

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
Mestrado em Linguística

Ironia: BANDEIRA contra a maldição

Ildefonso Antonio Gouveia Cavalcanti

ILDEFONSO ANTONIO GOUVEIA CAVALCANTI

Ironia: BANDEIRA contra a maldição

Dissertação a ser apresentada à Banca do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba para obtenção do grau de Mestre em Linguística.

Orientadora:

Prof^a Dra^a Francisca Zuleide Duarte de Souza

JOÃO PESSOA
2009

ILDEFONSO ANTONIO GOUVEIA CAVALCANTI

Ironia: BANDEIRA contra a maldição

Dissertação a ser apresentada à Banca
do Programa de Pós-Graduação em
Letras da Universidade Federal da
Paraíba para obtenção do grau de
Mestre em Linguística.

Aprovado em: 25 de Novembro de 2009

BANCA EXAMINADORA

Maria Cristina de Assis
Doutora em Letras e Linguística
PROLING- UFPB

Ricardo Soares da Silva
Doutor em Letras e Linguística
UEPB

Francisca Zuleide Duarte de Souza
Doutora em Letras
UEPB
Orientadora

Aos meus pais

que, apesar das poucas letras, souberam me orientar no caminho dos estudos, possibilitando-me ser quem sou, apesar das injunções da vida.

A Ana Teresa,

pelo incentivo quando tudo me apontava o caminho da desistência.

A meus queridos filhos

Arthur, Marcelo e Carlos Henrique

pelas horas de convívio que lhes furtei na consecução deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

Chegada a hora da colheita dos frutos, vencidas todas as dificuldades que a vida colocou em nossos caminhos, cumpre aqui registrar os nossos agradecimentos mais sinceros a todos que tornaram este momento possível.

À minha querida Zuleide Duarte, mestra, orientadora, incentivadora e amiga pela presença sempre constante desde minha graduação na querida Faculdade de Filosofia do Recife.

Aos amigos que, mediante palavras de apoio e conforto, foram capazes de nos propiciar horas de alento e alegria. Em especial a Silvia Elizabete Figueira Ramos, leitora paciente e crítica, responsável pela formatação da presente dissertação.

A Deus, guia e orientador maior, pelo dom da vida e pela constante presença nos momentos de acertos e desacertos, alegrias e tristezas que a existência nos colocou e que, por sua graça, nos saímos vencedores.

É impossível conhecer o homem
sem lhe estudar a morte,
porque, talvez mais do que na vida,
é na morte que o homem se revela.

É nas suas atitudes e crenças perante a morte
que o homem exprime o que a vida tem de mais fundamental.

Edgar Morin

RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar a obra poética de Manuel Bandeira (1886 – 1968), observando nela, no trato do mais recorrente tema de que se compõe a saber a temática da morte, o reiterado uso da figura de estilo *ironia* pelo poeta no seu labor artístico, não apenas como recurso estilístico a ele acessível para tanto, mas, sobretudo, como um meio por ele encontrado para se defender, se contrapor à maldição da morte, fazendo da ironia um escudo, um anteparo, daí o título deste trabalho, e assim manter o equilíbrio necessário à consecução da vida. Para tanto procurou-se analisar a sua obra *Estrela da Vida Inteira*, 35ª impressão, da Editora Nova Fronteira, a qual reúne toda a produção poética do artista. A fim de embasar o trabalho ora apresentado, lançou-se mão, como suporte teórico, dos conceitos backtinianos de dialogismo e polifonia, bem como o que vai na obra “*A Arte de Morrer – visões plurais*”, organizada por Dora Incontri e Franklin Santana Santos, afora textos e obras outras relativas à medicina, psicanálise, filosofia, religião e linguística. O presente estudo se completa com a citação e análise de vários poemas do autor que bem exemplificam o que se quis nele demonstrar – a ironia como recurso usado pelo eu lírico para escamotear-se à maldição – e, obviamente, sugerir novos estudos dentro dessa esteira de pensamento.

Palavras-chave: Manuel Bandeira, Ironia, Morte, Polifonia, Estilística.

RESUMEN

El intento de este trabajo es analizar la obra poética de Manuel Bandeira (1886 – 1968), observando en ella, en el trato del tema más recurrente de que se componen a saber la temática de la muerte, el reiterado uso de la figura de estilo *ironia* por el poeta en su labor artístico, no solo como recurso estilístico a ello accesible para tanto, pero, sobre todo, como un medio por el encontrado para defenderse, contraponerse a la maldición de la muerte, haciendo de la ironía un escudo, una protección, de donde el título de este trabajo, y así mantener el equilibrio necesario en el alcance de la vida. Para tanto se ha procurado analizar su obra *Estrela da Vida Inteira*, 35ª impresión, de la Editora Nova Fronteira, que agrupa toda la producción poética del artista. Con el fin de basar el trabajo ora presentado, utilizámonos, como soporte teórico, de los conceptos bakhtinianos de dialogismo y polifonía, así como de lo que sigue en la obra “*A Arte de Morrer – visões plurais*”, organizada por Dora Incontri y Franklin Santana Santos, afuera textos y obras otras relativas a la medicina, psicoanálisis, filosofía, religión y lingüística. El presente estudio se completa con la citación y análisis de varios poemas del autor que ejemplifican bien lo que se ha querido demostrarse en ello – la ironía como recurso usado por el yo lírico para escamotearse la maldición – y, obviamente, sugerir nuevos estudios dentro de esa línea de pensamiento.

Palabras-clave: Manuel Bandeira, Ironía, Muerte, Polifonía, Estilística.

SUMÁRIO

Resumo.....	07
Resumen.....	08
INTRODUÇÃO.....	10
Capítulo 1. Encontro com a morte – Bandeira, eternamente seu noivo.....	24
1.1. O QUE É DIALOGISMO E POLIFONIA?.....	25
1.2. VISÃO BIOLÓGICA DA MORTE.....	29
1.3. VISÃO FILOSÓFICA DA MORTE.....	35
1.4. E DO PONTO DE VISTA PSICOLÓGICO, O QUE É MORRER?.....	38
Capítulo 2. A maldição – Bandeira o noivo infiel.....	48
2.1. O QUE É ESTILO?.....	56
2.2. O RISÍVEL COMO TENTATIVA DE LIBERTAÇÃO.....	64
Capítulo 3. A ironia como forma de equilíbrio - Bandeira: Noivo da morte, flerta com a vida -.....	78
3.1 IRONIA COMO FORMA DE EQUILÍBRIO.....	82
3.2 RETORNO AO PASSADO COMO FONTE DA POESIA E ÚNICO RECURSO PARA GARANTIR O FUTURO.....	88
Considerações Finais.....	99
Referências.....	101
Bibliografia.....	104

INTRODUÇÃO

...Rimos não só do que é dito ou feito de modo picante espirituoso,
mas também por estupidez, por cólera, por medo.

Cícero (Riso e risível, p. 43)

Apesar de toda a fortuna crítica já produzida sobre Manuel Bandeira, a leitura de seus textos nos incita a uma análise de sua obra, sobretudo de sua produção poética, uma poesia feita de mágoas, de desalento, de desencanto e de ironia.

Nesta dissertação adotamos a perspectiva de que o uso reiterado da ironia por Bandeira não se dá apenas pelo gosto do poeta em valer-se do cômico e do escárnio, mas como uma opção encontrada pelo poeta para escamotear-se à maldição da morte, em razão da doença que o acometeu, mal saído da adolescência, ceifando-lhe sonhos e aspirações precocemente, embora o mesmo tenha chegado aos 82 anos de idade, mas sempre vivendo como ele mesmo dizia, “esperando a morte para qualquer momento, vivendo sempre como que provisoriamente.” (BANDEIRA). É o que se tentará demonstrar nesta pesquisa.

UM POUCO DE BIOGRAFIA

O poeta Manuel Carneiro de Souza Bandeira Filho, nasceu em Recife em 1886, na Rua da Ventura, hoje Joaquim Nabuco. Em 1890, deixa o Recife com a família para o Rio de Janeiro, posteriormente para Santos, São Paulo, retornando depois para o Rio de Janeiro. Em 1892 volta ao Recife, onde permanece até 1896, quando mais uma vez retorna para o Rio de Janeiro. Nesse período cursa o Externato do Ginásio Nacional (hoje Colégio Pedro II), no qual tem como colegas

Souza da Silveira, Antenor Nascentes e Lucilo Bueno, entre outros. Tem como professor João Ribeiro, de quem afirma: “Esse abriu-me os olhos para muitas coisas”. (BANDEIRA, 1981, p.04).

Em 1903, parte para São Paulo e matricula-se na escola Politécnica, preparando-se para ser arquiteto por influência do pai engenheiro. Em fins de 1904 adoece do pulmão, abandona os estudos e passa a cumprir verdadeira peregrinação atrás de climas serranos que o ajudem a enfrentar a fúria da tuberculose. Posteriormente viaja para a Europa, vindo a tratar-se no sanatório de Clavadel, na Suíça, local onde faz amizade com Paul Eugène Grindel (Paul Éluard) e Charles Picker, este não resistindo à doença.

Com o advento da guerra em 1914, volta ao Brasil, indo residir na Rua (hoje avenida) Nossa Senhora de Copacabana e depois na Rua Goulart, no Leme. Em 1916, morre-lhe a mãe Francelina Ribeiro de Souza Bandeira, a qual servira de enfermeira desde 1904. Em 1917 publica seu primeiro livro – *A Cinza das Horas* - custeado pelo próprio autor. Vem a público, em 1919, seu novo livro *Carnaval*. No ano seguinte ocorre a morte de seu pai, o Dr. Manuel Carneiro de Souza Bandeira. No ano de 1921 conhece Mário de Andrade com quem já se correspondia. Não participa da Semana de Arte Moderna em 1922, porém seu poema “Os Sapos” foi lido e ovacionado quando recitado por Oswald de Andrade. Faz amizade com vários artistas da época, nesse mesmo ano falece seu irmão Antonio Ribeiro de Souza Bandeira. Continua a vida e em 1924 republica *A Cinza das Horas*, *Carnaval* e publica *Ritmo Dissoluto*. Nos anos seguintes viaja por vários estados brasileiros, muda de endereço, é nomeado Inspetor do Ensino Secundário e vê publicadas outras obras suas. Em 1938 é nomeado professor de Literatura do Colégio Pedro II

do qual fora aluno. Em 1940 entra para a Academia Brasileira de Letras, ocupando a Cadeira 24, cujo patrono era Júlio Ribeiro. Seguem-se novas publicações, faz crítica de artes plásticas, deixa o Colégio Pedro II e assume na Faculdade Nacional de Filosofia a cadeira de professor de Literaturas Hispano-Americanas. Volta a publicar, muda novamente de endereço, até se aposentar em 1956 por motivo de idade da Faculdade supra referida. Visita países europeus. Nos anos seguintes, escreve crônicas para programas de rádio, faz traduções e em 1966 completa 80 anos, ocasião em que se dá o lançamento de *Estrela da Vida Inteira*. Em 1968, Manuel Bandeira falece no Hospital Samaritano, em Botafogo, vitimado por uma hemorragia digestiva, aos 82 anos de idade, sendo sepultado no mausoléu da ABL, no Cemitério de São João Batista, no Rio de Janeiro.

JUSTIFICATIVA

Após essa introdução de caráter biográfico, certos de que o presente trabalho não se propõe a uma simples biografia, mas à contextualização da produção, sobretudo poética, de Manuel Bandeira, nos deteremos aqui a apresentar os argumentos que justificam a pertinência do mesmo.

O trabalho ora trazido à luz tem como lastro metodológico uma análise da obra bandeiriana de natureza poética, a qual é colocada sob o crivo bakhtiniano do dialogismo, consistente em fazer a interação das várias vozes da tradição e da cultura permitindo novas formulações, sempre na perspectiva do eu/outro(s), bem como tentar demonstrar a utilização da ironia por Bandeira, não apenas como mero recurso de estilística, mas, sobretudo como meio para escamotear a morte, a maldição que passou a pairar sobre sua cabeça com o advento da tuberculose, a qual o obrigou a renunciar aos sonhos e ambições da vida, típicos de um jovem, e

que o empurraram para as hostes literárias, única forma de escapar, pelas suas produções artísticas, à “indesejada das gentes” e, através de seus versos, reencontrar os sonhos e com eles preencher, ainda que momentaneamente, o vazio que a morte iminente cavou em sua existência.

“Epígrafe”, “Desencanto”, “Desesperança” e “Renúncia” são poemas do autor contidos em sua primeira obra, *A cinza das Horas*, e que bem deixam evidente o que acima afirmamos.

EPÍGRAFE

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 o 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
Ficou esta cinza fria.
– Esta pouca cinza fria...

1917

Em “Epígrafe” vemos contada a vida do poeta, da infância até a adolescência. Feliz num primeiro momento; sob o manto da maldição no segundo. O

mau destino decorre da tuberculose que o atacou no apagar das luzes da adolescência. Nele, no dizer de Jorge Miguel (1988), o sentimento do poeta é gradativo e revelado pela carga emotiva dos versos empregados.

DESENCANTO

Eu faço versos como quem chora
De desalento... de desencanto...
Fecha o meu livro, se por agora
Não tens motivo nenhum de pranto.

Meu verso é sangue. Volúpia ardente...
Tristeza esparsa... remorso vão...
Dói-me nas veias. Amargo e quente,
Cai, gota a gota, do coração.

E nestes versos de angústia rouca
Assim dos lábios a vida corre,
Deixando um acre sabor na boca.
– Eu faço versos como quem morre.

Teresópolis, 1912

Em, “Desencanto”, esta dor embora gradativa, é muito mais contundente. No dizer de Sobreira (2009, p. 43), o poema é um “jaculatório” de dores “existenciais” e nele “os versos brotam no estertor de uma angústia rouca e se tornam vida, mais uma vida acre, cuja acidez é melancolicamente já anunciada no título do poema.”

Mais uma vez aqui, Bandeira exterioriza a consciência permanente da “fazedora de ausências”, no dizer de Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza (*in* Introdução de Estrela da Vida Inteira, 1993), a qual lhe impõe e lembra

diuturnamente, “a sensação de aniquilamento pessoal, de destruição do mundo físico...”

DESESPERANÇA

Esta manhã tem a tristeza de um crepúsculo.
Como dói um pesar em cada pensamento!
Ah, que penosa lassidão em cada músculo...
O silêncio é tão largo, é tão longo, é tão lento
Que dá medo... O ar, parado, incomoda, angustia...
Dir-se-ia que anda no ar um mau pressentimento.

Assim deverá a natureza um dia,
Quando a vida acabar e, astro apagado, a Terra
Rodar sobre si mesma estéril e vazia.

O demônio sutil das nevroses enterra
A sua agulha de aço em meu crânio doído.
Ouço a morte chamar-me e esse apelo me aterra...

Minha respiração se faz como um gemido.
Já não entendo a vida, e se mais a aprofundo,
Mais a descompreendo e não lhe acho sentido.

Por onde alongue o meu olhar de moribundo,
Tudo a meus olhos toma um doloroso aspecto:
E erro assim repellido e estrangeiro no mundo.

Vejo nele a feição fria de um desafeto.
Temo a monotonia e apreendo a mudança.
Sinto que a minha vida é sem fim, sem objeto...

— Ah, como dói viver quando falta a esperança!

Teresópolis, 1912

Em “Desesperança”, o poeta, metaforicamente, mostra-nos a sua renitente busca em conseguir atar as duas pontas da vida, princípio e fim e conclui dizendo “como dói viver quando falta a esperança”.

Dói viver a vida para um eu lírico prometido à morte. Já no primeiro verso o poeta começa dizendo que a manhã (sinônimo de vida, de nascimento para o dia) tem a tristeza do ocaso, da finitude, enfim é o adentrar à escuridão da noite (metaforicamente, é símbolo da morte) e isto lhe é penoso e pesaroso. O corpo é laço, o silêncio largo e longo, arrastado que chega a meter medo a ponto de fazê-lo ver nisso tudo um mau presságio. O poeta ouve a voz da morte e isso o agasta, deprime, e ele já não entende a vida e não lhe vê sentido. Se tenta levantar o olhar, este é de moribundo e o que descortina lhe dói na alma e por isso vive errante pelo mundo afora, na procura incessante de algo que lhe dê alguma razão para continuar vivo e vivendo.

A apropriação da desilusão como recurso poético, diante da fatalidade, como resposta à situação terrível e inevitável que a doença lhe impingiu, faz o poeta desesperançoso, ver a vida como alguma coisa sem objeto, impossível de compreender, desprovida de significado. É a vida lhe dizendo **não**.

Neste poema, Bandeira parece se apropriar da ideia contida nas palavras do Padre Antonio Vieira quando afirmou, no Sermão da Sexagésima: “o não é palavra terrível, que mata até a esperança que é o remédio que a natureza deixou para todos os males.”

Nos versos em comento, vemos expressos seu verdadeiro pavor à morte, sua inquietação com a vida e sua falta de sentido, sua falta absoluta de perspectiva ,

enfim sua visão da existência como algo sem razão e sem finalidade, uma eterna ânsia de clareza e certeza inalcançáveis.

RENÚNCIA

Chora de manso e no íntimo... Procura
 Curtir sem queixa o mal que te crucia:
 O mundo é sem piedade e até riria
 Da tua inconsolável amargura.
 Só a dor enobrece e é grande e é pura.
 Aprende a amá-la que a amarás um dia.
 Então ela será tua alegria,
 E será, ela só, tua ventura...

A vida é vã como a sombra que passa...
 Sofre sereno e de alma sobranceira,
 Sem um grito sequer, tua desgraça.

Encerra em ti tua tristeza inteira.
 E pede humildemente a Deus que a faça
 Tua doce e constante companhia...

Teresópolis, 1906

Por fim, em “Renúncia”, último poema de *Cinza das Horas*, Bandeira, abrindo mão de todos os possíveis sonhos da juventude, propõe já em 1906, aos 20 anos de idade, a resignação frente àquilo que não podia ser mudado.

É como se o poeta, à semelhança daquele que já superou as fases de negação e isolamento, raiva, barganha e depressão perante a morte, passasse agora a aceitá-la na certeza de que a vida é mesmo coisa vã, à semelhança da sombra passageira, e que ao homem resta apenas aceitar as agruras por ela imposta e ver nestas, se possível, alegrias e venturas, algo que se deseja até como doce e constante companhia.

É notória a adequação da obra bandeiriana às ideias de Bakhtin, na medida em que a mesma explicita o constante diálogo entre o poeta e seus autores preferidos, sua cultura, sua tradição. Afora isso, o tema da morte também é uma constante na obra do russo, ao afirmar que “a vida se revela no seu processo ambivalente, interiormente contraditório”. Diz ainda que “...é a morte risonha que engendra a vida”, “a morte prenhe, a morte que dá à luz” e enfatiza que “o corpo é sempre de uma idade tão próxima quanto possível do nascimento ou da morte: a primeira infância e a velhice, com ênfase posta na sua proximidade do ventre ou do túmulo, o seio que lhe deu a vida ou que o sepultou”. (Bakhtin, 1999, p. 23). A morte é, na obra bandeiriana, com quem o eu lírico se identifica.

