estado de transe e alumbramento, ou seja, ditados pelo subconsciente, mas o bastante para lhe proporcionar “[...] soluções para as dificuldades de sua própria existência e, neste sentido, desempenha(r) o papel da religião,,,”³⁰⁵

³⁰³ SANT’ANNA, 1984, p. 204.

³⁰⁴ ELIADE, 2001, p. 170.

³⁰⁵ Ibid., p. 173.

CONCLUSÃO

A partir do momento em que contrai a tuberculose, Manuel Bandeira principiaria a fazer versos “por necessidade, por fatalidade”³⁰⁶, e não mais como os fizera quando menino, “por divertimento”³⁰⁷.

Por aí já se vê o quanto a sua poesia representou um procedimento cosmogônico capaz de dar ordem ao Caos a que, abruptamente, a sua existência fora reduzida. Muitos dos poemas analisados tornam explícita essa postura de Manuel Bandeira no sentido de converter a poesia numa panaceia para o seu mal, numa espécie de estação de cura, de saúde do doente.

Por outro lado, quase toda a sua obra poética corrobora a tese de Mircea Eliade segundo a qual:

Inúmeras vezes, ‘a luta pela vida, as provas e as ‘dificuldades’ que tornam árduas uma vocação ou carreira repetem de algum modo as práticas iniciáticas: é em consequência dos ‘golpes’ que recebe, dos ‘sofrimentos’ e das ‘torturas’ morais, ou mesmo físicas, que sofre, que um jovem ‘experimenta’ a si próprio, conhece as suas possibilidades, toma consciência de suas forças e acaba por tornar-se, ele próprio, espiritualmente adulto e criador (trata-se, é claro, da espiritualidade tal como é concebida no mundo moderno).³⁰⁸

Porém, como já escreveu Sérgio de Castro Pinto:

[...] para converter a poesia em atividade vital, cabe também ao poeta investir na atividade literária propriamente dita, do contrário uma vida plena de emoções teria tudo para se transformar numa obra poética de altíssimo nível.³⁰⁹

Altíssimo poeta, Bandeira transforma a enfermidade em fingimento, desde que se tome essa palavra como sinônimo de artifício, de competência artesanal e poder de persuadir, de convencer o leitor, o receptor, através do bom emprego da verossimilhança.

Já o tema da infância, além de representar uma fuga, uma evasão, consiste também num procedimento mítico, conforme admite a ensaísta Yudith Rosenbaum, no livro “Manuel Bandeira: Uma Poesia da Ausência”:

³⁰⁶ BANDEIRA, 1977t, p. 21.

³⁰⁷ Ibid., p. 21.

³⁰⁸ ELIADE, 2011, p. 170.

³⁰⁹ PINTO, 2006, p. 118.

Esta mitologia que estrutura o psiquismo do homem e do poeta torna a infância um reduto que jamais será superado. E nem poderia ser diferente, pois as emoções infantis são para o autor matrizes de sensibilidade poética.³¹⁰

Antes, já escrevera Yudith Rosenbaum que: “A ‘mitologia pessoal’ de Bandeira habita do primeiro ao último livro, fazendo reaparecer personagens e acontecimentos em novos contextos”³¹¹.

Quer dizer, os poemas regidos pela infância asseguram – conforme já foi dito – “pelo menos alguns resíduos de um comportamento mitológico”³¹², pois o eu lírico lança um olhar inaugural sobre os tempos idos e vividos, olhar epifânico, imbuído do “desejo de reencontrar a intensidade com que viveu, ou conheceu, uma coisa pela primeira vez”³¹³. De resgatar, em suma, “[...] a “época beatífica do ‘princípio’”³¹⁴.

Quanto à poesia de Bandeira, se ela se enquadra no universalismo universalista ou no universalismo individualista, o presente trabalho procurou reunir elementos que a situasse – como de fato a situou – no universalismo individualista, embora, aqui e acolá, determinados poemas em prosa, quase narrativas em forma de mini-contos, possuam algumas das características da épica.

Com relação ao último capítulo, que trata da religiosidade na lírica bandeiriana, o texto em questão concluiu que os seus poemas refletem os sentimentos de um homem arreligioso, embora tal constatação – obtida através de entrevistas, de declarações e mesmo de poemas de Bandeira – se revele mais como uma curiosidade do que como um componente qualitativo de sua poesia de extração religiosa, mas eivada de erotismo, a partir mesmo do poema “Balada de Santa Maria Egípcíaca”.