À guisa de ilustração da transversalidade das ideias bakhtiniana na obra de Bandeira, veja-se o poema “Menipo”, em que o brasileiro, demonstra de modo cabal o seu diálogo com a cultura passada e expõe sua apropriação das ideias dos filósofos cínicos, que advogavam: “contra toda a aparência, o veneno devastador da ironia”.

A ironia na obra bandeiriana, portanto, não tem só e apenas a estilística como pano de fundo, serve, sobretudo, para externar sua visão de mundo, a condição humana, que para ele, assim como para “Menipo”, é muito mais assustadoramente risível do que digna de pena, de compaixão ou de cuidados. Menipo não perdoava nada, nem ninguém, beleza, heróis, sábios, filósofos, reis, todos eram sarcasticamente atacados e propunha ser preciso desnudar nosso mundo de aparências e simulações, o patético de nossa mais pobre e íntima condição.

MENIPO

Menipo, o zombeteiro, o Cínico vadio,
 Ia fazer, enfim, a última viagem.
 Mas ia sem temor, calmo, atento à paisagem
 Que se desenrolava à beira do atro rio.

E chasqueava a sorrir sobre o Estige sombrio.
 Nem cuidara em trazer o óbulo da passagem!
 Em face de Caronte, a pavorosa imagem
 Do barqueiro da Morte olhava em desafio.

Outros erguiam no ar suplicemente as palmas.
 Ele, avesso ao terror daquelas pobres almas,
 Antes afigurava um deus sereno e forte.

Em seu lábio cansado um sorriso luzia.
 E era o sorriso eterno e sutil da ironia
 Que triunfara da vida e triunfara da morte.

1907

Aqui, Bandeira nos remete à sátira menipeia, a qual tem suas raízes ligadas ao folclore carnavalesco (carnavalização que também é uma das teses de Bakhtin). Esse gênero deve sua denominação ao filósofo do século III aC, Menipo de Gadara, que lhe deu forma e o próprio nome e segundo Bakhtin se caracteriza por um acentuado grau de elemento cômico, uma excepcionalidade de invenção temática e filosófica, “um dos principais veículos portadores da cosmovisão carnavalesca na literatura até os nossos dias” (Bakhtin, 1981, p.97/98)

Neste poema sobressaem-se o cinismo e o sarcasmo de Menipo, que diante da sua última viagem, não demonstra medo, mantendo-se sereno. E mais,

que zombava e troçava sobre o rio do inferno e nem trouxera o óbolo da passagem e que chegava a desafiar Caronte, rindo o riso eterno e sutil da ironia. Certamente aqui Bandeira expõe, em face da condição de alguém prometido à morte, o seu desdém pela “iniludível”, valendo-se da ironia, sua única arma para lutar contra a maldição.

A ironia em Bandeira, mais que um recurso de estilo, era o meio por ele encontrado para, mediante a banalização da morte, despi-la de sua solenidade, conviver com ela e possibilitar o triunfo da vida.

Outro aspecto da obra bandeiriana que vale aqui ressaltar são as interpenetrações e entrelaçamentos entre ele, lídimo representante da literatura com as idéias do filósofo da linguagem Mikhail Bakhtin. Para tanto analisa-se agora o poema Epílogo, que enfoca outro tema da obra do russo, a carnavalização, ou seja a transposição da linguagem do carnaval para a linguagem literária, na medida em que ela constrói-se, de certa forma, como paródia da vida ordinária.

EPÍLOGO

Eu quis um dia, como Schumann, compor
Um carnaval todo subjetivo:
Um carnaval em que o só motivo
Fosse o meu próprio ser interior...

Quando o acabei - a diferença que havia!
O de Schumann é um poema cheio de amor,
E de frescura, e de mocidade...
O meu tinha a morta morta-cor
De senilidade e de amargura...
- O meu carnaval sem nenhuma alegria!

Nele, Bandeira retoma o tema do carnaval e o faz contrapondo à ideia de alegria coletiva inserta na palavra, para expressar aquilo que lhe ia dentro d'alma e concluir ironicamente, afirmando que o seu poema, diversamente do de Schumann, continha melancolia e tristeza, representadas no poema pelas palavras morta / morta-cor.

A ironia que deflui do texto decorre do fato de “amargura” e “carnaval” serem incompatíveis, e mais ainda, do poeta “fazer esperar uma coisa e dizer outra.” Ao utilizar-se sistematicamente da ironia, Bandeira não o fez tão só e por razões de estilo, mas, deliberadamente, para escamotear-se às dores da vida e, de alguma forma, proteger-se da morte. A ironia em Bandeira, de algum modo retoma a ideia de Bakhtin sobre o riso, quando diz que o mesmo “exprimiu a verdade sobre o mundo, sobre a história e sobre o homem e não era menos importante que o sério. (ALBERTI, 2002, p. 82).

A ironia presente em sua obra é uma tentativa de superação da dor e da morte pelo deboche e pela carnavalização. Ele ri da própria desgraça e faz disso uma bandeira contra a maldição. Essa ironia é um dizer que não diz e ao mesmo tempo diz mais e dela se utiliza como a única arma de que dispõe para lutar contra o mau destino. A sua obra não conhece o futuro, ele, apaixonado pela vida, mas noivo da morte, vivenciou sempre o presente, na perspectiva do hoje, numa adesão ao “carpe diem”.

É ainda a autora citada quem nos adverte que “o riso (ironia) pode significar defesa contra a morte por parte do ser humano consciente das limitações da vida e da fragilidade do corpo”, e enfatiza “O riso é, entretanto, uma solução temporária, instantânea, ilusória, enganosa para o homem consciente da

inevitabilidade da morte”. E nessa esteira afirma que só a literatura pode falar daquilo que não pode experimentar; ela fala do que é interdito à palavra, do que é desconhecido – da morte – como uma presença ausente dentro da vida ”e os que falam dela “só podem ser os poetas, os místicos e os loucos.” E só a literatura pode fazer isso porque ela é “esse deslizamento estranho entre o ser e não ser, ela é ao mesmo tempo presença e ausência, realidade e irrealidade, morte e vida”, e conclui

... se a língua comum evita o equívoco, a língua literária cria uma ambiguidade que fica às voltas consigo mesma, pois ela é essa vida que carrega a morte.

Bandeira, cuja obra tem como lastro e tema central o “da morte por vir”, trata do assunto com “extrema e poética leveza, o que desautoriza o peso da morte e anuncia a alegria com que se espera a sua vinda. Disso, o maior exemplo é

CONSOADA

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

É como se o poeta, diante da proximidade da morte fizesse mudar sua perspectiva frente à vida e daí passasse a optar por uma nova relação com a linguagem, convertida em fluidez e poesia. Dessa forma parece que Bandeira mantém a morte à distância, podendo então garantir a vida com os recursos da

poesia, da literatura. Davi Arrigucci Júnior (2003, p. 132) chega a dizer que “a poesia de Bandeira tem início no momento em que sua vida, mal saída da adolescência, se quebra pela manifestação da tuberculose, doença então fatal. O rapaz que só fazia versos por divertimento ou brincadeira, de repente, diante do ócio obrigatório, do sentimento de vazio e tédio, começa a fazê-los por necessidade, por fatalidade, em resposta a uma circunstância terrível e inevitável.”

Foi então, através da sua produção poética, que Bandeira tentou, a todo custo, mediante o recurso à ironia humoresque, transmutar a realidade e, para isso, não usa uma linguagem transparente (mas velada) que promete a paz, pois é paradoxalmente a realização de uma irrealização, indicando que a arte literária falseia, não por mentira, mas por falar do que não se sabe e do que não se pode ser dito em seu registro constante do “estar a morrer”, como tão bem se depreende das leituras realizadas e especializadas no estudo da ironia.

Mas o que é a morte? Aqui tentaremos avaliar *a indesejada das gentes* em alguns de seus aspectos para podermos compreender o porquê do sentimento de medo que a mesma nos infunde e do desespero que nos causa a finitude e, mais ainda, da angústia experienciada pelo homem na sua ânsia de imortalidade. Para isso e objetivando não nos perdermos no trato de questão tão intrincada e ampla, iremos doravante focar o fenômeno “morte”, de maneira panorâmica, em seus aspectos biológico, filosófico, psicológico.

Capítulo 1

ENCONTROS COM A MORTE – BANDEIRA, ETERNAMENTE SEU NOIVO.

O que é morrer?

Morrer é ver truncados os sonhos,
Não os deixar fluir e condená-los ao abandono,
É querer ser diferente do que somos,
Ser carcereiro do que seremos e do que fomos...
Aferrando grades pelo corpo inteiro,
Afastando o amor, quiçá verdadeiro...
Viver uma vida de ilusão,
Querer dizer sim, mesmo dizendo não,
Privar-se de fantasias, achar inútil a poesia,
Reprimir os sentimentos; dar vazão aos lamentos,
Negar um gesto nobre de carinho
E sentir a solidão, mesmo não estando sozinho.
Ser sombra que assombra e não é decifrada
Ser sapo ou bruxa e não príncipe ou fada,
E no fundo saber que não é nada!
Enfim, morrer é não sentir o prazer
De envelhecer sem ter envelhecido,
De se apaixonar, embora não correspondido,
De pular o muro e vislumbrar um mundo desconhecido.

Carmen Lúcia Carvalho de Souza

Para adentrarmos no estudo da morte propriamente dita, faz-se necessário antes algumas considerações sobre o que vem a ser dialogismo e polifonia na perspectiva dos estudos bakhtinianos, a fim de percebermos os entrelaces nos vários textos que dela falam e a ela se referem e como em todos eles

ouvimos os ecos de vários outros textos, quer se originem das ciências médicas e biológicas, quer da filosofia ou da visão psicológica do fenômeno.

Para o pensador e filósofo da linguagem Mikhail Bakhtin, o dialogismo é o modo de funcionamento real da linguagem, que é o princípio constitutivo do enunciado. Para ele, todo enunciado se concretiza a partir de outro enunciado, é como se fosse uma réplica a outro enunciado e, em cada um deles, ouvem-se ecos de pelo menos duas outras vozes. E se assim é, toda palavra está relacionada à outra, a de um locutor pré-existente, havendo assim uma interação entre um discurso atual e outros anteriormente formulados. É do próprio Bakhtin a assertiva: “a verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas linguísticas, nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato psicológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da interação verbal, realizada através da enunciação ou das enunciações. A interação verbal constitui assim, a realidade fundamental da língua. (Bakhtin, 2006, p. 127).

Por polifonia, o pensador russo entendia a presença de outros textos atravessando um novo texto, tudo isso cruzado pela inserção do autor do mesmo num contexto que já inclui previamente textos anteriores que lhe serviram de inspiração ou influência ou, em outras palavras, quando o autor, além de sua própria voz, introduz a voz de outra pessoa.

1.1. O QUE É DIALOGISMO E POLIFONIA?

Os conceitos abaixo referidos foram trazidos à luz através das obras do grande filósofo e pensador russo Mikhail Bakhtin, que provocou verdadeira revolução no mundo da linguística, pondo em xeque conceitos até então estratificados.

Polifonia e dialogismo são, na visão do teórico Bakhtin, conceitos que falam de multiplicidade de vozes presentes no discurso e das relações que estas vozes estabelecem obrigatoriamente entre si. É o próprio Bakhtin quem define o dialogismo como o processo de interação entre textos que ocorre na polifonia; tanto na escrita como na leitura, de sorte que o texto não é visto de forma isolada, mas sim correlacionado com outros discursos, estabelecendo o que se conhece, a partir de Júlia Kistéva, psicanaliticamente com o nome de intertextualidade, uma vez que a mesma designa por texto aquilo a que Bakhtin chama de enunciado. A partir daí, toda e qualquer relação dialógica passará sociologicamente a ser nomeada de intertextualidade. É ainda Bakhtin quem explicita que polifonia é presença de outros textos dentro de um texto e ocorre quando o autor, além de sua voz, introduz a voz de outra pessoa.

Do que se disse até aqui sobre dialogismo e polifonia, depreende-se a aplicação pertinente dos conceitos bakhtinianos aos vários textos a serem referenciados sobre a morte, haja vista que nada mais polifônico do que os discursos que ela enseja, pois que oriundos das mais diferentes instâncias de que possam surgir. Veremos vozes provenientes da medicina, enfatizando sobretudo a visão biologicista do fenômeno, quase a considerar o indivíduo como a mera funcionalidade existente entre peças de uma engrenagem. Mas também veremos e ouviremos ecos surgidos da filosofia, “a arte do bem preparar-se para a morte”, falando das inquietações que assaltam o ser humano ao longo da vida, enfocando as questões existenciais e também tentando mostrar que a morte não deve representar algo de ruim ou desgraçado, mas que a mesma pode ser sinônimo de libertação. Também escutaremos os discursos relativos à “senhora das sombras” ofertados pela psicologia a nos mostrar quanto a ciência de nossa finitude nos impõe

fardos pesadíssimos ao longo da caminhada, chegando muitas vezes a nos infundir doenças da alma com repercussões somáticas, as quais chegam a nos levar a uma busca desenfreada por um significado para a existência.

Portanto, nada mais dialógico e polifônico que o discurso sobre a morte, discurso que no mais das vezes nos impõe silêncio, para que, ouvindo vozes provindas de outras plagas, possamos continuar vivendo a partir de algum conforto que elas possam nos infundir e nos levar a encontrar sentido para continuar a existir. Somente ouvindo as várias vozes que falam da morte ao longo da história, poderemos encontrar uma explicação minimamente plausível para tão intrigante e inquietante dilema. E por que procuramos escutar tantas vozes oriundas de tão diversos campos? A resposta pode ser encontrada justamente na ideia de dialogismo inserida nas obras do grande escritor russo. É ele quem nos ensina através de seus textos que cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais se ligam pela identidade da esfera da comunicação discursiva e nos deixa explicitado então que cada enunciado deve ser visto, antes de tudo, como uma resposta aos enunciados precedentes de um determinado campo.

Aqui estamos a estudar o fenômeno da morte, a partir de visões do fenômeno oriundas dos mais diferentes campos do saber humano e isto é dialogismo. Alguém, discorrendo sobre dialogismo, já disse que do ponto de vista da construção do sentido, todo texto-discursivo é atravessado por vozes de diversos enunciadores, os quais se mostram ora concordantes, ora discordantes, favoráveis ou desfavoráveis, o que faz com que o fenômeno da linguagem humana se caracteriza, na sua essência, como dialógico e, por via de consequências polifônico.

Bom é enfatizar aqui que dialogismo não é sinônimo de concordância **a priori**. Fiorin é enfático ao afirmar que: “Não é nada disso. As relações dialógicas

tanto podem ser contratuais ou polêmicas, de divergência ou convergência, de aceitação ou de recusa, de acordo ou de desacordo, de entendimento ou de desinteligência, de avença ou desavença, de conciliação ou luta, de conceito ou desconceito.”

Se assim é, cada um recepcionará o discurso sobre a morte a partir do lugar onde se encontra, das crenças que professe, da sua mundividência pessoal e intransferível. Segundo Stan (1992, p.17), “O que vemos é determinado pelo lugar de onde vemos”.

Logo, o discurso sobre a morte será recepcionado e propiciará os sentidos que os indivíduos lhes derem a partir do lugar onde se encontrem. Medo ou aceitação, pavor ou tranquilidade, revolta ou resignação, serão posturas a serem assumidas pelos indivíduos frente ao fantasma da morte a partir do local em que se encontram quando desse confronto.

O estudo relativo à morte sob os vários aspectos biológico, filosófico, psicológico, etc, nos coloca diante ainda do conceito de alteridade, daí não podermos impor nossa visão sobre o problema aos outros, pois o enunciador deve considerar que o ilocutário pode também atuar com referências diferentes das dele. Stan, analisando a obra de Bakhtin, diz que o “eu necessita da colaboração de outros eus para poder definir-se e ser autor de si mesmo.” E diz mais que, na concepção de Bakhtin, “o eu se constrói em colaboração”. E conclui dizendo “essa necessária e produtiva complementariedade de visões, compreensões e sensibilidades, formam o cerne da noção bakhtiniana de diálogo. Esse processo de diálogo, de autocompreensão através da alteridade.

Postas estas ideias sobre dialogismo, ainda que muito superficiais, passemos a ouvir as várias vozes que falam do fenômeno da morte e do morrer.

1.2. VISÃO BIOLÓGICA DA MORTE

Do ponto de vista apenas biológico, a morte “é um processo gradativo em que ocorre a cessação dos fenômenos vitais, como as funções cerebral, circulatória e respiratória”. (OLIVEIRA et al, 1997, 127). Ela é a cessação de toda atividade vital, de forma irreversível, sem nenhuma oportunidade de retorno.

Vanrell afirma que o conceito de morte do ponto de vista médico “é a cessação da vida”, o que para ele, mais que uma definição, é um simples prognóstico de irreversibilidade de um processo: a vida não mais há de retornar”. Ressalta ser mais fácil conceituá-la do ponto de vista estritamente jurídico, posto que “é a extinção do sujeito de direito” e citando Rojas, (in VANRELL, 2002, p.101), reforça dizendo que a morte “é o termo legal da existência civil da pessoa”. E mais adiante em seus estudos, conclui que a morte, observada do ponto de vista biológico, e atentando-se para o corpo como um todo, não é um fato único e instantâneo, antes o resultado de uma série de processos, de uma transição gradual.

Para França (2008, p. 101), a definição mais simples e tradicional de morte “é aquela que a considerava como a cessação total e permanente das funções vitais”. Esse conceito, antes aceito, constituiu-se por muito tempo, ponto pacífico até que surgiram os modernos processos de transplantação de órgãos e tecidos, passando daí em diante, a se rever o exato momento de considerar alguém morto. “E diz ainda que a morte “não é um fato instantâneo, e sim uma sequência de fenômenos gradativamente processados nos vários órgãos e sistemas de

manutenção da vida.” E, por fim, levando em conta todo o avanço experimentado pela ciência, enfatiza que “a morte, como elemento definidor do fim da pessoa, não pode ser explicada pela parada ou falência de um único órgão, por mais hierarquizado e indispensável que seja. É na extinção do complexo pessoal, representado por um conjunto, que não era constituído só de estruturas e funções, mas de uma representação inteira. O que morre é o conjunto que se associava para a integração de uma personalidade. Daí a não necessidade de não se admitir em um único enfoque o plano definidor da morte. Veatch, citado por Santos (in, Arte de Morrer, 2007) define a morte “como sendo uma mudança completa no status de uma entidade viva, caracterizado por uma perda irreversível das características que são essencialmente significantes para esta.” Entretanto, como saber que algo é esse tão “essencialmente significativo” para a vida que sua perda implica em morte? Quando verdadeiramente alguém está morto? O próprio Veatch indica a saída para tais indagações e aponta quatro condições que parecem resumir a questão: 1) Perda irreversível do fluxo de fluídos vitais; 2) Perda irreversível da alma do corpo; 3) Perda irreversível da capacidade de integração corporal; 4) Perda irreversível da capacidade de interação da consciência social.

1) Perda irreversível do fluxo de fluídos vitais.