Por último, mesmo não se considerando um poeta surrealista, Bandeira admitia ter escrito alguns poemas numa espécie de transe e alumbramento, o que o aproximava do movimento liderado por André Breton. Justamente por isso, esse trabalho aplicou à lírica bandeiriana o que escreveu Mircea Eliade sobre o inconsciente, as soluções que ele fornece ao homem arreligioso e o quanto, sob esse prisma, ele passa a desempenhar o papel de religião.

Em linhas gerais, essas foram algumas das conclusões sobre a poesia de Bandeira, embora outras tenham sido apresentadas no decorrer deste trabalho, cujas análises dos poemas, por ser o vate pernambucano exaustivamente estudado, podem coincidir,

³¹⁰ ROSENBAUM, 2002, p. 42.

³¹¹ Ibid., p. 42.

³¹² ELIADE, 2011, p. 21.

³¹³ Ibid., p. 21.

³¹⁴ Ibid., p. 22.

eventualmente, com as abordagens de alguns exegetas de sua obra, inclusive porque determinados poemas estão a solicitar, a pedir, a reivindicar, um só tipo de interpretação.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **A poética**. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

ASSIS, Machado de. **Poesia completa**. São Paulo: Mérito, 1961.

BANDEIRA, Manuel. Epígrafe. In: _____. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1976a.

_____. Oração a Teresinha do Menino Jesus. In: _____. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1976b.

_____. Evocação do Recife. In: _____. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1976c.

_____. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1976d.

_____. Consoada. In: _____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1977a.

_____. Pneumotórax. In: _____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1977b.

_____. Antônio Nobre. In: _____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1977c.

_____. À Sombra das Araucárias. In: _____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1977d.

_____. Autorretrato. In: _____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1977e.

_____. Plenitude. In: _____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1977f.

_____. Testamento. In: _____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1977g.

_____. Infância. In: _____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1977h.

_____. Hiato. In: _____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1977i.

_____. A Dama Branca. In: _____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1977j.

_____. O Súcubo. In: _____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1977k.

_____. Na Rua do Sabão. In: _____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1977l.

_____. Balõeszinhos. In: _____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1977m.

_____. Minha mãe. In: _____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1977n.

_____. Antologia. In: _____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1977o.

_____. Gesso. In: _____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1977p.

_____. Andorinha. In: _____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1977q.

_____. Vou-me embora para Pasárgada. In: _____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1977r.

_____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1977s.

_____. **Itinerário de Pasárgada**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1977t.

_____. Poema tirado de uma notícia de jornal. In: _____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1977u.

_____. Meninos Carvoeiros. In: _____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1977v.

_____. Tragédia Brasileira. In: _____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1977x.

_____. Conto Cruel. In: _____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1977w.

_____. Cunhantã. In: _____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1977z.

_____. Versos de Natal. In: _____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1977y.

_____. Ruço. In: _____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1977aa.

_____. Os Sapos. In: _____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1977ab.

_____. Profundamente. In: _____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1977ac.

_____. Camelôs. In: _____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1977ad.

_____. Elegia de Verão. In: _____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1977ae.

_____. Balada de Santa Maria Egípcíaca. In: _____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1977af.

_____. Momento num Café. In: _____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1977ag.

_____. Arte de Amar. In: _____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1977ah.

_____. Unidade. In: _____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1977ai.

_____. Vulgívaga. In: _____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1977aj.

_____. Palinódia. In: _____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1977ak.

_____. O Lutador. In: _____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1977al.

_____. Sonho de uma terça-feira gorda. In: _____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1977am.

_____. Irene. In: _____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1977an.

_____. Alumbramento. In: _____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1977ao.

_____. Toante. In: _____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1977ap.

_____. D. Juan. In: _____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1977aq.

_____. Oração a Nossa Senhora da Boa Morte. In: _____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1977ar.

BARBOSA FILHO, Hidelberto. **Orelha de “Nem Morrer é Remédio – Poesia Reunida”**. João Pessoa: Ideia, 2012.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo na poesia**. São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1977.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. **Manuel Bandeira: verso e reverso**. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 1987.

BRITO, Antônio Carlos de. Fábula. In: _____. **A palavra cerzida**. GB: José Álvoro Editor, 1967.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Lisboa: Livros do Brasil.