Ao longo de toda a história da medicina, inclusive a brasileira, a morte do organismo humano tem sido determinada pela ausência de batimento cardíaco e respiração. Com a cessação desses sinais vitais e à medida que as células dos tecidos do corpo morrem, sinais avançados da morte tornam-se evidentes. A falta de certos reflexos nos olhos, a queda da temperatura (*algor mortis*), a descoloração púrpura avermelhada de partes do corpo (*livor mortis*), e a rigidez dos músculos (*rigor mortis*). A maioria das mortes é determinada por ausência de sinais vitais.

Para determinar se o indivíduo está vivo ou morto, observaríamos a respiração, sentiríamos o pulso, e ouviríamos as batidas do coração. Esta

abordagem para definir a morte é adequada para fazer o diagnóstico de morte na maioria dos casos, mesmo hoje em dia. O primeiro médico que descreveu uma situação de morte foi Hipócrates:

Surpreendente realismo nos revela o grande médico ao relatar o transe em que a morte ronda e a vida se esvai para sumir-se na eternidade. Nesses dramáticos momentos, o moribundo adquire o aspecto letal conhecido das pessoas, que o captam já não com valores racionais, mas intuitivos, dizendo: está agonizando. Na agonia, segundo Hipócrates, o paciente tem seu rosto lívido, alongado e indiferente a tudo. Uma expressão de serena doçura espiritual inunda seu rosto, como se contemplasse com impavidez os acontecimentos de sua vida que acodem em tropel à sua consciência. Seus olhos, fixos e absortos, olham vagamente à distância, scrutando a nova rota de outra existência mais aprazível e menos sórdida que a já vacilante. No momento da grande partida, o moribundo parece iluminado por um divino fulgor alheio ao corpo e ao mundo circundante. Quando já não surgem imagens, nem anseios, nem ilusões, parece, então, que apenas há de flutuar, nessa suprema hora, uma luz vívida: a luz do sentimento da inexistência do enganoso trânsito terreno. (Eduardo Putman Franco in HIPÓCRATES, 2004:130).

Hipócrates, o grande médico de Cós, pai da medicina, delineia esta pintura com uma precisão tal que a mesma tem atravessado séculos como modelo da *fácies hipocrática*, ou seja, as características que se impregnam na face dos moribundos, de tal sorte que, pela sua observação, pode-se atestar que alguém está prestes a deixar o mundo dos viventes.

Na hipótese, a fragilidade desta forma de definir a morte está em querer se conceituar o fenômeno com esteio tão só e exclusivamente em critérios biofisiológicos, relegando a plano secundário outros aspectos igualmente significativos.

2) Perda Irreversível da Alma do Corpo.

Esta segunda definição conceptual de morte envolve a perda da alma do corpo. O local da alma não tem sido estabelecido cientificamente. Alguns dizem que a alma está no coração, outros na respiração e R. Descartes, na glândula pineal. A respeito dessa definição teríamos de observar e tecer considerações outras extremamente pertinentes, tais como:

- 1 – Teríamos que definir o que é alma ou espírito.
- 2 – Que critério(s) usar para dizer que a alma está presente ou ausente?
- 3 – A morte ocorre porque a alma parte ou ao contrário, ela parte porque o corpo morreu?
- 4 – A alma anima o corpo, dando-lhe vida ou os processos fisiológicos de vitalidade no corpo fornecem o local onde a alma reside?

Essas questões são fascinantes, mas, infelizmente, exercem pouca influência na prática médica moderna em uma Era, tida como científica e que acredita, *a priori*, que essas questões não possam ser respondidas pelo método experimental.

Sobre esse conceito de morte obtemos informações na visão de Homero. Esse fala da *psyche* (alma) no momento da morte:

Homero fala da *psyche* sobretudo no momento da morte do homem. A morte coincide, de fato, com a saída da psiche que voando pela boca (ou pela ferida), com o último suspiro, vai-se ao Hades. Convém recordar que o termo *psyche* está ligado com a respiração (*psychein* significava soprar), e que a idéia da morte permanece a de exalar o último suspiro. (HOMERO *in* REALE, 2002:70).

3) Perda Irreversível da Capacidade de Integração Corporal.

Esta abordagem é mais sofisticada que as primeiras porque ela se baseia não simplesmente nos sinais fisiológicos tradicionais de vitalidade do corpo (fluxo da respiração e sangue), mas numa maior capacidade

geral do corpo em regular seu próprio funcionamento. Esta abordagem reconhece que o ser humano é um organismo integrado com capacidades para regulação interna através de mecanismos de *feedback* homeostáticos complexos. Esta definição resolve, pelo menos parcialmente, a ambiguidade da primeira definição, pois uma determinação da morte não seria feita meramente por causa das funções fisiológicas da pessoa mantidas por uma máquina, mas sim pela incapacidade do organismo manter ou preservar sua capacidade de integração corpórea. Em outras palavras, suporte de vida artificial não constituiria o fator determinante, e mais ainda, somente a perda irreversível da capacidade de integração corpórea poderia determinar a morte. (De Spelder, 2001:216). O local a ser considerado para uma determinação da morte é atualmente considerado pelos clínicos como sendo o sistema nervoso central (SNC), mais especificamente o cérebro. A determinação de morte que resulta dessa definição é frequentemente caracterizada como morte cerebral. Entretanto, esse termo é inadequado porque ele resulta em uma atenção prioritária na morte de uma parte do organismo e não o organismo como um conjunto de partes que se completam e se integram na consecução de todos os ajustes necessários à manutenção da homeostasia e, por conseguinte, da vida.

4) Perda irreversível da capacidade de interação da consciência social.

Esta abordagem diz que as funções superiores do cérebro – e não meramente as conexões reflexas que regulam os processos fisiológicos, como a pressão sanguínea e respiração – são as que definem as características essenciais de um ser humano.

Em outras palavras, a premissa implícita nessa abordagem é que a pessoa para ser humana em seu sentido amplo, e não apenas em certos processos biológicos operantes, mas a dimensão social da vida – consciência ou personalidade – deve estar presente. Estar vivo implica na capacidade para uma interação consciente com o ambiente e com outros seres humanos. De acordo com essa definição, portanto, quando a capacidade para uma interação social é irreversível, teríamos uma definição de morte. O local da morte seria o neo-córtex - a camada

externa do cérebro responsável pelas funções superiores e complexas da mente. (De Spelder, 2001:217).

Assim, pela cessação da atividade elétrica, tanto cortical, quanto nas estruturas mais profundas, e, pela persistência de um traçado isoeletrico, plano ou nulo, suprimiria ao indivíduo essa capacidade de se autodeterminar, e por decorrência, lhe subtrairia a capacidade de estabelecer interação com o mundo circundante, estando, portanto, morto.

De tudo o que se viu até aqui sobre a morte enquanto evento biológico, podemos concluir que a morte e o morrer são conceitos distintos e esse entendimento provocou mudanças nos critérios de constatação da morte, que evoluindo de meramente natural, geneticista ou fisiologista, para os quais morrer é sair do mundo dos vivos, ou a parada completa e definitiva de todas as funções vitais, respectivamente, e que “enquanto morrer é um processo, a morte é o estado a que se chega após o processo de morrer.

Há quem afirme, hoje, que a morte ocorre “quando se dá a completa cessação do pensar” e que “no próprio compreender da vida há o compreender da morte, porque as duas coisas não estão separadas.

Rubem Alves (UFSP, 2006), em um dos seus artigos, diz que “a vida humana não se define biologicamente. Permanecemos humanos enquanto existe em nós esperança da beleza e da alegria. Mostra a possibilidade de sentir alegria ou gozar beleza, o corpo se transforma numa casca de cigarra vazia.” Afirma ainda que “a morte é onde mora a saudade” e que “a morte e a vida não são contrárias, são irmãs” e nos relembra o que vai nas escrituras sagradas: “Para tudo há o seu tempo: Há tempo para nascer e tempo para morrer”, para finalmente concluir que “a

reverência pela vida exige que sejamos sábios, para permitir que a morte chegue quando a vida deseja ir.”

Assim, morremos biologicamente.

Um dia, pronto, me acabo / e seja o que Deus quiser / Morrer, que me importa, o diabo / é deixar de viver.

Mário Quintana

1.3. VISÃO FILOSÓFICA DA MORTE

No passado, a filosofia tinha por função precípua preparar o homem para uma boa morte (Eutanásia) e chegava a afirmar que filósofo era aquele que sabia morrer.

É Sócrates quem diz que vai mostrar por que a filosofia é e deve ser considerada como uma lenta preparação para a morte. “A idéia fundamental é que a morte representa, para o verdadeiro filósofo, não uma desgraça ou uma coisa ruim, mas uma verdadeira libertação. Todo aquele que passa a vida filosofando adquire a justificada segurança de “obter com a morte bens maiores e melhores do que os desta vida.” (ROCHA, 1994).

Para Sócrates e seus discípulos, o morrer não deveria ser algo carregado de pavor, na medida em que a morte era considerada como um sono profundo. “O sono é uma morte passageira e a morte é um sono eterno” escreve Rocha, e enfatiza que “a analogia tem suas raízes mais profundas na mitologia grega, pois, nela, Hipno (o deus do sono, filho de Nix) e Thanatos (o deus da morte) são duas faces complementares de uma mesma figura.” Diz mais Rocha que esta analogia entre a morte e o sono não se encontra apenas na mitologia, os filósofos a ela também se referem e cita Anaxágoras, quando diz que “apenas duas coisas nos

revelam algo sobre a morte: o tempo antes do nascimento e o sono.” E igualmente Sócrates faz alusão a esta analogia em seu discurso frente aos juízes. Diz ele:

“Morrer, com efeito, é uma ou outra dessas duas coisas: ou bem a morte absolutamente não existe e nela não se tem, de modo algum, consciência de qualquer coisa, ou, como se diz, a morte é uma mudança de existência e, para a alma, a mudança deste para um outro lugar. Suponhamos que toda consciência desapareça e que a morte seja de preferência um pouco, tal como aquele de uma pessoa que dorme, e a quem falta qualquer visão, mesmo a dos sonhos. Então a morte seria uma maravilha.”(Rocha, 1994, 116).

A morte estava iminente e todos se espantavam com a serenidade e calma com que Sócrates a esperava. Começaram a discutir então sobre o sentido dela e Platão, embora ausente, dá-nos detalhes dessas conversações no Fédon e afirma: “A ideia fundamental é que a morte representa, para o verdadeiro filósofo, não uma desgraça ou uma coisa ruim, mas uma verdadeira libertação, na medida em que ela o livra da prisão do corpo. Veja o poema abaixo:

MOMENTO NUM CAFÉ

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.

Aqui, vemos Bandeira em perfeita sintonia com as ideias socráticas.

É ainda Rocha quem afirma que “o verdadeiro filósofo não vive preocupado com os prazeres do corpo, mas consagra sua vida ao serviço da alma. Esta se nutre de verdade, mas enquanto estiver unida ao corpo, corre o risco de enganar-se, pois os sentidos por natureza são enganadores, uma vez que se alimentam com as aparências das coisas do mundo exterior. Portanto, raciocina melhor a alma que não é perturbada pelos sentidos. Enquanto estiver unida ao corpo, a alma nada poderá conhecer na sua pureza essencial. O filósofo, na medida em que filosofa, exercita sua alma neste trabalho de libertação dos sentidos exteriores para conseguir aquele grau de reconhecimento interior que não deixa de ser, de alguma forma, uma maneira de se separar do corpo. Ora a morte não é outra coisa senão esta separação da alma do corpo. É na morte, portanto, que esta atividade de recolhimento interior atinge sua plenitude. Daí porque o filósofo está continuamente fazendo este trabalho de preparação para a morte, pois é nela que ele encontra, em toda sua pureza, o objetivo de seu pensar.

Já para os sofistas, os quais não se autodenominaram filósofos, havia uma posição epistemológica de que todos partilhavam, a saber, um ceticismo segundo o qual o conhecimento só podia ser relativo ao sujeito que percebe. Logo, a lógica dos sofistas era invertida à de Sócrates e Platão. Para eles o ser é nada, se nada é, não pode conhecer, e não pode conhecer porque a realidade também não tem fundamento, não tem sentido. Logo, essa posição nihilista ganha força a partir do século XX, sobretudo com a herança de Nietzsche, mais tarde retomada por Heidegger através do existencialismo e posteriormente difundida pelos pós-

modernos. Para Nietzsche nada mais resta senão a afirmativa dionisíaca da vida e a angústia assumida diante da morte. Para Kierkegaard, um dos existencialistas, a morte era descrita como alguma coisa que para cada um de nós é certa, mas cujo acontecimento real, cuja hora, é bem incerta. Já para Heidegger, outro existencialista, o que caracteriza o homem é o “ser-para-a-morte” e isto quer significar que entre as diversas possibilidades do homem, há uma que representa, encarna, a “possibilidade da impossibilidade”, ou seja, quando esta ocorre todas as demais possibilidades ficam excluídas. E assim, como há um espriamento da ideia de que a morte nada mais seja do que uma total dissolução de tudo, vamos então gozar e consumir, vamos nos importar com o momento e conosco mesmos, ou seja, sobram o desejo, o prazer efêmero, consumismo e a morte escondida, negada, afastada.

Para alguns filósofos, morrer parecia algo de bom e desejável; para outros, a iniludível, por ser o aniquilamento do ser, e por isso, continuava como a indesejada das gentes, e os homens eternos obstinados na recusa da hora da morte, posto que a ideia de finitude os aterroriza. Todos sabemos tratar-se de um evento tão natural quanto nascer, entretanto a maneira como este fato inevitável é encarado varia de pessoa para pessoa, de cultura para cultura. Para Otto Lara Resende, “a morte é, de tudo na vida, a única coisa absolutamente insubornável.” Ninguém consegue ludibriá-la, morrer é inegociável.

1.4. E DO PONTO DE VISTA PSICOLÓGICO, O QUE É MORRER?

ET MORIEMOR
(MORREMOS TODOS)

Não é fácil lidar com a morte, mas ela espera por todos nós... Deixar de pensar na morte não a retarda ou evita. Pensar na morte pode nos ajudar a aceitá-la e a perceber que ela é uma experiência tão importante e valiosa quanto qualquer outra.

(ARIÈS, 2003:20)

Sempre existiu nos homens a necessidade de explicar a sua finitude. Cassorla, (*In A Arte de Morrer*, 2007, p. 271) afirma que “os maiores mistérios que assolam o ser humano se referem às suas origens, a seu papel no mundo e à sua finitude.” Esta se constitui no fato mais assustador da existência, maior frente àquilo sob o que não temos controle, previsão e qualquer compreensão. Heidegger afirma que “a morte é uma possibilidade presente, determinando a vida desde o nascimento. É uma possibilidade geral, que atinge a todos, pois nenhum homem pode morrer em lugar do outro. A existência é dada ao homem como um caminho bem arranjado no fim do qual está a morte, mas a morte como possibilidade atravessa a sua existência e a qualquer momento pode surpreendê-la”. (PEREIRA DA COSTA, 2009)

Bifulco (2006) afirma que a morte é “assunto funesto, tenebroso, a maioria das pessoas foge até de pronunciar o seu nome, para em seguida dizer que é justamente se permitindo falar dela e sobre ela que aprendemos a plenitude do significado da vida.” É mais uma vez Cassorla quem nos chama a atenção para o fato de que, dentre os mistérios que nos assaltam a existência, “certamente a morte é o mais terrorífico, porque implica no desaparecimento, aniquilação do ser” e enfatiza, “o terror de tornar-se não existente (pelo menos como forma de vida conhecida) persegue todos os seres humanos e a ansiedade de aniquilamento é descrita, pela psicanálise, como o terror primordial, terror esse que já faz parte do indivíduo ao nascer.” Daí podermos afirmar, na esteira de tudo que já estudamos

sobre a “ceifadora de almas”, que morte e vida estão constantemente fazendo parte da vida, não se vive sem morrer e não se morre sem viver. Ao nascer já se está pronto para viver e para morrer. Cabe a cada um encontrar uma forma de conciliar as duas coisas como parte inseparável da própria condição, pois do contrário poderá mostrar em cada escolha o seu temor diante da morte que se revela no medo de viver.

O grande romancista e psicanalista Yalon (2008, p. 50) é incisivo quando afirma que o que mais angustia o homem é “a indiscutível correlação entre medo da morte e a sensação de uma vida mal vivida” e diz mais “quanto mais mal vivida é a vida, maior é a angústia da morte; quanto mais se fracassa em viver plenamente, mais se teme a morte.” Ainda de acordo com Yalon, Nietzsche expressou essa ideia de forma vigorosa em duas curtas assertivas: “Realize na vida” e “morra no momento certo.” É ele também quem nos mostra o que disse Zorba, o grego, quando chamou a atenção de todos para o fato da necessidade de gastar a vida de sorte a “não deixar à morte nada senão um castelo incendiado” e mais, nos fez lembrar Sartre quando, em sua autobiografia, lecionou: “Eu caminhava lentamente para o meu final (...) certo de que a última batida do meu coração seria gravada na última página de meu trabalho e que a morte estaria levando apenas um homem morto.”

Epicuro, (In YALON, 2008, p. 14) indagado sobre qual é a raiz do sofrimento humano, é enfático em sua resposta: “O nosso medo onipresente da morte” e insiste em dizer que “o pensamento assustador da morte inevitável interfere em nosso gozo de viver e perturba qualquer prazer.” É de Rubem Alves a assertiva: “O medo encolhe a vida.”

Passemos a falar aqui e agora em morte psicológica, não mais biológica, corpórea, e digo que ela é aquela que “é caracterizada quando alguém se vê reduzido com suas possibilidades de existente se negando a viver, pois não vê sentido(s) para existir. Isso ocorre, quando o indivíduo, por conflitos não resolvidos de qualquer espécie, vê-se isolado, restando a negação em grau intenso de ser-no-mundo. Não experienciam de uma identidade singular com todas as suas possibilidades, não se sentem autônomos nem experimentam de uma coesão entre a existência e a vida, aniquilando-se através da negação. Não se envolvendo, negando sua responsabilidade em um vir-a-ser, aguardando a morte como única saída, sem motivação existencial, resta a experiência do tédio e o indivíduo sente-se isolado, sem sentido e recorre à idéia de morte, podendo esta vir a se caracterizar em morte física.”

A morte psíquica/psicológica pode então ser entendida “como uma inibição da vida que ocorre com a “psique” e não com o corpo e segundo o psicanalista Winnicott, (2009, p.2), “o medo da morte vem de uma morte que ocorreu (o conhecimento da morte dos outros seres), mas que ainda não foi experimentada.”

É ainda Epicuro, citado por Yalon, quem postula que a morte não deve se revestir de solenidade e infundir medo, pois “ela não é nada para nós, na medida em que a alma é mortal” e se assim é, “onde eu estou a morte não está; onde a morte está, eu não estou,” e concluiu de modo enfático: “Por que temer a morte se nunca podemos percebê-la?” Essa posição epicurista, ainda segundo Yalon, fez com que o cineasta Woody Allen gracejasse então dizendo: “Não tenho medo da morte, apenas não quero estar lá quando ela acontecer.” Epicuro dizia exatamente isto, “a morte e “eu” não podem coexistir.” E por fim, Epicuro (*In* Yalon, p. 141) advoga que “o nosso estado de não-ser após a morte é o mesmo no qual nos

encontrávamos antes do nascimento.” E dos muitos que reafirmaram essa ideia ao longo dos séculos, ninguém o fez com mais beleza que o romancista russo Vladimir Nabokov, também citado por Yalon, para ele

... o berço balança acima de um abismo, e o bom senso nos diz que a nossa existência não é nada mais que uma efêmera fresta de luz entre duas eternidades de escuridão. Apesar de as duas serem gêmeas idênticas, o homem geralmente vê o abismo pré-natal com mais serenidade do que o abismo a que se dirige (a cerca de 4.500 batimentos cardíacos por hora).

E Yalon arremata:

Pessoalmente achei reconfortante em muitas ocasiões pensar que os dois estados de não-ser – o período antes do nascimento e o depois da morte – são idênticos e que temos muito medo do segundo e pouca preocupação com o primeiro.

São de Nietzsche as seguintes frases pétreas: “Torna-te quem tu és”, “O que não me mata me fortalece”, “Consuma sua vida” e “Morra na hora certa.” Em todas, ele nos concita a evitar a vida não vivida, dizia ainda: “realize, concretize seu potencial, viva corajosamente e plenamente. Depois, e apenas depois, morra sem arrependimentos.”

Para o grande psicanalista Rank, o que vai dito acima se resume na seguinte frase:

Alguns recusam o empréstimo da vida para evitar o débito da morte. (RANK, Otto, apud YALON, p. 92).

Uma das maiores estudiosas do tema da morte e do morrer, Maria Julia Kovacks, fala-nos que o medo da morte tão presente no ser humano, leva-o à

incessante busca da imortalidade e diz ainda que é na idade adulta, pois, que a morte parece ao homem como uma possibilidade pessoal, provocando a busca ou a preocupação de um significado para a vida.

Assim sendo, o homem acossado pela morte por-vir, confrontado com a indiscutível e irretorquível aproximação “daquela senhora”, empurrado diuturnamente para as profundezas do “hades”, vendo-se a cada instante mais aproximado da “maldita”, sedento, ansioso por algo que o torne mais confortável frente a sua finitude e que, de algum modo, possa lhe dar significado para o continuar vivendo, apela para tudo e todos no afã de conseguir o seu intento. É mais uma vez Cassorla que patenteia que “se o nada é insuportável, a mente tem que usar estratégias para que esse sentimento insuportável deixe de o ser. Essas estratégias são conhecidas como “mecanismos de defesa” e deixa igualmente evidente que “esses comportamentos são fruto da necessidade do ser humano de negar sua fragilidade, imaginando-se tão poderoso que pode desafiar a morte e derrotá-la. No entanto, adiada ou não, a morte virá em algum momento, já que estamos programados internamente para morrer.”

Maria de Lourdes Pereira da Costa, em seu texto “A morte: evolução e desafios da finitude” comenta que a necessidade e explicação para o inexplicável, a necessidade de consolo diante do “nunca mais”, e a sensação de que não somos imunes ao processo ceifador que a morte nos impõe, leva-nos aos mais variados tipos de mecanismos de defesa. Alguns negam, outros a revestem de fantasias, criando um mundo pós-morte onde tudo o que não foi atingido nesta vida, virá como um prêmio na próxima etapa existencial.”

Bifulco (2006, p. 24), em seu texto “Psicologia da morte” diz que “é justamente se permitindo falar dela e sobre ela que aprendemos a plenitude do

significado da vida” e, mais à frente, em seu texto, diante da inexorabilidade da morte, refere-se, com base na pioneira dos estudos da morte e do morrer, a Dra. Elizabeth Kübler-Ross, aos vários estágios assumidos pelo ser humano, quando diante “da senhora capturadora”, aquela defronte de quem não há espaços para conluios, barganha, atos secretos, dissimulações, tentativas de suborno.

Segundo a autora, cinco são os estágios percorridos pelo ser humano durante o processo de morte e do morrer. O primeiro é o de negação e isolamento. “Não, eu não, não pode ser verdade. ”Inconscientemente, não aceitamos um fim para nossas existências, principalmente um fim só, sobre o qual não temos nenhum controle”. Afinal, uma das coisas que perpassa toda a nossa existência é a ilusão, ou seja, vivemos a vida toda achando que temos controle sobre a mesma. “Morrer significa algo terrível”, e dificilmente “vemos a morte como um acabamento, um fechamento de um ciclo vital, necessário, inclusive, à sobrevivência da espécie”, e esse estágio de negação “serve na verdade como um pára-choque, um amortecedor de impacto”. O segundo impacto é representado pela raiva (Por que eu?). Quando a negação não pode mais ser mantida, em razão das evidências, vem a raiva. Raiva de tudo e de todos, raiva dos médicos, dos familiares, sobretudo dos sadios, que apesar de nossa condição degenerescente, gozam a vida totalmente indiferentes ao nosso aniquilamento. “Revolta, ressentimento, inveja, raiva da situação em si, que não pode ser mudada, não pode ser revertida.” O terceiro estágio experienciado pelo moribundo é o da barganha. Se doença e morte estão, cultural e sociologicamente, associados a castigo, é hora de mudar. Essa barganha é normalmente exercitada em relação à Divindade, tem Deus no centro. “Se com minha negação e com minha raiva não fui atendido, quem sabe com minhas propostas de mudanças não chegarei a um bom acerto de contas?” “A barganha é tão somente um adiamento, um prêmio,

que pode vir, uma meta a ser perseguida com a finalidade de prolongar a vida.” Exaurida essa quadra, vem o quarto estágio, representado pela “Depressão”. Aqui o indivíduo não tem mais como negar sua doença. “Sua negação, raiva e barganha darão lugar a uma grande sensação de perda iminente.” “A primeira depressão (presente no primeiro estágio) é diferente desta. A primeira é reativa; a segunda, preparatória.” “O paciente está prestes a perder tudo e todos a quem ama” é enfim “a hora da passagem, do grande mistério que assola os derradeiros momentos.”

Vencida esta etapa, é chegado o momento do quinto estágio: A aceitação.

À guisa de ilustração deste estágio, vejamos o que vai dito na lira do grande poeta Rabindranath Tagore, diz ele:

Já posso partir! Que meus irmãos se despeçam de mim.
Saudações a todos vocês; começo minha partida.
Devolvo aqui as chaves da porta e abro mão dos meus
direitos na casa.

Palavras de bondade é o que peço a vocês, por último.

Estivemos juntos tanto tempo, mas recebi mais do que
pude dar.

Eis que o dia clareou e a lâmpada que iluminava o meu
canto escuro se apagou.

A ordem chegou e estou pronto para minha viagem.

Neste estágio, “o doente tem necessidade de perdoar e ser perdoado pelos outros e até mais, ser perdoado por ele mesmo. Tem a oportunidade de exteriorizar seus sentimentos e vontades, organizar a vida de modo tal que já pode partir com um certo grau de serenidade. Sentirá mais necessidade de dormir, não o sono da fuga, da fase depressiva, mas o sono do recém-nascido, uma preparação.” Por fim, Bifulco afirma que “É o homem com a visão da imortalidade da alma, o que

propicia uma morte consciente e menos dolorosa.” É mais uma vez Cassorla que preleciona “comumente a forma como a proximidade da morte será vivenciada dependerá da interação entre as crenças religiosas introjetadas durante a vida do indivíduo e a intensidade e qualidade dos mecanismos projetivos utilizados.”

Os vários estágios pelos quais passa alguém que está a caminho da morte, “nos mostram como nos defendemos da insuportável ideia de que nada existe para além da vida. Essas defesas nos fazem compreender também, porque comumente vivemos a vida como se fôssemos imortais. Quando a ideia de morte emerge, ela é rapidamente afastada, como algo distante no tempo e no espaço, ou então negada.”

Enxergando-se reduzido em suas possibilidades, não vendo sentido para existir, Bandeira produz sua poesia irônica como mecanismo de defesa para negar sua fragilidade e finitude e através dela conseguir a tão desejada imortalidade. Como bem diz Moura (2001, p.24) exercita “A arte como possibilidade de salvação: A arte é uma fada que transmuta/ E transfigura o mau destino”, como se vê em seu poema abaixo transcrito:

À SOMBRA DAS ARAUCÁRIAS

Não aprofundes o teu tédio.
Não te entregues à mágoa vã.
O próprio tempo é o bom remédio:
Bebe a delícia da manhã.

A névoa errante se enovela
Na folhagem das araucárias.
Há um suave encanto nela
Que enleia as almas solitárias...

As cousas têm aspectos mansos.
Um após outro, a bambolear,
Passam, caminhos d'água, os gansos.
Vão atentos, como a cismar...

No verde, à beira das estradas,
Maliciosas em tentação,
Riem amoras orvalhadas.
Colhe-as: basta estender a mão.

Ah! Fosse tudo assim na vida!
Sus, não cedas à vã fraqueza...
Que adianta a queixa repetida?
Goza o painel da natureza.

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.

Na continuação do presente trabalho, ver-se-á que, na obra Bandeiriana, não só a melancolia, mas também o irônico é comum à sabedoria e à loucura que a poesia encerra.

Capítulo 2

A maldição – Bandeira o noivo infiel

Ser poeta é ser mais alto, é ser maior
Do que os homens! Morder como quem beija!
É ser mendigo e dar como quem seja
Rei do Reino de Aquén e de Além-dor!
É ter cá dentro um astro que flameja;
É ter garras e asas de condor.

Florbela Espanca

Após dissertarmos sobre a morte nas diferentes perspectivas pelas quais possa ser encarada e sobretudo do pavor que ela infunde aos indivíduos a despeito de ser a única certeza de quem vive, passemos agora a discorrer sobre a obra poética de Manuel Bandeira, enfocando-lhe um dos aspectos principais que é o uso reiterado da IRONIA, a nosso ver, não apenas como recurso de estilo, mas como meio necessário e indispensável para escamotear-se à aproximação da Maldição, representada pela sua doença, a qual lhe cai como sentença de morte em plena saída da adolescência, que o obriga a abrir mão de seus sonhos e desejos mais legítimos e obriga, d'alguma forma, a erguer uma bandeira, um anteparo, um forte, uma muralha atrás da qual, com um mínimo de segurança, pudesse continuar vivendo ainda que provisoriamente. A poesia é este *bunker*, é essa muralha erguida contra a finitude e a ironia, o recurso de que reutiliza, de maneira hábil, para desviar a atenção dos olhos atentos da “indesejada das gentes”.

Aqui enfocaremos as principais ideias do que se nomeia como estilística, como estilo, suas principais figuras e, sobretudo, o conceito de ironia, a partir da

ótica de vários teóricos, e de forma concreta como ela é usada pelo poeta no seu afã de triunfar sobre a morte mediante a prática da poesia irônica. Para isso, a medida que os conceitos forem sendo explicitados, procuraremos inserir uma produção do poeta, que demonstra a utilização, por ele, de tal recurso quando do seu fazer poético.

Começamos por falar, primeiramente, do que se entende por estilística. Pode-se defini-la (se é que se pode), como a parte da Linguística que se preocupa em estudar os recursos afetivo-expressivos da língua. Embora seja uma ciência recente, cuja fundação data do início do século passado através de Charles Bally e Karl Vossler, tem suas raízes fincadas na tradicional retórica grega. Vale ressaltar, porém, que embora ambas tenham em comum o estudo da expressividade, diferenciam-se em razão de seus objetivos, pois enquanto a primeira era uma doutrina com caráter pragmático-prescritivo; esta última apresenta uma finalidade mais descritivo-interpretativa, sem maiores preocupações de ordem prescritivo-normativa. Houaiss (2001, p. 1254) a conceitua como “o ramo da Linguística que estuda a língua na sua função expressiva, analisando o uso dos processos fônicos, sintáticos, e de criação de significados que individualizam estilos.” Pasquale e Ulisses (2000, p.571) afirmam que “a estilística estuda a utilização da linguagem como meio de exteriorização de dados emotivos e estéticos e seu objeto de estudo são os processos de manipulação da linguagem que permitem a quem fala ou escreve mais do que simplesmente informar – interessam principalmente as possibilidades de sugerir conteúdos emotivos e intuitivos, por meio das palavras e da sua organização.”

Para Karl Bühler, três são as funções primordiais da linguagem: representação, expressão e apelo, as quais correspondem às faculdades humanas

de inteligência, sensibilidade e desejo. A primeira delas equivale à linguagem referencial, de caráter denotativo, que opera livremente no eixo do sintagma; a segunda se manifesta como expressão psíquica de nossos sentimentos; enquanto a terceira, o apelo, é o meio através do qual exercemos influência sobre os outros. Essas duas últimas funções podem ter caráter conotativo e operar simbologicamente no eixo paradigmático. Enquanto a representação, por sua essência intelectual, respeita à Linguística; Expressão e apelo, em face de sua impregnação afetiva, interessam à Estilística.

A exemplo da Gramática, a estilística é tripartite em fônica, léxica e sintática. A estilística de caráter fônico estuda os recursos expressivos no nível sonoro da língua, como por exemplo, a intensidade, a altura, etc., quando essas nuances encerram valor afetivo. Como exemplo ,veja o poema

OS SINOS

Sino de Belém,
Sino da paixão...

Sino de Belém,
Sino da paixão...

Sino do Bonfim!...
Sino do Bonfim!...

Sino de Belém, pelos que ainda vêm!
Sino de Belém, bate bem-bem-bem.

Sino da paixão, pelos que ainda vão!
Sino da paixão, bate bão-bão-bão.

Sino do Bonfim, por que chora assim?...

Sino de Belém, que graça ele tem!

Sino de Belém bate bem-bem-bem.

Sino da paixão. – pela minha irmã!

Sino da paixão. – pela minha mãe!

Sino do Bonfim, que vai ser de mim?...

Sino de Belém, como soa bem!

Sino de Belém bate bem-bem-bem.

Sino da paixão... Por meu pai?...-Não! Não!

Sino da paixão bate bão-bão-bão.

Sino do Bonfim, baterás por mim?...

Sino de Belém,

Sino da paixão...

Sino da paixão, pelo meu irmão...

Sino da paixão,

Sino do Bonfim...

Sino do Bonfim, ai de mim, por mim!

Sino de Belém, que graça ele tem!

Neste poema, o autor apela para a estilística fônica de sorte que a aliteração do fonema “b” e a reiteração de vocábulos bilabiais evocam, pela sonoridade, o bimbalar dos sinos; ao mesmo tempo em que as onomatopéias (bem-bem-bem / bão-bão-bão) sugere; primeiramente, o som metálico e prazenteiro “pelos que inda vem”; e, em seguida, o toque abafado e grave do dobre de finados “pelos que já se vão”. Assim, os que chegam para o batismo ou os que se vão pela morte são aqui evocados pela sonoridade da língua. Por ela, o poeta expressa a antinomia entre a vida e a morte, tema tão amiudemente encontrado na obra bandeiriana.

A estilística léxica, por seu turno, preocupa-se com os recursos expressivos da língua no âmbito vocabular. Aqui entram ideias e conceitos como os de denotação/conotação. O primeiro concerne à linguagem referencial, apropriada; o segundo, dizendo respeito à palavra em seu sentido translato, metafórico. Veja, à guisa de ilustração, do que vai dito antes, o fantástico exemplo de Machado de Assis, quando no “apólogo da agulha e da linha” produz a extraordinária metáfora: “também eu tenho servido de agulha a muita linha ordinária”. Aqui, a palavra agulha aparece usada no seu sentido figurado, metafórico, translato, querendo significar não o que realmente significa, objeto próprio para o coser, mas querendo dizer que a exemplo da agulha, o narrador também tem servido para abrir caminho a quem não merece. Assim a palavra foi usada em seu aspecto conotativo, figurado.

NOITE MORTA

Noite morta.

Junto ao poste de iluminação

Os sapos engolem mosquitos.

Ninguém passa na estrada.

Nem um bêbado.

No entanto há seguramente por ela uma procissão de sombras.

Sombras de todos os que passaram.

Os que ainda vivem e os que já morreram.

O córrego chora.

A voz da noite . . .

(Não desta noite, mas de outra maior.)

Petrópolis, 1921

Neste poema, Bandeira além de reiterar a antinomia entre vida e morte, tônica onipresente em sua produção poética, apela, na elaboração do texto para o recurso da metáfora, ou seja, da utilização da linguagem em seu sentido translato, amplíssimo, estilístico. Veja-se aqui a temática do esquecimento tratada de forma metafórica. Ao se utilizar da palavra noite, o eu lírico não quer reportar-se tão somente ao espaço temporal que separa aquilo a que chamamos de ciclo dia/noite, ele junta ao substantivo noite o adjetivo maior, para com isso referir-se à morte cuja escuridão é interminável e, por isso, incapaz de ser mensurada nas doze horas que, teoricamente é o lapso temporal que corresponde ao dia e à noite. Noite maior aqui significa a morte sem fim, sem retorno, a escuridão da qual não há de raiar mais nunca a madrugada para um novo dia.

Ainda aqui, na seara da estilística léxica, torna-se possível estudar/extrair o valor afetivo-expressivo no/pelo emprego das diversas classes de palavras como, por exemplo, a passagem de substantivos abstratos a concretos através da personificação e da pluralização, do uso de substantivos concretos por abstratos ou mesmo da substantivação de adjetivos, etc.

A Estilística sintática, por atuar no nível da frase e mediante sua versatilidade, possibilita uma gama imensa de recursos expressivos, daí por que ser o campo dos estudos estilísticos mais fértil e produtivo da língua. Aqui se podem estudar os recursos expressivos, por exemplo, na situação de colocação, na mudança da posição do adjetivo como indicador semântico-estilístico, através da permutabilidade do substantivo pelo adjetivo, mediante os casos de hipálage (adjetivação inusitada), etc.

MADRIGAL MELANCÓLICO

O que eu adoro em ti
Não é a tua beleza.
A beleza, é em nós que ela existe.
A beleza é um conceito.
E a beleza é triste.
Não é triste em si,
Mas pelo que há nela de fragilidade e de incerteza.

O que eu adoro em ti,
Não é a tua inteligência.
Não é o teu espírito sutil,
Tão ágil, tão luminoso,
- Ave solta no céu matinal da montanha.
Nem é a tua ciência
Do coração dos homens e das coisas.

O que eu adoro em ti,
Não é a tua graça musical,
Sucessiva e renovada a cada momento,
Graça aérea como o teu próprio pensamento,
Graça que perturba e que satisfaz.

O que eu adoro em ti,
Não é a mãe que já perdi.
Não é a irmã que já perdi.
E meu pai.

O que eu adoro em tua natureza,
Não é o profundo instinto maternal
Em teu flanco aberto como uma ferida.
Nem a tua pureza. Nem a tua impureza.
O que eu adoro em ti - lastima-me e consola-me!
O que eu adoro em ti, é a vida.

11 de julho de 1920

Neste texto vemos o poeta atribuindo, metaforicamente, à beleza, ente imaterial, ideias de fragilidade e incerteza, conceitos aplicáveis a princípio a coisas e seres materiais, fungíveis, de duração previsível, corruptíveis pela própria natureza, efêmeros. Mais adiante, em nova e extraordinária metáfora, chama ao espírito de “ave solta no céu matinal da montanha”, criando extraordinária imagem pela adjetivação inusitada e invertida. Aqui, Bandeira, ironicamente, contrapõe mais uma vez a vida e a morte; esta, representada pela mãe, irmã e pai que já perdera; aquela, consubstanciada num ente feminino hipotético, cuja vivacidade, antiteticamente, lastima e consola o eu lírico.