COELHO, Joaquim-Francisco. **Manuel Bandeira pré-modernista**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio/INL-MEC, 1982.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972

_____. **O sagrado e o profano**. São Paulo: WMFG Martins Fontes, 2011.

ESTEVAN, Carlos. **Freud**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1995.

FERNANDES, Annie Gisele; GARMES, Hermes. **Prefácio de “Só seguido de Despedidas”**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Aurélio: o dicionário da língua portuguesa**. 8. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

FONSECA, Edson Nery da. **Alumbramentos e perplexidades**: vivências bandeirianas. São Paulo: ARX, 2002.

FREYRE, Gilberto. **Perfil de Euclides e outros perfis**. Rio de Janeiro: Record, 1987.

GARBUGLIO, Jose Carlos. **Roteiro de leitura**: poesia de Manuel Bandeira. São Paulo: Ática, 1998.

GOUVEIA, Arturo. **Teoria da Literatura**: fundamentos sobre a natureza da literatura e das categorias narrativas. João Pessoa: Editora da UFPB, 2011.

GOYANNA, Flávia Jardim Ferraz. **O lirismo antirromântico em Manuel Bandeira**. Recife: Edições Funarpe, 1994.

IVO, Lêdo. **Teoria e celebração**. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia de São Paulo, 1976.

LINHARES, Augusto. **As mais belas poesias infantis**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966.

LUCENA, Gilberto de Sousa. **A Santa e o Barqueiro e outros ensaios**. João Pessoa: Ideia Editora, 2006.

MELO NETO, João Cabral de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1994.

MERQUIOR, José Guilherme. **Manuel Bandeira**: poesia completa e prosa. Nova Fronteira, 2009.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1982.

_____. **A Literatura Brasileira através dos textos**. 19. ed. rev. aum. São Paulo: Cultrix, 1999.

_____. **A criação literária**: poesia e prosa. São Paulo: Cultrix, 2012.

MONTEIRO, Ângelo. **Arte ou desastre**. São Paulo: Realizações, 2011.

MORAES, Dênis de. **O Velho Graça**: uma biografia de Graciliano Ramos. São Paulo: Boitempo Editorial, 2012.

NICOLAU, Marcos. **Leituras diversas**: crônicas, ensaios e contos. João Pessoa: Ideia Ltda, 2009.

OLIVEIRA, Franklin. O medievalismo de bandeira: a eterna elegia. In: BANDEIRA, Manuel. **Coleção Fortuna Crítica 5**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. Direção de Afrânio Coutinho e seleção de textos de Sônia Brayner.

PAES, José Paulo. **Um por todos**: poesia reunida. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Companhia Aguillar, 1965.

PINTO, Sérgio de Castro. **Longe daqui aqui mesmo**: a poética de Mario Quintana. São Leopoldo: Unisinos, 2000.

_____. **A casa e seus arredores**. João Pessoa: Manufatura, 2006.

QUINTANA, Mario. **Caderno H**. Porto Alegre: Globo, 1973.

RICARDO, Cassiano. **Jeremias sem-chorar**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1964.

RÓNAL, Paulo. **Dicionário Universal Nova Fronteira de Citações**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ROSENBAUM, Yudith. **Manuel Bandeira**: uma poesia da ausência. São Paulo: Edusp, 2002.

ROUANET, Eduardo. **O cristianismo moreno no Brasil**. Rio de Janeiro: Vozes, 1991.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **O canibalismo amoroso**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SENA, Homero. Viagem a Pasárgada. In: BANDEIRA, Manuel. **Coleção Fortuna Crítica 5**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. Direção de Afrânio Coutinho e seleção de textos de Sônia Brayner.

SILVA, Victor Manuel de Aguiar. **Teoria da Literatura**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 1976.

TAVARES, Braulio. Bandeira Inconsciente. **Jornal da Paraíba**, João Pessoa, 14 de fevereiro. 2013a. Opinião.

_____. O Lutador de Bandeira. **Jornal da Paraíba**, João Pessoa, 21 de fevereiro. 2013b. Opinião.

_____. O Gozo da Santa. **Jornal da Paraíba**, João Pessoa, 23 de fevereiro. 2013c. Opinião.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros literários**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

_____. **A literatura em perigo**. Rio de Janeiro: Difel/Selo Editorial da Editora Bertran Brasil Ltda., 2009.

WILSON, Edmund. **O Castelo de Axel (estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930)**. São Paulo: Cultrix, 1993.