Assim sendo, conforme preleciona Mattoso Câmara JR (1997, p.15), “a estilística defronta-se com três tarefas: 1) caracterizar, de maneira ampla, uma personalidade, partindo do estudo da linguagem; 2) isolar os traços do sistema linguístico, que não são propriamente coletivos e concorrem para uma como que língua individual; 3) concatenar e interpretar os dados expressivos, determinados pela Kundgabe e pelo Appell (A circunstância de podermos pela linguagem manifestar estados psíquicos ou influir no comportamento dos nossos semelhantes), que se integram nos traços da língua e fazem da linguagem esse conjunto complexo, exemplo de energia psíquica”.

Feitas essas poucas considerações sobre a estilística, cumpre-nos agora discorrer brevemente sobre o conceito de estilo, para em seguida darmos rápidas pinceladas nos vários tipos de figuras de construção, palavras e pensamentos, para então, dedicarmos algumas linhas à Ironia como figura relevante para o trabalho ora apresentado.

2.1. O QUE É ESTILO?

Podemos entendê-lo como o traço de regularidade observável no discurso, ou seja, a repetição insistente de uma característica, bem como a adoção continuada de uma mesma solução para contextos assemelhados. É aquilo que faz o discurso mais que específico, tornando-o típico.

Mattoso Câmara (idem. p. 13) o tem como “a definição de uma personalidade em termos linguísticos”. Já para Bakhtin, estilo “é o conjunto de procedimentos de acabamento de um enunciado” (FIORIN, p. 46). Para Buffon “o estilo é o próprio homem”. (FIORIN, p. 47). Parafraseando Guiraud, podemos dizer que o estilo é o modo de alguém expressar o pensamento por meio da linguagem, ou como afirma Fiorin: “estilo é o conjunto de particularidades discursivas e textuais que cria uma imagem do autor, que é o que denominamos efeito de individualidade.” É ele ainda quem arremata dizendo: “O estilo é resultante de uma visão de mundo. Assim como a cosmovisão estrutura e unifica o horizonte do ser humano, o estilo estrutura e unifica os enunciados produzidos pelo enunciador.”

É o mestre Silvio Elia (1995) quem nos diz que “o estilo é a vitória da arte, que consegue domar as resistências vocabulares e com elas construir um monumento AERE PERENNIUS”. Para Platão, “Tal estilo, tal carácter”. Para Sêneca “o estilo é o espelho da alma.” (Apud Elia, op. Citado). É ainda Fiorin quem enfatiza que, por “muito tempo, se trabalhou com a noção de que o estilo era o desvio da norma, e, por isso, a expressão de uma subjetividade” e, citando Cohen (1974. p. 15-25), afirma que “de uma lado, estaria aquilo que é a norma e, de outro, os desvios da norma, que resultavam da manifestação da subjetividade.”

No processo de produção dos textos, os artistas, quer prosadores ou poetas, empregam mecanismos de relação de palavras e de construção de frases que divergem do uso utilitário da língua, e aí, estamos diante do que se convencionou chamar de linguagem figurada. Ora eles exploram os sons da língua, ora os aspectos morfológicos desta, ora procuram obter efeitos sutis de significação pelo uso, no mais das vezes, inusitado da sintaxe, produzindo as figuras de estilo. E por figura podemos entender o recurso de linguagem que consiste em apresentar uma ideia mediante combinações pouco comuns de palavras, resultando num desvio da norma.

Dentre as inúmeras figuras existentes, para fins do presente trabalho, vamos focar a nossa atenção sobre a IRONIA, figura que consiste, vulgarmente, em aproveitando-se do contexto, “utilizar palavras que devem ser compreendidas no sentido oposto do que aparentam transmitir”, segundo Pasquale e Ulisses (p. 575), mas que apresenta outros matizes que precisam ser aqui vistos e analisados, uma vez que queremos tratar dela na obra do poeta Manuel Bandeira não apenas como recurso estilístico no dizer as coisas por meio de palavras que fazem o leitor inferir o contrário do que efetivamente querem significar, mas, sobretudo, no seu emprego como atitude do espírito do poeta para, por meio dela, como que erguer um anteparo que o protegesse do espectro da morte (maldição) que passou a acompanhá-lo a partir do seu diagnóstico como tísico. Para tanto busquemos as várias vozes e ecos que falam do assunto. Para Paiva (1961, p.03), “A ironia é simultaneamente uma atitude de espírito e um processo característico de expressão.” Diz ainda que “ao primeiro aspecto corresponde o sentido amplo da palavra; ao segundo, um sentido restrito”, e ressalta que só o sentido especializado de ironia se apresenta bem definido, ou seja, ironia entendida como o processo de expressão “*per contrarium*”, a

figura de retórica que consiste em atribuir às palavras sentido oposto ao que normalmente exprimem.” Mas destaca que esta definição representa apenas uma particularização ou manifestação específica de uma atitude íntima que se exterioriza ou pode se exteriorizar de muitas formas.

Discorrendo sobre o assunto, Duarte (2006, p.18) afirma que é preciso “tentar esclarecer o conceito de ironia apresentado mais comumente como a figura de retórica em que se diz o contrário do que se diz, o que implica no reconhecimento da potencialidade de mentira implícita na linguagem” e que “por isso a ironia pode ter formas e funções extremamente diversificadas, em que há pelo menos dois graus de evidência: um primeiro, em que o dito irônico quer ser percebido como tal, e um segundo, caso da ironia humoresque, em que o objetivo é manter a ambiguidade e demonstrar a impossibilidade de estabelecimento de um sentido claro e definitivo” e conclui dizendo que “a ironia é assim um fenômeno nebuloso e fluido”. Muecke (1995, p. 22) afirma na mesma esteira que “o conceito de ironia é vago, instável e multiforme.” Por isso, Duarte (p.18) ressalta que é possível falar-se então de vários tipos de ironia como “trágica, cômica, de modo, de situação, filosófica, prática, dramática, verbal, retórica, auto-ironia, ironia somática, romântica, cósmica, do destino, do acaso, de caráter – conforme a perspectiva de nomeação - que pode preocupar-se com efeito, meio, técnica, função, objeto, praticante, tom ou atitude.”

Falando sobre esses vários tipos de ironia, Paiva (1961, p.3-4) também diz da dificuldade em se definir ironia, haja vista que “ela resulta da combinação de constantes psicológicas que se gradua diferentemente e a diversificam em conceitos distintos, que a traduzem parcialmente.” E reportando-se aos vários tipos possíveis, fala que “se nela predomina uma feição de alegria amigável, individualiza-se o humor; se traduz uma amargura ácida, chama-se então sarcasmo; se joga

agudamente com conceitos, recebe o nome de espírito; se se alia ao burlesco, toma a forma de facécia; se recorre à imitação, diferença-se em sátira. Chega à conclusão que nenhuma dessas palavras é verdadeiramente sinônima de ironia, embora seja possível vislumbrar-se nas suas esferas semânticas algo de comum e lembra que é corrente na linguagem popular que a palavra “ironia” tenha também assumido em seu sentido lato, ideias outras como “troça, bufonaria, graça, piada” e afirma que estas palavras todas “evocam, mais ou menos intensamente, a ideia de riso ou de sorriso, como causa e efeito reciprocamente se evocam” e ressalta ainda que consideramos também a ironia, através de seus efeitos, isto é, como meio consciente e intencional de tornar risível determinada realidade.” (Paiva,1961p.4).

É ainda Duarte(2006) quem nos fornece em sua obra, a exata razão do uso da ironia na literatura quando, estabelecendo distinções entre a literatura clássica e romântica/moderna, mostra que a postura do autor literário no classicismo é uma e a partir do romantismo outra. Na primeira hipótese tem algo a dizer e o faz a partir da sua autoridade de demiurgo, não se calando de modo explícito em sua obra. Já a partir do romantismo e de seus ideais libertários, fica marcada a revolta do indivíduo contra a sociedade que o ignora em sua subjetividade, obrigando-o à repressão de seus anseios e emoções, tudo isso em nome de valores ético-morais estabelecidos pela sociedade, governo, igreja ou pela família. É aí que o eu começa a tomar corpo na obra literária, mas essa tomada de consciência, essa valorização do eu resulta num paradoxo. Ele, ao tomar consciência de seu desejo pelo absoluto, percebe também a sua transitoriedade, a falta de independência e opondo-se à infinidade de seus desejos, ele encontra a finitude da vida. A solução encontrada para tanto é então o uso da ironia. É ainda Duarte quem adverte: “Em qualquer de suas formas a ironia será uma estrutura comunicativa. De fato, nada pode ser

considerado irônico senão for proposto e visto como tal; não há ironia sem ironista, e este será alguém que percebe dualidades ou múltiplas possibilidades de sentido e as explora em enunciados irônicos cujo propósito somente se completa no efeito correspondente, isto é, numa percepção que perceba a duplicidade de sentido e a invasão ou a diferença existente entre a mensagem enviada e a pretendida.” (2006,p.19). E diz mais “o exemplo tradicional de discurso irônico é o de Sócrates com sua maiêutica – sua técnica de provocar dúvidas e esvaziar certezas para deixar em seu lugar um vazio. O filósofo não tinha o objetivo de confirmar as próprias ou as alheias opiniões, mas o de impulsionar a busca da sabedoria através do diálogo, dada a sua desconfiança relativa às verdades conhecidas ou estabelecidas”. (2006,p.20).

Vários são os tipos de ironia. Paiva fala, por exemplo, da ironia pura, da sátira, da ironia difemística, da restritiva e por fim da ironia contornante. (1961,p. 9-29). Quanto a esta última, que a nosso ver melhor se adéqua ao que pretendemos neste trabalho evidenciar, vejamos o que diz a escritora. “A ironia é essencialmente antitética e alegórica.” “O pensamento irônico não é discursivo e reto; ser, quando muito, oblíquo e analógico.” E continua: “Nada afirma, a nada adere com toda a alma; da ausência de uma forte determinação interior nasce a flexibilidade que olha o real como fictício. Em vez de se declarar, sugere-se, e em vez de designar um objeto, rodeia-se, contorna-se uma noção. Em lugar de se nomear uma coisa, declara-se o epíteto que a substitui muitas vezes; em vez de se indicar claramente uma pessoa, mantém-se quase um anonimato, no plano formal. É ainda essa natureza indireta que determina que muitas vezes seja o acessório que adquiriu um valor primacial.” E conclui prelecionando que “a mesma tendência circular parece

comprazer-se numa espécie de impropriedade: em vez de se designar uma coisa pelo nome que lhe é próprio, usa-se outro que o sugere.” (1961p. 26-28).

CONSOADA

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

Em Consoada, Bandeira exercita de forma magistral aquilo a que Paiva chamou de ironia contornante, conforme visto em linhas acima.

Ainda falando aqui sobre os tipos de ironia, vejamos o que diz Duarte sobre um tipo de ironia humoresque. Para ela, ironia humoresque ou de segundo grau “não é dizer o oposto ou simplesmente dizer algo sem realmente dizê-lo. É, ao contrário, manter a ambiguidade e demonstrar a impossibilidade de estabelecimento de um sentido claro e definitivo. Essa ironia deixa assim em dúvida perene aquele leitor que procura um sentido final para o texto, obstinando-se em decifrar as suas incongruências, sem atentar para o caráter lúdico, fluido e instável da linguagem que o constitui.

Este tipo de Ironia é definido por Celestino Veiga (*apud* Duarte, p.32. op.cit) ”como humor, forma de sabedoria situada entre o riso e o pranto, equilíbrio entre a comédia e a tragédia, dado o saber paradoxal do humorista, que vê simultaneamente o verso e o reverso das situações.”

PORQUINHO-DA-ÍNDIA

Quando eu tinha seis anos
 Ganhei um porquinho-da-índia.
 Que dor de coração eu tinha
 Porque o bichinho só queria estar debaixo do fogão!
 Levava ele pra sala
 Pra os lugares mais bonitos, mais limpinhos,
 Ele não se importava:
 Queria era estar debaixo do fogão.
 Não fazia caso nenhum das minhas ternurinhas...
 - O meu porquinho-da-índia foi a minha primeira namorada.

Sobre o humor, vejamos como o definiu o próprio Bandeira: “A disposição de rir ou pelo menos sorrir, de coisas ou situações que encaradas a sério seriam demasiado penosas ou revoltantes”.

Como exemplo do uso da *“ironia humoresque”* na obra bandeiriana, temos o poema Porquinho-da-Índia, do livro Libertinagem, em que o poeta ao falar do bichinho que havia ganhado na infância o faz, humoristicamente, reconhecendo nele a sua “primeira namorada”. O primeiro amor frustrado entre tantos outros também frustrados depois pela sua condição de tísico, o que o levou a nunca se casar e reproduzir, revivendo em seu gesto o que afirmara Machado de Assis quando do fechamento de sua obra Memórias Póstumas de Brás Cubas sentenciou:

“Não transmiti a ninguém o legado de nossa miséria”.

Por fim, Duarte (2006,p. 38) conclui que “a ironia humoresque é, portanto, lugar simultaneamente do não já e do ainda não, da afirmação e da negação; lugar em que se constrói, com o fio penelopeano do simbólico, numa permanente oscilação entre o real e o imaginário.”

Duarte (2006, p. 43), citando Schlegel, aponta que:

“o autor relacionou a dialética irônica com as duas polaridades do pensamento idealista – finitude e infinitude, criação e negação de si – e revela sua inclinação por uma ironia capaz de absorver todas as outras a partir da valorização do fragmento e da relatividade. Na sua teoria estética, a ironia é uma resposta à irrealizabilidade do absoluto, visto como tangível presença para a consciência.”

Muecke, (apud Duarte, 2006, p. 37), denomina a ironia de geral e mostra que “ela emerge da consciência de que a vida está em desacordo consigo mesmo e com o mundo, pois os desejos do homem esbatem-se contra a certeza de sua morte, a impenetrabilidade do futuro, a limitação de seus poderes, a força da biologia, a otimização das forças naturais: a infinita insaciabilidade do desejo encontra finitas possibilidades de satisfação.

Jankélévitch, citado tanto por Paiva quanto por Duarte, vê “a ironia humoresque como leve e sutil, com nuances de gentileza e de afetuosa simplicidade: segundo a sua teoria, ela se compadece do que ri, tornando-se cúmplice secreta do ridículo”. “É aberta, humilde e pacífica, não se esgotando para ela as circunstâncias atenuantes” (p. 38, op. cit).

Como vai colocado acima, observemos o poema final do livro *Libertinagem*, apropriadamente intitulado “O Último Poema”, no qual o poeta nos fala metafórica e implicitamente das sutilezas paradoxais da vida e da morte, ressaltando a loucura da paixão, numa linguagem que toca a nossa sensibilidade pela simplicidade.

O ÚLTIMO POEMA

Assim eu queria o meu último poema
Que fosse terno dizendo as coisas mais simples e menos intencionais
Que fosse ardente como um soluço sem lágrimas
Que tivesse a beleza das flores quase sem perfume

A pureza da chama em que se consomem os diamantes mais límpidos
A paixão dos suicidas que se matam sem explicação.

1886-1968

O poema é de uma beleza ímpar, uma beleza sem qualquer explicação racional, à semelhança da beleza das flores, que lembram a vida, embora sem perfume, pois já em presságio de morte.

2.2. O RISÍVEL COMO TENTATIVA DE LIBERTAÇÃO.

O homem é o único animal que ri e chora,
porque é o único que se impressiona com a
diferença que há entre o que é e o que devia ser.

William Hazlitt

É Heine, citado por Muecke (1995,p.47) quem afirma que “também tem a consciência da função auto-protetora da ironia”.

Alberti (p. 12/13) chama-nos a atenção para o fato de que “são inúmeros os textos que tratam do riso no contexto de uma oposição entre a ordem e o desvio, com a consequente valorização do não oficial e do não sério” e vai além quando afirma que “o riso está diretamente ligado aos caminhos para encontrar e explicar o mundo: ele tem a faculdade de nos fazer reconhecer, ver e apreender a realidade que a razão séria não atinge”.

É Bakhtin quem, em sua obra sobre François Rabelais, ensina-nos que “a atitude do Renascimento em relação ao riso pode ser caracterizada, de maneira geral e preliminar, da seguinte maneira: o riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o

mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que é o sério; por isso a grande literatura (que coloca por outro lado problemas universais) deve admiti-lo da mesma forma que ao sério: somente o riso; com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo.”

Consoante Aristóteles, citado por Bakhtin (1999, p. 56)

“o homem é o único animal que ri” e, portanto, o único a dispor desse privilégio espiritual supremo, inacessível às outras criaturas. É Rabelais, em seu Gargantua, quem nos diz: “Melhor é de risos que de lágrimas escrever, porque o riso é a marca do homem.”

Duarte (2006, p. 51) preleciona que

“o riso relaciona-se, assim, com a tragicidade da vida, mas também com a capacidade de distanciamento: o prazer de pensar, o gosto do engano e a possibilidade de subverter provisoriamente, através do jogo, a condenação à morte e tudo o aquilo que a representa. Em geral visto como sinal de alegria, o riso pode revelar o sofrimento em toda a sua crueza”

e insiste dizendo que ao homem, cheio de certezas, desejoso de ser autônomo, dono de seu corpo e sua vida, submetido às mais diversas condições, é “obrigado a ver-se como um ser para a morte, já marcada na descontinuidade que o caracteriza e que ele tenta, mas receia eliminar através do amor”. Só resta uma solução, será, portanto, o riso, que denota simultaneamente a superioridade do homem e a sua miséria infinita em relação ao ser absoluto de que, como diz Baudelaire, ele possui a concepção.

Ainda falando do riso, é Minois (2009, p. 378) que ao se reportar a Etienne Binet, padre jesuíta, diz ser ele um padre de incorrigível bom humor e assevera: “rir é sua palavra de ordem: é o melhor medicamento, remédio universal para o corpo e para o espírito”. Pierre de Besse, citado por Minois (2009,p. 382) é quem ensina:

“É preciso que eu ria, ridicularize, bufoneie e zombe de tudo” e em seu livro *Demócrito Cristão* enfatiza: “Rir é uma força, uma virtude e Demócrito deve ser o modelo dos cristãos: Se ele ri, não pense que com isso não está zombando, não deixa de ser sábio. Entregar-se às lágrimas denota fraqueza de coração e falta de coragem. Mas rir e zombar no auge da aflição é desafiar as vaidades do mundo, é mostrar virtude e demonstrar que se é homem.”

Rabelais, referido por Bakhtin (p.58. op. cit.), afirma de Hipócrates, pai da medicina, ser ele teórico do riso e diz de seu papel como tal ao chamar-nos a atenção sobre “as suas observações sobre a importância da alegria e do entusiasmo do médico e do tratamento das doenças, observações essas que apareceram disseminadas nos seus tratados de medicina.”

Rir, portanto, é mesmo o melhor remédio para os males do corpo e da alma. É de Bataille, referido por Alberti (2002,p. 14) a frase: “O riso é o salto do possível no impossível e do impossível no possível.” Nietzsche chega a conferir à gargalhada “o maior valor do ponto de vista da verdade filosófica”, e é ele ainda quem diz, na sua obra *Humano, por demais humano*, que “quanto mais o espírito está seguro, mais o homem desaprende a gargalhada – que é necessária para sair da verdade séria, da crença na razão e da positividade da existência.” (p.15).

Sobre o riso, vejamos o que nos ensina Helmuth Plessner, citado por Alberti (2002,p. 29), “o riso exprime a impossibilidade de resposta, expressão

assumida pelo corpo, emancipado da pessoa. Ou seja: quando a razão e o entendimento não conseguem responder, é o corpo que assume a tarefa de expressar a impossibilidade de resposta”, e por isso, “rimos porque não conseguimos lidar com isso – com o sentido na ausência de sentido, com a possibilidade do impossível.”

Alberti (2002, p. 60) diz, comentando Aristóteles e alguns textos da teologia, que o “riso torna-se a prova por excelência da ambiguidade própria à condição humana” e, evocando Baudelaire, enfatiza que “a essência do riso se depreende do choque entre dois elementos próprios à condição humana: a grandeza infinita que o homem experimenta ante os animais, em relação aos quais se sente superior, e à miséria infinita que o homem experimenta em relação ao ser absoluto que nunca ri”.

Ainda discorrendo sobre o riso e o escárnio, é do Padre Jesuíta Adriaen Poirteis, citado por Minois, (2003,p. 383) a assertiva: “O que nos provoca o riso vem do interior e faz-nos cócegas no coração”. Corroborando o que vai dito antes, vejamos o que ensina Laurent Joubert em seu tratado do riso, citado por Alberti (p. 86) “A matéria risível penetra na alma através dos sentidos da audição e da visão e é prontamente transportada para o coração, sede das paixões, onde desencadeia um movimento próprio à paixão do riso...”. Dos escritos de Paul Scarron, um burguês parisiense, citado por Minois (2003,p. 397), conclui-se que “O burlesco flerta com a morte”. É dele os versos a seguir, postos na boca de um doente de 28 anos, paralítico, insone, sofrendo de mil males, mas que desdenha da morte até o fim:

Diante da morte que tudo mina
Dando-me como presa aos vermes,
Eu canto

O burlesco de Scarron, reivindicado como tal “é o olhar do homem encarquilhado pela doença, transformado em meio homem em sua cadeira de rodas, olhando o mundo de baixo e só tendo o riso como único recurso”, afirma Jean Serroy (apud Minois, 2003, p. 398). O próprio Minois conclui: “O riso desse enfermo é o contrário da alegre aceitação de sua condição: é o riso de desafio, de condenação deste mundo, uma proclamação de ateísmo ou um grito de ódio contra um criador incompetente”.

Estes sentimentos todos vemos perpassados na produção poética bandeiriana e com os mesmos significados. Uma ironia, um risível que mais do que a aceitação da sua condição de prometido à morte desde cedo, expressa sua angústia revoltada, sua irrisignação contra a maldição que se abateu sobre o poeta, quando acometido pela doença até então incurável, que fez desabar o mundo sobre sua cabeça.

À guisa de exemplificação do que vai dito acima, retomemos o poema

Desencanto, de *A cinza das Horas*

DESENCANTO

Eu faço versos como quem chora
De desalento... de desencanto...
Fecha o meu livro, se por agora
Não tens motivo nenhum de pranto.

Meu verso é sangue. Volúpia ardente...
Tristeza esparsa... remorso vão...
Dói-me nas veias. Amargo e quente,
Cai, gota a gota, do coração.

E nestes versos de angústia rouca
Assim dos lábios a vida corre,

Deixando um acre sabor na boca.
 – Eu faço versos como quem morre.

Teresópolis, 1912

O próprio título do poema sugere o estado de espírito daquele que se decepcionou, perdeu as ilusões. Podemos entendê-lo como um metapoema, ou seja, um poema que descreve o ato de poetizar como uma espécie de válvula de escape, de via de fuga, de fazer poesia como desabafo de alguém que sofre e espera tão somente a morte. O poema enfoca a morte como o grande desafio e, para o poeta, o grande desafio se lhe apresenta como a necessidade de que vivesse cada instante como sendo eterno e a eternidade toda como se um instante fosse. Nele vemos presente a espera da morte, a angústia, a tristeza, o sofrimento do eu lírico frente ao imponderável.

Observemos agora o poema Desalento, cujo título já nos remete ao estado de ânimo do artista:

DESALENTO

Uma pesada, rude canseira
 Toma-me todo. Por mal de mim,
 Ela me é cara... De tal maneira,
 Que às vezes gosto que seja assim...

É bem verdade que me tortura
 Mais que as dores que já conheço.
 E em tais momentos se afigura
 Que estou morrendo... que desfaleço...

Lembrança amarga do meu passado...
 Como ela punge! Como ela dói!
 Porque hoje o vejo mais desolado,
 Mais desgraçado do que ele foi...

Tédios e penas cuja memória
Me era mais leve que a cinza leve,
Pesam-me agora... contam-me a história
Do que a minh'ama quis e não teve...

O ermo infinito do meu desejo
Alonga, amplia cada pesar...
Pesar doentio... Tudo o que vejo
Tem uma tinta crepuscular...

Faço em segredo canções mais tristes
E mais ingênuas que as de Fortúnio:
Canções ingênuas que nunca ouvistes,
Volúpia obscura deste infortúnio...

Às vezes volto, por esquecê-la,
A vista súplice em derredor.
Mas tenha medo do que sem ela
A desventura seja maior...

Sem pensamentos e sem cuidados,
Minh'alma tímida e perversa,
Queda-se de olhos desencantados
Para o sagrado labor da vida...

Teresópolis, 1912

A canseira imposta pelo sofrimento, que chega a lhe ser inerente e desejável, mas que tortura mais que todas as dores, que o poeta chega a pensar que desfalece. Tudo lembra a Bandeira o passado feliz que não se perpetuou em presente feliz. Antes, tudo é tédio pelo que a alma do poeta ansiou e não teve. Tudo é fim como o crepúsculo. E se fez canções, não as produziu pelas graças da fortuna, mas pela desgraça dos infortúnios e numa antítese magistral, eivada e preta de ironia, diz que volta a vista em derredor por esquecê-la, mas teme que sem as amarguras do dia-a-dia, a desventura seja maior ainda.

A ironia neste poema salta aos olhos da oposição entre a necessidade de esquecer as amarguras e o medo de que esse esquecimento seja uma amargura maior ainda, e isto é que nos ensina Duarte quando explicita que “O riso resulta da inesperada união de incompatíveis” (2006, p. 57). É exatamente esse riso, essa ironia, que se mostra na obra bandeiriana como anteparo contra a morte por parte do homem consciente das limitações da existência, da efemeridade do tempo, da fragilidade do corpo, da falta de sentido do viver, enfim como proteção aos percalços da vida sobre a terra. É mais uma vez Duarte quem declara que dessa forma “o riso traz assim a possibilidade de ultrapassar o mundo e o ser que somos, precário, limitado e mortal, marcado pela falta e pela impossibilidade de atingir o total conhecimento. Pelo riso o ser pode sair da verdade, da finitude, pois o nada a que ele dá acesso liberta de racionalismos e condicionamentos ratificados pela organização social” e mais, “O riso revela-se útil, assim, para a manutenção da espécie: experiência do não-saber livra do desespero do pensamento aprisionado nos limites do sério. Nesse sentido, saber rir é momentaneamente tornar-se “Deus”, experimentar o impensável, sair da finitude da existência”.

Bandeira experienciou isso mais do que qualquer outro poeta nacional ao longo de toda sua produção artística, sobretudo poética. É esse riso, essa ironia – o instantâneo alívio do insuportável do que nos fala François Roustang (*apud* Duarte, 2006, p.58) “que permite ao ser humano, a partir do fingimento (o poeta é um fingidor) a convivência com sua condição de frágil, dependente e fadado à morte” certamente é desse riso que Bataille fala quando assevera que ele nos possibilita “ultrapassar o mundo e o ser que somos” .

É de Duarte (2006, p. 51) a afirmação de que “O riso relaciona-se, assim, com a tragicidade da vida, mas também com a capacidade de distanciamento: o

prazer de pensar, o gosto do engano e a possibilidade de subverter provisoriamente, através do jogo, a condenação à morte e tudo aquilo que a representa. Em geral visto como sinal de alegria, o riso pode revelar sofrimento em toda a sua crueza.”

Ainda nesse rastro da ironia e do irônico, Goethe (*apud* Muecke 1995, p. 67) afirma que a ironia ergue o homem “acima da felicidade ou infelicidade, do bem ou do mal, da morte ou da vida”. A ironia tem este poder de tornar livres aqueles que se tornaram escravos das coisas sérias e Thomas Mann, também citado por Muecke (1995, p. 67/68) fala que a ironia é “uma olhar claro como cristal e sereno - todo abrangente, que é o próprio olhar da arte, isso quer dizer: um olhar da maior liberdade e calma possíveis e de uma objetividade não-perturbada por qualquer moralismo”.

É ainda Muecke quem, em perfeita consonância com o que ensina Duarte quando diz que “saber rir é momentaneamente tornar-se Deus, pensar o impensável, sair da finitude da existência” (1995,p.53), afirma que o ironista puro ou arquetípico é Deus e procura demonstrar isso citando o verso 4 do Salmo 2 onde se lê: “Rir-se aquele que habita nos céus; o Senhor zomba deles”. Destarte, enfatiza Muecke, “Deus é o ironista por excelência” porque é onisciente, onipotente, transcendente, absoluto e livre”. Somente o artista, o poeta, o fingidor, aquele que se apropria da ironia é capaz de deificar-se, e por conseguinte alçar-se para além do “pé-direito” da existência e daí observar o mundo, a vida e a morte, e no dizer de Schopenhauer (*apud* Duarte, 2006, p. 58) “pode sobrepor-se, o que é, afinal, a salvação possível (e utópica) para o homem, que tem como única certeza a morte”.

Reich, citado por Backtin (1999, p. 61), afirma sobre o riso que o mesmo é “um presente dos deuses, e diz ainda que o riso distingue o homem do animal. Sua origem é divina, enfim tem relações com o tratamento médico, a cura dos doentes”.

Francisco de Sales, referido por Minois 2003, (1999, p. 377), enfatiza que “não é o riso que é diabólico, mas a tristeza. Satã não ri, ele é triste e gostaria que todo mundo o fosse: o maligno gosta de tristeza e melancolia porque ele é triste e melancólico e o será eternamente: portanto, ele gostaria que todos fossem como ele”.

É de La Fontaine a expressão: “Rir é o prazer dos deuses” (Minois, 1999, p. 385). É Dominique Bertrand, também citado por Minois (1999, p. 393) quem afirma que “o burlesco transgride todos os tabus, reivindicando o direito de rir de tudo, incluindo a morte e o sagrado, brinca frequentemente com a morte e o macabro, desmistifica, relativiza, zomba dos absolutos, denuncia a hipocrisia das aparências”.

A contradição entre uma natureza apaixonada que aspirava a plenitude e o exílio em que a tuberculose o obrigara a viver, marcaram de maneira profunda a sensibilidade de Manuel Bandeira, deixando-se entrever, no plano da composição, pelo gosto e uso reiterado de antíteses, ironias, paradoxos, de contrastes violentos; e, no plano emocional, mostra-se evidente por uma oscilação pendular constante que alterna altitudes de serenidade melancólica e sentimentos de revolta impotente.

Do que vai acima colocado, observemos dois de seus poemas que têm o mesmo nome: Belo Belo. Um constante da lira dos cinquenta anos; o outro, presente no livro de mesmo nome, nos quais o eu lírico esconde ironicamente posições antagônicas em face de uma mesma situação.

BELO BELO

Belo belo belo,
Tenho tudo quanto quero.

Tenho o fogo de constelações extintas há milênios.

E o risco brevíssimo - que foi? passou - de tantas estrelas
cadentes.

A aurora apaga-se,
E eu guardo as mais puras lágrimas da aurora.

O dia vem, e dia adentro
Continuo a possuir o segredo grande da noite.

Belo belo, belo,
Tenho tudo quanto quero.

Não quero o êxtase nem os tormentos.
Não quero o que a terra só dá com trabalho.

As dádivas dos anjos são inaproveitáveis:
Os anjos não compreendem os homens.

Não quero amar,
Não quero ser amado.
Não quero combater,
Não quero ser soldado.

- Quero a delícia de poder sentir as coisas mais simples.

Neste poema, utilizando-se dos vibrantes versos da canção popular o poeta esclarece que para ele a felicidade não está na satisfação das coisas mais simples do dia-a-dia como amar e ser amado; combater, ser soldado; nem também em instantes exaltados de inserção, tanto que não deseja o êxtase nem os tormentos nem aquilo que a terra só dá com trabalho, mas que ela (a felicidade), reside sim na delícia de poder sentir as coisas mais simples. No segundo poema Belo Belo II.

BELO BELO II

Belo belo minha bela
Tenho tudo que não quero
Não tenho nada que quero
Não quero óculos nem tosse
Nem obrigação de voto
Quero quero
Quero a solidão dos píncaros
A água da fonte escondida
A rosa que floresceu
Sobre a escarpa inacessível
A luz da primeira estrela
Piscando no lusco-fusco
Quero quero
Quero dar a volta ao mundo
Só num navio de vela
Quero rever Pernambuco
Quero ver Bagdá e Cusco
Quero quero
Quero o moreno de Estela
Quero a brancura de Elisa
Quero a saliva de Bela
Quero as sardas de Adalgisa
Quero quero tanta coisa
Belo belo
Mas basta de lero-lero
Vida nove fora zero.

oposto simétrico do anteriormente citado, o eu lírico deixando a atitude construída de sereno conformismo do primeiro, mostra-nos uma postura secreta de extrema amargura ao afirmar: “Belo Belo minha bela, tenho tudo que não quero. Não tenho nada que quero” e, por fim, conclui de forma niilista: “Mas basta de lero-lero, Vida nove fora zero”.

Agora voltemos os olhos para Pneumotórax, outro poema que se caracteriza pela ironia.

PNEUMOTÓRAX

Febre, hemoptise, dispnéia 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.

Neste poema, um dos mais conhecidos textos da poética bandeiriana e de todo o movimento modernista, o tema é autobiográfico. Observe-se o tom coloquial e irônico quebrado por uma frase-síntese de grande intensidade dramática (a vida inteira que poderia ter sido e que não foi) e pelo final inesperado, desconcertante de humor absurdo frente à morte sem remédio, apresentando um sinal típico do poema Piada, característico da poesia modernista.

No poema em comento, o tango argentino não é uma referência fúnebre do poeta à morte que o acompanhou durante toda a vida, mas sim uma tirada romântica, eivada da mais pura ironia de quem, sabendo-se doente e sem chance de cura, procurava enganar a maldita dançando um tango.

Ainda sobre o riso, vale lembrar o que nos fala Lélia Parreira (*in A Arte de Morrer – A Literatura como educação para a Morte –Org.Incontri eSantos,2007, p. 144*): “O riso pode significar defesa contra a morte, por parte do ser humano consciente das limitações da vida e da fragilidade do corpo, cujo funcionamento regular lembra o automatismo da máquina e por isso é muitas vezes risível, principalmente se apresenta defeitos.” Tanto isso é verdadeiro que uma das grandes fontes de riso, segundo o estudo clássico de Bérghson (*in Duarte, p.146*), é “a semelhança do corpo com animais ou máquinas”. Mas se o riso de algum modo possibilita ao homem não temer a morte e mais que isso, também lhe permite falar dessa experiência, o que não é permitido aos outros animais, ele, entretanto, “é uma solução temporária, passageira, ilusória e enganosa para o homem cômico do caráter iniludível da morte, submerso no tempo e na matéria, cego, contundente, limitado e sem liberdade.”

Capítulo 3

A ironia como forma de equilíbrio

Bandeira: Noivo da morte, flerta com a vida

MANIFESTO DE TÂNATOS

Aqui estou ante vós
Mulheres, homens, irmãos
Para soltar minha voz
De justa indignação!

Acusais-me de ceifar
Com cinismo e sem piedade
As vidas de vossas vidas
Em cruel fatalidade!

Em vosso ressentimento
Recusais-me olhar de frente
Velais a minha aparência
Com disfarce inconsciente!

Negais minha utilidade,
Fugis de minha visão,
Mas aqui estou firme e sempre
Vosso eterno guardião!

Estou aqui hoje e sempre
Pois minha irmã é a vida
E a dançar em vossa roda
É ela que me convida!

A vida não saberia
Gerar seres permanentes

Se eu não fizesse um trabalho:
O de enterrar as sementes!

Mas escutai, ó irmãos!
Meu ardente manifesto
Nele ponho minha alma
Minha ira e meu protesto!

Acusais-me de maldade!
Mas sois vós que me obrigais
A ser duro e sem piedade
Mostrando-me tão voraz!

Obrigais-me a colher almas
De multidões massacradas
De crianças desnutridas
De cidades arrastadas!

Eu mesmo choro de ver
Os corações afligidos
Por guerras, crimes e prantos
Nos continentes fendidos!

Não quero mais Hiroshimas
Abrindo a rosa ferida
Não quero mais Auschwitz
Ofendendo o dom da vida!

Não quero povos rendidos
À injusta e farta violência!
Não quero impérios me usando
Com tão cruel indecência!

Não quero vidas ceifadas
Tão novas, sem cabimento
Em que eu não posso intervir
Com piedade e acolhimento!

Peço-vos, homens, irmãos!
Não semeeis nunca mais
O clamor das mães aflitas
E a ira seca dos pais!

Atordoam-me os ouvidos
Esgares de dor e fome
Gritos de angústia e de fel
Com que difamais meu nome!

Se tivésseis mais respeito
À divindade da vida
Seria muito mais fácil
Ter minha missão cumprida!

E se a vossa consciência
Não estivesse vazia
Eu seria bem aceito
Natural, com harmonia!

Nunca seria abusado
Teria até certo encanto
E passaria sereno
Sem provocar tanto pranto!

Homens! Mulheres! Irmãos!
Deixai vãs filosofias
Que fazem dos seres nada
E as almas tornam tão frias!

Esvaziais corações
Buscais delírios de ter
Sofismais com a violência,
Porque duvidais do ser!

Abri vosso coração!
Para verdes a verdade

Da morte como mais vida
Como vão da eternidade!

Para verdes mais de perto
A consistência do ser
A permanência da vida
A forçado transcender!

Tantas vivências sabeis
De mensageiros da vida
Mostrando a morte serena
De uma vida bem cumprida!

Quantos destes semeadores
Das leis da paz e do bem
Sentiram que a morte é um pulo
A uma dimensão além!

Assim a vida, a verdade
O bem, a autenticidade
Costumam dar-se comigo
E apontam a eternidade!

Quem tem certeza que é
Sabe que sempre será!
E eu serei um condutor
Que a mais vida levará!

Quero ainda vos pedir
Irmãos – homem e mulher
Tornai-vos meus mensageiros
Quem quiser e quem puder!

Não mensageiros da morte
Injusta, imposta, cruel
Mas morte nobre, serena
E com doçuras de mel!

Adentrai os hospitais
Com mãos de paz e conforto
Acalentai a quem sofre
Fechai os olhos do morto!

Estendei sobre os esquifes
A ternura e a esperança!
Aceitai-me se vos tomo
Mesmo o jovem e a criança!

Semeai gestos fraternos,
Sede humanos, verdadeiros
Renovai vossos afetos
Sede sempre e em tudo inteiros!

Consolai quem se revolta,
Pranteai com o que chora!
Sabei usar o silêncio!
Mas orai com o que ora!

Acompanhai quem amais
Ao portal da vida além
Despedindo-vos com calma
Até o momento que vem!

E eu passarei tranquilo,
Com doçuras sem iguais
E no momento oportuno
Podereis morrer em paz!

3.1 IRONIA COMO FORMA DE EQUILÍBRIO

O trabalho até aqui empreendido teve por escopo demonstrar o uso da ironia por Manuel Bandeira, não apenas como um recurso de estilo disponível ao poeta para a consecução de sua obra, mas como um meio por ele escolhido para,

através de seu emprego, blindar-se em relação à maldição da morte que passa a espreitá-lo desde a sua saída da adolescência e o acompanha até o ocaso de sua existência aos 82 anos de idade. Foi ela o meio encontrado pelo poeta para manter-se equilibrado em meio à desestabilidade da vida.

Não podemos deixar de constatar que com sua obra, particularmente a poética aqui estudada, ele traduz as dores do mundo a contradição entre a vida e a morte, não na dolência e no balanceio da poesia habitual, mas, muitas vezes, numa segura e por vezes numa ironia que carrega em si a rara qualidade de ser humorística e trágica.

A presença do humor irônico em seus poemas deve-se à convivência que ele autor travou diariamente com o pesadelo da morte, e o seu legado artístico ao povo brasileiro representa o milagre e a vitória da saúde sobre a doença, da vida sobre a morte.

Chega em seus poemas, como que a experienciar o último estágio dos que estão prometidos à morte, no dizer de Kübler-Ross, a nutrir certa ternura pela “indesejada das gentes”, noiva e companheira constante de muitos anos, interlocutora secreta que, de modo paradoxal, revelou-lhe o valor absoluto de cada dia, de cada pessoa, de cada coisa, enfim ensinou-lhe a sabedoria da morte - quando o indivíduo ao descobrir que não apenas os outros morrem – transformando-se em sabedoria de vida, como em muitas correntes filosóficas e psicológicas, como visto ao longo do que foi trazido à colação neste trabalho. A importância da existência de cada coisa, cada um: simples, essencial, efêmera e passageira. Milagre. E a morte, também milagre, apesar da contradita do eu lírico, como diz em seu poema

PREPARAÇÃO PARA A MORTE

A vida é um milagre.
 Cada flor,
 Com sua forma, sua cor, seu aroma,
 Cada flor é um milagre.
 Cada pássaro,
 Com sua plumagem, seu vôo, seu canto,
 Cada pássaro é um milagre.
 O espaço, infinito,
 O espaço é um milagre.
 A memória é um milagre.
 A consciência é um milagre.
 Tudo é milagre.
 Tudo, menos a morte.
 – Bendita a morte, que é o fim de todos os milagres.

E também em outros poemas que compõem o conjunto de textos em que o poeta fala de sua preparação para a morte. Vejam-se os poemas a seguir:

VONTADE DE MORRER

Não é que não me fales aos sentidos,
 À inteligência, o instinto, o coração:
 Falas demais até, e com tal persuasão,
 Que para não te ouvir selo aos ouvidos.

Não é que sintas gastos e abolidos
 Força e gosto de amar, nem haja a mão,
 Na dos anos penosa sucessão,
 Desaprendido os jogos aprendidos.

E ainda que tudo em mim murchado houvesse,
 Teu olhar saberia, senão quando,
 Tudo alertar em nova primavera.
 Sem ambições de amor ou de poder,
 Nada peço nem quero e - entre nós -, ando

Com uma grande vontade de morrer.

CANÇÃO PARA MINHA MORTE

Bem que filho do Norte
Não sou bravo nem forte.
Mas, como a vida amei
Quero te amar, ó morte,
- Minha morte, pesar
Que não te escolherei.

Do amor tive na vida
Quanto amor pode dar:
Amei não sendo amado,
E sendo amado, amei.
Morte, em ti quero agora
Esquecer que na vida
Não fiz senão amar.

Sei que é grande maçada
Morrer mas morrerei
- Quando fores servida -
Sem maiores saudades
Desta madrasta vida,
Que, todavia, amei.

PROGRAMA PARA DEPOIS DE MINHA MORTE

...esta outra vida de aquém-túmulo.

Guimarães Rosa

Depois de morto, quando eu chegar ao outro mundo,
Primeiro quererei beijar meus pais, meus irmãos, meus avós, meus
tios, meus primos.
Depois irei abraçar longamente uns amigos - Vasconcelos, Ovalle,
Mário...
Gostaria ainda de me avistar com o santo Francisco de Assis.
Mas quem sou eu? Não mereço.
Isto feito, me abismarei na contemplação de Deus e de sua glória

Esquecido para sempre de todas as delícias, dores, perplexidades
Desta outra vida de aquém-túmulo.

O CRUCIFIXO

É um crucifixo de marfim
Ligeiramente amarelado,
Pátina do tempo escoado.
Sempre o vi patinado assim.

Mãe, irmã, pai meus estreitado
Tiveram-no ao chegar o fim.
Hoje, em meu quarto colocado,
Ei-lo velando sobre mim.

E quando se cumprir aquele
Instante, que tardando vai,
De eu deixar esta vida, quero

Morrer agarrado com ele.
Talvez me salve. Como - espero -
Minha mãe, minha irmã, meu pai.

Na obra bandeiriana, no dizer de Castañon Guimarães (2008, p. 121)
“Tem papel importante a presença do humor. Este, que pode ir de um tom ameno à
uma acidez corrosiva, é um elemento que instaura uma subversão na expectativa do
desenvolvimento dos textos , em especial naqueles de natureza narrativa”.

Afora a ironia, inúmeros outros temas atravessam a obra do extraordinário
poeta pernambucano, assuntos que giram em torno da solidão, da dor, do medo da
morte, do cotidiano e do prosaico e não só estes, mas também os grandes temas da
poesia tradicional e universal como o amor, a solidão, a saudade, a infância e a
família. Sobressai-se, entretanto, a temática da morte, esta uma constante, como

que a inculcar no poeta a idéia de viver provisoriamente e a obrigá-lo a viver o presente sem nenhuma perspectiva de futuro e produzir versos como única saída para perpetuar-se no tempo. Essa constatação de provisoriedade da existência se converte então em mola propulsora de sua constante ironia e também do trato de temas como tédio, a melancolia, o erotismo, o popular e o folclórico, a fuga e o escapismo. De tudo isso serve de exemplo o poema “Vou-me embora pra Pasárgada”, que no dizer de Antonio Cândido é o exemplo clássico do pungente sentimento de frustração que transversaliza a obra do poeta, levando-o à evasão pela poesia.

PASÁRGADA

Vou-me embora pra Pasárgada
Lá sou amigo do rei
Lá tenho a mulher que eu quero
Na cama que escolherei
Vou-me embora pra Pasárgada
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
E como farei ginástica
Andarei de bicicleta
Montarei em burro brabo
Subirei no pau-de-sebo
Tomarei banhos de mar!
E quando estiver cansado
Deito na beira do rio

Mando chamar a mãe-d'água
 Pra me contar as histórias
 Que no tempo de eu menino
 Rosa vinha me contar
 Vou-me embora pra Pasárgada
 Em Pasárgada tem tudo
 É outra civilização
 Tem um processo seguro
 De impedir a concepção
 Tem telefone automático
 Tem alcalóide à vontade
 Tem prostitutas bonitas
 Para a gente namorar
 E quando eu estiver mais triste
 Mas triste de não ter jeito
 Quando de noite me der
 Vontade de me matar
 — Lá sou amigo do rei —
 Terei a mulher que eu quero
 Na cama que escolherei
 Vou-me embora pra Pasárgada.

3.2 RETORNO AO PASSADO COMO FONTE DA POESIA E ÚNICO RECURSO PARA GARANTIR O FUTURO

Diante da inevitabilidade da passagem do tempo, da dor, da saudade da família e da infância, Bandeira é capaz de enfeixar num só poema todos esses sentimentos. Veja o exemplo com o poema “Profundamente”

PROFUNDAMENTE

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.

Tomando-se por base este texto, veja o que diz o crítico Arrigucci Jr (p.203/204) sobre a elaboração poética de Bandeira: "...a uma só vez, retornará à raiz de sua experiência poética, que justamente reconhecia nas remotas imagens da memória infantil, nas voltas inesperadas da emoção ao passado, a fonte primeira da poesia. Ele podia, assim, reaprender os caminhos da infância distante e debruçar-se sobre o grande mundo, para o qual, já maduro e experiente, abria o espaço da intimidade – o quarto, onde pôde resumir o passado, assimilando longamente o vivido no universo da experiência pessoal, e onde se pôs em contato com o que vinha de fora, os convidados e circunstâncias do presente mais imediato". E diz mais o crítico e ensaísta antes referido: "Sua matéria, o espaço e o tempo; ou seja, o fundo das "circunstâncias", a que muitas vezes o poeta atribuiu a origem da poesia".

É esclarecedora esta parte final das considerações feitas por Arrigucci, quando deixa claro a matéria sobre a qual labora o poeta - tempo e espaço -, circunstâncias às quais todos os homens estão submetidos, e que tem natureza fluida, volátil, fungível, posto que matéria em suas essências. Talvez por ter como matéria de trabalho coisas tão efêmeras e abstratas possa se compreender toda a angústia do poeta como pessoa prometida à morte, que tão cedo se lhe apresentou como a maldição, a pairar diuturnamente, a despeito do tempo e do espaço, sobre a sua cabeça. Vale ressaltar ainda, no poema em análise, a presença de duas partes que se confrontam, e que ainda no dizer de Arrigucci Jr "mediante o contraste, tudo o que na primeira estrofe é índice da presença viva da festa, retorna agora em

paralelo negativo. Os próprios remanescentes da cena festiva adquirem uma funda conotação de ausência, com o progressivo escurecimento de tanta coisa viva, que é o fim de tudo e sua subjacente sensação de morte.” (p.212), e diz mais, que “o paralelismo, com suas equivalências e contrastes, forma uma equação: a ausência do Eu (perda da consciência pelo sono) coincide com a presença viva da festa, enquanto a presença do Eu (o despertar da consciência) coincide com os sinais da ausência da festa. O despertar no meio da noite, que equivale à tomada de consciência do fim da festa, leva assim direta e coerentemente à pergunta pelos que estavam presentes, bem como à resposta redundante, na estrofe seguinte, que reitera a ausência dos participantes pelo sono. O sono, que não é apenas o índice comum da ausência, associado naturalmente à noite e ao silêncio, mas também o fator que interrompeu a festa, suspendendo tanto a percepção do sujeito quanto a manifestação dos que estavam presentes”.

Urge lembrar aqui o que escreveu Rocha (1994, p. 114) “O sono é uma morte passageira e a morte é um sono eterno” e ele mesmo enfatiza que tal analogia funda suas raízes na mitologia grega, para a qual Hipno e Tânatos (primos entre si) são faces complementares de uma mesma moeda, ou como já afirmara um certo poeta que, “dormir é uma forma interina de morrer”. Do que se pode concluir que a morte não deve ser vista e aguardada então com receio e temor, como algo que a tudo põe fim e aniquila, posto que o dormir guarda em si uma oportunidade de despertar. Se dormir é morrer de maneira interina e se dormir em boa parte de nossas vidas é bom, útil e chega a ser desejável, por que tamanho receio do encontro com a morte? Qual o motivo verdadeiro de tão grande inquietação quanto ao sono eterno? Deve mesmo o medo da finitude nos paralisar, impossibilitando-nos de mais nada produzir e nos entregar-nos? Parece que essas perguntas todas

encontram respostas na obra do extraordinário Manuel Bandeira. Toda a sua produção, conquanto decorrente do medo que a morte anunciada lhe infundiu, serviu exatamente para nos mostrar que, a despeito da angústia existencial decorrente da nossa finitude, esta por si mesma pode ser mola propulsora para a consecução de um projeto que nos faz atemporais e, por conseguinte, eternos. Que tendo por um momento significado de aniquilamento nos ergue à condição de imortais. Sobre isto que acabamos de dizer, vejamos o que nos ensina o Pai da Psicanálise, o insigne Freud, quando em um curto ensaio sobre a transitoriedade, referido por Yalon (2008, p. 78/79), narra de forma minudente um passeio de verão feito por ele, um poeta e um seu colega da área médica.

Diz ele que “o poeta lamentava que toda beleza estivesse destinada a se esvair e que tudo que ele amava tivesse seu valor ceifado pelo seu desaparecimento definitivo”. Nesse momento, Freud questionou a melancólica conclusão do poeta e negou de maneira vigorosa que a transitoriedade anulasse valor ou significado. É de novo Freud quem fala:

“Pelo contrário – exclamou – ela causa aumento! A limitação na possibilidade de diversão aumenta seu valor – Ele então ofereceu um contra-argumento poderoso à ideia de que a ausência de significação é inerente à transitoriedade: Era incompreensível, declarei, que o pensamento em si é uma oportunidade de despertar sobre a transitoriedade da beleza, que interferisse na alegria que dela deriva. Quanto à beleza da natureza, cada vez que é destruída pelo inverno, retorna no ano seguinte, de modo que, em relação à duração de nossas vidas, ela pode de perto ser considerada eterna. A beleza de forma e face humanas desaparece para sempre no decorrer de nossas próprias vidas; na evanescência, porém, apenas lhe empresta renovado encanto. Uma flor que dura apenas uma noite nem por isso nos parece menos bela. Tampouco posso compreender melhor por que a beleza e a perfeição de uma obra de arte ou de uma realização intelectual deveriam perder seu

valor devido à sua limitação temporal. Realmente, talvez chegue o dia em que os quadros e estátuas que hoje admiramos venham a se reduzir a pó, ou que nos possa suceder uma raça de homens que venha a não mais compreender as obras de vossos poetas e pensadores, ou talvez até mesmo sobrevenha uma era geológica na qual acabe toda a vida animada sobre o tema; visto, contudo, que o valor de toda essa beleza e perfeição é determinado somente por sua significação para vossa própria vida emocional, não precisa sobreviver a nós, independentemente, portanto, da duração absoluta.”

Assim, afirma Yalon (p.79), Freud “tenta suavizar o terror da morte distanciando estéticas e valores humanos do alcance da morte e postulando que a transitoriedade não atinge o que é de importância – decisiva – para a vida emocional de alguém”.

Ainda nessa perspectiva de que a morte não deve nos infundir medo, veja-se o que diz Maurice Blanchot, (*In A Arte de Morrer*, 2007, cap. 15, p. 146) “O homem não deve fugir da morte porque ela é a possibilidade do homem, a sua chance, é por ela que nos resta o futuro de um mundo realizado; a morte é a maior esperança dos homens, sua única esperança de serem homens. (...) a existência [lhes] dá medo, não em razão da morte, que poderia lhe por um termo, mas porque exclui a morte (...) poder que harmoniza a natureza, que eleva a existência ao ser, ela está em nós, como vossa parte mais humana; ela é morte apenas no mundo, o homem só a conhece porque ele é morte por vir (...) Enquanto vivo, sou homem mortal, não sou capaz de morrer, e a morte que se anuncia me causa horror, porque a vejo tal como é: não mais morte, mas impossibilidade de morrer”.

Outro argumento a favor da não necessidade desse medo aterrorizador e paralisante da morte nos é apresentado por Finazzi-Agro (*Apud* Duarte, in *Arte de Morrer*, 2007, p. 146) fala-nos ele da impossibilidade do ser humano no

experimentar a morte e afirma que “não se pode também falar da própria morte, desse nada e desse abismo que engole nossa existência. O homem pode apenas expressar sua recusa e seu amor angustiante à morte, seu desejo de morrer e sua inquietude relativamente a “essa eventualidade inelutável que consome, na espera e no desespero, os nossos dias”.

É Duarte, in *A Arte de Morrer* (2007, p. 46) quem, ainda citando Blanchot, afirma que “mesmo filósofos que se dedicaram ao estudo da morte acabaram por admitir que ela é aquilo que coloca em xeque qualquer filosofia: “pensar essa passagem extrema é, de fato, um não-pensar”, pois esse só pode ser um “pensamento de avesso”; pensar a morte é um pensar contra si próprio”.

Logo, se ao homem não é dado experimentar e falar da morte, somente poderá ele fazê-lo através da arte, sobretudo da literatura já que só a esta, segundo Duarte (*A Arte de Morrer*, 2007, p. 147) é dado falar daquilo que não pode experimentar; falar daquilo que é interdito à palavra, do que é desconhecido - da morte – como uma presença ausente dentro da vida.” E diz mais que, por esta razão, “os que falam da morte só podem ser assim os poetas, os místicos ou os loucos; somente eles poderiam talvez “testemunhar o intestemunhável”, como parece reconhecer Jankélévitch em seu extenso estudo sobre esse nada que nos espera e em que não podemos sequer pensar, a não ser através de representações literárias.” E mais uma vez Duarte (2007, 147) é brilhante ao afirmar que “a literatura que fala de morte considera que o eu é sempre um outro: trata de um eu que não fala de si, mas do outro em que ele se vê. Ao dirigir-se ao seu semelhante o eu tenta, na sua solidão essencial, provocar o outro, fazê-lo expressar-se para tentar a comunicação. Se ao falar, entretanto, o eu não é mais eu, mas sim ele, se o ele, toma o lugar do eu, ele sou eu convertido em ninguém, outrem que se torna o outro.

Nisso consiste a literatura, que é assim fingimento, trapaça, engano, morte dedicada ao outro, ao diferente. Morte porque é vazio, e também porque é consciência de que há a castração, a falta, a incompletude, a certeza da morte – o que impulsiona tanto a escrita quanto a leitura, elabora ambas em torno do vazio da linguagem, como se somente existissem seres através da perda do ser, quando o ser falta, quando só existe a comunicação.” É magistral ao concluir dizendo: “daí a importância da literatura: deslizamento estanho entre ser e não ser, ela é ao mesmo tempo presença e ausência, realidade e irrealidade, morte e vida. Uma obra literária são palavras reais e uma história imaginária. Trata-se de um mundo em que tudo o que acontece é retirado da realidade; esse mundo é entretanto inacessível. A literatura se faz com personagens que se querem vivos, mas sua vida é feita de não viver, ficando no plano da ficção, que é entretanto muitas vezes mais real que muitos acontecimentos reais, pois se impregna da realidade da linguagem e substitui a vida, à força de existir. Se a língua comum evita o equívoco, a língua literária cria uma ambiguidade que fica às voltas consigo mesma, pois ela é essa vida que carrega a morte – o poder prodigioso do negativo, essa negação, essa realidade, e nela se mantém.”

A obra bandeiriana parece vestir as idéias acima referidas como uma luva, na medida em que é expressão lúdica dessa eterna ideia de ambiguidade, que no dizer de Umberto Eco (2003, p. 9-21) é resultado da frustração do autor, de seu não saber, o texto literário frustra também o seu receptor, fazendo-o experimentar a sensação de impotência, porque o leva a perceber que afinal as coisas aconteceram, e para sempre, além dos seus desejos”.

Várias são os autores que poderiam ser referidos como exemplificativos da ambiguidade entre vida e morte, como Sade, Fernando Pessoa, Florbela

Espanca, Augusto dos Anjos, Baudelaire, Mallarmé, entre outros, e não podemos nos esquecer da influência dos dois últimos na obra bandeiriana. Todas elas a realçar a “consciência de que” a vida é morte por vir, e de que a literatura será uma forma de garantir essa vida precária e angustiante, mantida apenas porque a morte está no horizonte”. (DUARTE, p. 148 – Idem).

A obra poética de Bandeira é, portanto, a resultante de tudo o que foi até aqui posto, uma obra que surge a partir do momento em que ele toma ciência de sua doença, até então incurável e, portanto, sinônimo de morte, e cuja iminência obriga-o a mudar sua perspectiva diante da vida. É como no dizer de Duarte (2007,p. 150) “se a morte é anunciada, torna-se urgente manter a vida, com a leveza da poesia e a desvinculação de pragmatismos e lutas de poderes”. Já que a vida é morte por vir, a literatura será para ele a única forma de garantir essa vida precária e angustiante, mantida apenas porque a morte está no horizonte e como tão bem diz Duarte (2007,p. 151) a sensação provocada pela iminência da morte – da sua certeza adiada permaneceram para sempre com o jovem, identificando-se a expectativa/certeza de morte com um extraordinário sentimento de leveza”.

Para tentar manter-se vivo, equilibrado, Bandeira fez poesia e, diga-se de passagem, uma poesia do maior quilate para a história da literatura brasileira e universal. Ao exercitar seu ofício, usou e abusou da ironia como recurso para escamotear-se à morte, maldição que a vida lhe pôs no caminho em pleno alvorecer da mocidade e certamente o fez, como bem disse o psicanalista e escritor Irvin Yalon (p. 154 e 155) convencido de que “o ato da criação nos permite superar o medo da morte”, e mais que “o objetivo de todo artista é capturar o movimento – que é a vida – artificialmente e prendê-lo, de modo que cem anos mais tarde, quando um estranho olhar para ele, ele se mova novamente”.

Bendita a tuberculose que assaltou Bandeira em plena juventude, pois por seu intermédio e pelo medo que ela lhe infundiu, o mundo ganhou tão espetacular produção poética, como que levando-o a encarnar as palavras de Paul Theroux citado por Yalon (p. 155) quando disse: “a morte era tão dolorosa de se contemplar que nos fazia amar a vida e valorizá-la com tal paixão que ela poderia ser a causa verdadeira de toda felicidade e de toda arte”, é do próprio Yalon a afirmação: “o ato de escrever, em si, dá a sensação de renovação. Adoro o ato da criação desde o seu primeiro vislumbre da ideia até o manuscrito final. Adoro a carpintaria do processo de escrever: encontrar a palavra perfeita. Lixar e polir as frases brutas, revirar o tique-taque da cadência das expressões e frases”. Assim Bandeira se entregou de corpo e alma à produção de sua obra – o jeito achado para continuar vivendo – em absoluta observância à ideia de que a arte é talvez a única possibilidade de manter a presença na ausência, de fazer-se vivo mesmo estando morto.

Por fim, toda a poesia bandeiriana é um exercício para, no dizer de Arrigucci (2003, 270), “travar a morte – representação máxima do inaceitável na ordem do desejo – aceitável e natural na ordem das coisas. A poesia – a forma poética – seria, assim, uma mediação para a morte”.

CONSOADA

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

Para Rocha, (1994, p. 29) “Quando chega a hora da partida e estamos prestes a deixar tudo o que nos cerca e todos aqueles que amamos a nossa sensibilidade se torna mais viva, e, com ela, manifesta-se a capacidade de ver nas coisas mais simples os reflexos da Beleza e da Harmonia que fazem do Cosmos o maravilhoso poema das formas, das cores, das luzes e das sombras, enfim, o sublime poema da Natureza. Então, desperta e se põe a cantar o poeta que dorme dentro de cada um de nós.”

Bandeira mostra-nos através de sua lírica que é um “equilibrista da vida”, vivendo o tempo todo entre a euforia e a morte. Na busca de um equilíbrio suportável, usa e abusa da ironia como meio de manter-se equilibrado. É um traidor na medida em que tendo o corpo prometido à morte pela tuberculose, doença então incurável como bem diz seu médico em Clavadel (“O senhor tem lesões incompatíveis com a vida.”), passa o tempo todo flertando com a vida e dessa forma traindo a morte, em consonância ao mito de Perséfone, que dividindo o ano entre o inferno e sua mãe Deméter, entre a morte e a vida, é a representação da ambiguidade morte/vida que caracteriza a obra literária a partir da modernidade, como se depreende das leituras feitas, sobretudo da obra *Ironia e Humor* na literatura de Lélia Parreira Duarte.

Assim foi com Manuel Bandeira, passou a existência noivo da morte, porém flertando com a vida, equilibrando-se eternamente na corda bamba do dia-a-dia. Ironicamente vendo e fazendo da sua (anti)musa, a morte, a sua Estrela da Vida Inteira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após o passeio realizado até aqui pelos meandros da obra poética bandeiriana, depois também de tudo o que foi visto sobre a morte em suas vertentes biológica, filosófica e psicológica, bem como a incursão feita pelos campos da estilística da ironia e do humor na literatura, eis que chegamos ao crepúsculo de nossa jornada.

A obra de Manuel Bandeira funde, como nenhuma outra produzida no Brasil, o requinte e a simplicidade, o que se justifica sem sobra de dúvidas, pelo fato do poeta, em razão da doença que o acometeu mal saído da adolescência, ver-se obrigado a contrastes extremamente risíveis. A mesma doença que o pôs em contato com cidades interioranas de alguns estados brasileiros, fazendo contactar com a linguagem singela do povo, levou-o também à Clavadel, cidade suíça, onde reaprendeu o alemão que havia estudado no Colégio Pedro II e o colocou em contato com poetas europeus como Paul Éluard e Charles Péguy. É então sua vida um eterno conciliar de situações ironicamente díspares e antagônicas.

Sua lírica é decorrente da fatalidade melancolicamente aceita e que o poeta transforma em originalíssima produção artística. Para manter-se equilibrado entre a maldição representada pela doença que o assalta no verdor dos anos e retira dele todos os sonhos e possibilidades, o poeta ironiza e faz desse recurso estilístico, o meio de que necessita para fugir ao mau destino, proteger-se, sob seu manto, de todas as investidas da existência carregada de dores e perplexidades. É pela utilização reiterada dessa ironia que, ora se apresentar matizada de amenidades, ora impregnada de gosto acre, ele vai tecendo a sua obra, vendo nela não apenas um meio de fugir à ociosidade a que a doença o condenou, mas certamente,

também, por enxergar que, por meio de sua poética, pudesse sobrestar a fugacidade do tempo e projetar-se assim para a imortalidade.

Todos os textos do poeta trazidos à apreciação na presente dissertação, e, tantos outros, que não nos foi possível fazer aqui presentes, demonstram à saciedade o que nos propusemos como objetivo deste trabalho, demonstrar a morte como fio condutor no processo de elaboração da poética bandeiriana, mas, sobretudo, realçar o constante e contumaz uso da ironia como bandeira contra a maldição.

Sabemos quão difícil é discorrer sobre um poeta com uma vastíssima fortuna crítica como Bandeira. Tudo que se diz parece estar impregnado de repetição, mesmice e reiteração insulsa e sem sentido, mas a possibilidade sempre presente de um novo viés de análise, bem a calhar com as ideias bakhtinianas, instigou-nos à produção do trabalho que ora trazemos à luz e que esperamos possa servir de estímulo a quem se interesse pelo estudo e contemplação da obra poética de Manuel Bandeira, permitindo também uma oportunidade para se voltar a ela com outros olhos e novas perspectivas.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. **O Riso e o Risível na História do Pensamento**. Jorge Zahar. Editor. 2 edição. RJ. 2002.

ALVES, Ruben. **Sobre a Morte e o Morrer**. Coletânea de Textos sobre Cuidados Paliativos. Coordenação de Marco Túlio de A. Figueiredo. UFSP, São Paulo, 2006

ARIÉS, Philippe. **O homem perante a morte I**. 2 edição. Pub. Europa-América-Portugal. 2000

_____ **História da Morte no Ocidente**. Francisco Alves Editora. RJ. 1977.

_____ **O homem perante a morte II**. Pub. Europa-América-Portugal. 1977.

ARRIGUCCI JR, Davi. **Humildade, paixão e morte**. 2 edição, Companhia das Letras, SP. 2003, pág 132)

BAKHTIN, Mikhail. **Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. 4 edição, Hucitec, São Paulo – Brasília, 1999.

_____ **Problemas da Poética de Dosthoievski**. Ed. Forense Universitária, 1981, p.97/98.

_____ **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2000

_____ **Questões de literatura e estética**. Trad. Aurora Bernardini, José Pereira Júnior e Augusto Góes Júnior. São Paulo: Hucitec, 1988.

_____ **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. Editora Hucitec 12 edição. São Paulo, 2006

BIBLÍIA SAGRADA. Tradução de João Ferreira de Almeida. Sociedade Bíblica do Brasil. Rio de Janeiro, 1973.

BIFULCO, Vera Anita **Psicologia da Morte**. Disponível em:
[http://www.google.com.br/](http://www.google.com.br/search?hl=pt-BR&rlz=1R2ADSA_pt-BRBR338&q=Psicologia+da+Morte+Bifulco&btnG=Pesquisar&meta=lr%3Dlang_pt) search?hl=pt-BR&rlz=1R2ADSA_pt-BRBR338&q=Psicologia+da+Morte+Bifulco&btnG=Pesquisar&meta=lr%3Dlang_pt

BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin e o Círculo**. Ed. Contexto. São Paulo. 2009.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da Vida Inteira**, Nova Fronteira, 20ª Ed. Rio de Janeiro, 1993.

CASSORLA, Roosevelt M. S. **A Negação da Morte**. In A Arte de Morrer, Editora Comenius. São Paulo, 2007, p. 271)

CIPRO NETO, Pasquale e INFANTE, Ulisses. **Gramática da Língua Portuguesa**. Ed. Scipione, São Paulo, 2000.

COHEN, Jean. **Estrutura da Linguagem Poética**. Cultrix / EDUSP, São Paulo. 1974, p. 15-25.

CROCE, D. CROCE Jr., D. **Manual de Medicina Legal**. 2ª Ed. Ed. Saraiva, São Paulo, 1995.

DUARTE, Lélia Parreira. **IRONIA E Humor na Literatura**. Editora PUCMINAS, BH. 2006.

ECO, Humberto. **Sobre as funções da literatura**. In: Sobre a literatura. Record. Rio de Janeiro, 2003.

ELIA, Silvio. **Orientações da Linguística Moderna**. Livraria Acadêmica. RJ, 1955

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao Pensamento de Bakhtin**. Ática, São Paulo. 2008

FRANÇA, Genival Veloso de. **Medicina Legal**. 7ª edição. Guanabara Koogan. Rio de Janeiro, 2004.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. **Por que Ler Bandeira**. Editora Globo. São Paulo, 2008.

HOUAISS, Antonio. **Dicionário da Língua Portuguesa**. Editora Objetiva. RJ, 2001.

INCONTRI, Dora e SANTOS, Franklin Santana. (Org.) **A Arte de Morrer**. SP. Ed. Comenius, 2007.

KUBLER ROSS, Elizabete. **Sobre a morte e o morrer**. Editora Martins Fontes, 8ª ed. 4ª Tiragem. São Paulo, 2005

MARINS, A Ânderson Rodrigues. [DIALOGISMO BAKHTINIANO EM ESAÚ E JACÓ](#). Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04. Disponível em: www.filologia.org.br

MATTOSO CÂMARA JÚNIOR, J. **A Contribuição à Estatística Portuguesa**. 3 edição, Ao Livro Técnico S/A. RJ, 1977

MIGUEL, Jorge. **Manuel Bandeira. Coleção Engenho e Arte**. Editora Harbra Ltda. São Paulo, 1988.

MINOIS, Georges. **História do Riso e do Escárnio**. Ed. UNESP. São Paulo. 2003.

MORIN, Edgar. **O homem e a Morte**. Pub. Europa-América, 2 edição. 1970.

MUECKE, D. C. **Ironia e o Irônico**. Ed. Perspectiva. SP. 1995

OLIVEIRA, D. A.; CABRAL, S.E.S.X.; ALENCAR, V.H.M. **Sinopse de Medicina Legal**. Fundação Edson Queiroz. Universidade de Fortaleza. Fortaleza, 1997.

OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu de. **Eros e Tânatos no Universo de Camões, Antero e Redol**. Annablume Editora, São Paulo. 2000

OTTONI, Heloisa Monteiro de Barros. **O PACIENTE TERMINAL ADULTO E OS MEDOS DO MORRER**. Monografia de conclusão de Curso de Especialização em Psicologia Hospitalar da Irmandade da Santa Casa de Misericórdia de São Paulo. Disponível em: <http://www.bvs-psi.org.br/espec/MonoHeloisaOttoni.pdf>

NEVES, Júnia Nogueira. **IMPOSSÍVEIS CARINHOS: A POESIA ERÓTICA DE MANUEL BANDEIRA**. (USS/FAA) 2009. Disponível em: <http://www.areadeletras.com/pluss/neves.pdf>

PAIVA, Maria Helena de Novais. **Contribuição para uma Estilística da Ironia**. Instituto de Alta Cultura. Lisboa. 1961.

PEREIRA DA COSTA, Maria de Lourdes. **A Morte: evolução e desafios da finitude**. Revista Eletrônica de Antiguidades – NEARCO. Disponível em: www.nea.uerj.marco/arquivo .

PUTMAN FRANCO, Eduardo. In **HIPÓCRATIS**, 2004:130.

Revista Brasileira de Literatura Comparada. Abralic. Niterói. Março, 1991. Vol. 1.

ROCHA, Zeferino. **A morte de Sócrates**. Ed. Universitária, UFPE. Recife, PE, 1994.

SCHMITT, Jean-Claude. **Os Vivos e os Mortos na Sociedade Medieval**. Ed. Schwarcz Ltda. São Paulo, 1999.

STAN, Robert. **Bakhtin da Teoria Literária à altura de Massa**. Ática, SP, 1992.

SOBREIRA, Francisco de Assis Moura. [Uma Análise Semiolinguística do Discurso Poético](http://www.filologia.org.br/viii/43.htm). UERJ. Disponível em : [WWW.filologia.org.br/viii/43.htm](http://www.filologia.org.br/viii/43.htm)

VANRELL, J. P. **Odontologia Legal e Antropologia Forense**. Editora Guanabara Koogan S.A. Rio de Janeiro, 2002.

VEATCH, Robert M. **Conceitos de Morte**. In SANTOS, Franklin S. INCONTRI, Dora (Org.) **A Arte de Morrer**. Editora Comenius. São Paulo, 2007.

VERÓN, Eliseo. **A produção de sentido**. Cultrix. SP, 1980.

WINNICOTT, Donald Woods. In **Morte Física e Morte Psicológica** Disponível em: www.eternoretorno.com/2009/a-morte

YALON, I. D. **De frente para o sol**. Agir Editora Ltda. Rio de Janeiro, 2008.

BIBLIOGRAFIA

BARBOSA, Rosemary E.; Lucena, Ivone T.; OLIVEIRA, Maria Angélica de. **Análise do Discurso: das movências de sentido às nuances do (re)dizer**. Idéia. Paraíba, 2004.

BENNER, Charles. **Noções Básicas de Psicanálise**. Imago Editora. Rio de Janeiro, 1987.

COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da Teoria – literatura e senso comum**. Editora UFMG. Belo Horizonte, 2006.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguística Histórica**. Editora Ática. São Paulo, 1991.

FERNANDES, Claudemar Alves. **Análise do discurso: reflexões introdutórias**. Trilhas Urbanas. Goiás, 2005

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Edições Loyola. São Paulo, 1996.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Imago Editora, 2ª Ed. Rio de Janeiro, 2005.

GREGOLIN, Maria do Rosário Valencise. Org. **Análise do Discurso: entornos do sentido**. Cultura Acadêmica Editora. São Paulo, 2001

LA ROCHEFOUCAULT, François. **Máximas e Reflexões**. Ed. Escala. Trad. Antonio Geraldo da Silva. São Paulo, 2007.

LACAN, Jacques. **Os Complexos Familiares**. Zahar Editores. 2ª ed. Rio de Janeiro, 2008

LAHUD, Michel. **A Propósito da Noção de Dêixis**. Editora Ática. São Paulo, 1979.

MANNONI, Octave. **Um Espanto tão Intenso – a vergonha, o riso, a morte**. Editora Campus. Rio de Janeiro, 1988.

MARQUES, Maria Helena Duarte. **Iniciação à semântica**. 5ª Ed. Jorge Zahar Editora. Rio de Janeiro, 2001.

MEZAN, Renato. **Freud: a Trama dos Conceitos**. Ed. Perspectiva. São Paulo, 2008.

MIGUEL, Jorge. **Manuel Bandeira – Coleção Engenho e Arte**. Editora Harbra. São Paulo, 1988.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Humano, Demasiado Humano**. Editora Escala. Trad. Antonio Carlos Braga, São Paulo, 2006.

_____ **Além do Bem e do Mal**. Editora Escala. Trad. Antonio Carlos Braga, São Paulo, 2006.

_____ **Crepúsculos dos Ídolos**. Editora Escala. Trad. Antonio Carlos Braga, São Paulo, 2006.

_____ **Miscelânea de Opiniões e Sentenças**. Editora Escala. Trad. Antonio Carlos Braga, São Paulo, 2007.

_____ **O Nascimento da Tragédia**. Editora Escala. Trad. Antonio Carlos Braga, São Paulo, 2007.

_____ **Schopenhauer Educador**. Editora Escala. Trad. Antonio Carlos Braga, São Paulo, 2008.

SARGENTINI, Vanice.; NAVARRO-BARBOSA, Pedro. **Foucault e os Domínios da Linguagem: discurso, poder, subjetividade**. Claraluz. São Paulo, 2004.

SARTRE, Jean Paul. **Esboço para uma Teoria das Emoções**. L & PM Pocket. Trad. Paulo Neves. Rio Grande do Sul, 2009.

SILVA, Camilo Ros; HORA, Demerval da; CHRISTIANO, Maria Elizabeth A. **Linguística e Práticas Pedagógicas**. Gráfica Editora Pallotti. Santa Maria – RS, 2006.

SILVA, Joseli Maria; ESPÍNDOLA, Luciene. **Argumentação na Língua**. Ed. Universitária. UFPB. Paraíba, 2005.

CAVALCANTI, Ildefonso Antonio Gouveia

Ironia: BANDEIRA contra a maldição / Ildefonso Antonio Gouveia
Cavalcanti. João Pessoa: UFPB – Universidade Federal da Paraíba, 2009.

106f.

Dissertação (Pós-Graduação em Letras. Mestrado em Linguística. UFPB –
Universidade Federal da Paraíba.

Orientada pela Professora Doutora Francisca Zuleide Duarte de Souza.

1. Manuel Bandeira. 2. Ironia. 3. Morte. 4. Polifonia. 5. Estilística.