

NARA BONETI FORESTI



**ENTRE OS ESPAÇOS, TEMPOS E GÊNEROS:
O TEXTO DE MANUEL BANDEIRA**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

**ENTRE ESPAÇOS, TEMPOS E GÊNEROS:
O TEXTO DE MANUEL BANDEIRA**

Nara Boneti Foresti

Ilha de Santa Catarina, agosto de 2001

Nara Boneti Foresti

**O ENTRE ESPAÇOS TEMPOS E GÊNEROS EM
MANUEL BANDEIRA**

Dissertação desenvolvida sob orientação da Prof.^a Dr.^a Maria Lucia de Barros Camargo e apresentada ao Curso de Pós Graduação em Literatura, da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) para obtenção do grau de “Mestre em Letras”, área de concentração em Teoria Literária.

Ilha de Santa Catarina, agosto de 2001

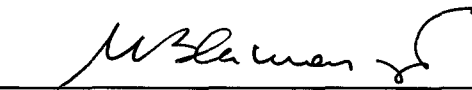
ENTRE OS ESPAÇOS, TEMPOS E GÊNEROS: O TEXTO DE MANUEL BANDEIRA

Nara Boneti Foresti

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

MESTRE EM LITERATURA

Área de concentração em Teoria Literária e aprovada na sua forma final pelo
Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

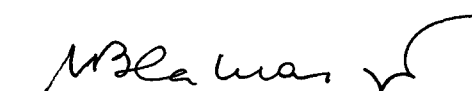


Profª. Dra. Maria Lucia de Barros Camargo
ORIENTADORA

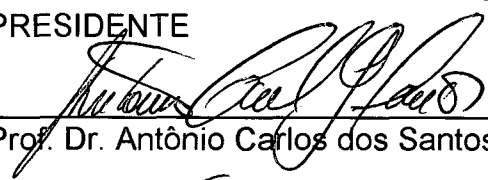


Profª. Dra. Simone Pereira Schmidt
COORDENADORA DO CURSO

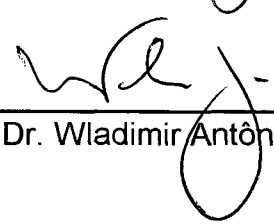
BANCA EXAMINADORA:



Profª. Dra. Maria Lucia de Barros Camargo
PRESIDENTE



Prof. Dr. Antônio Carlos dos Santos (Unisul)



Prof. Dr. Wladimir Antônio da Costa Garcia (UFSC)

Profª. Dra. Tereza Virginia de Almeida (UFSC)
SUPLENTE

A Rogério e Gabriel, que entenderam a
saúde e a distância.
Aos meus pais, sempre.

Agradecimentos

Ao CNPq, pela bolsa concedida para a realização da presente dissertação.

Aos professores doutores Wladimir Garcia e Teresa Virgínia Almeida, pelas valiosas sugestões na qualificação.

Injusto seria não agradecer aos colegas Renata Teles, Simone Dias e Marco Antonio Maschio pela ajuda durante o curso de Mestrado. Com suas leituras foi possível enxergar melhor os caminhos para a obra de Manuel Bandeira.

Aos “amigos-irmãos” Taís, Evandro e Adriane pelos anos de companheirismo e amizade.

Finalmente, meu agradecimento à Prof.^a Dr.^a Maria Lúcia de Barros Camargo, “pelo tempo de aprendizagem e descobertas”.

Resumo

Esta dissertação trata de ler o texto de Manuel Bandeira, iniciando com a questão da elaboração do poema sob a perspectiva do *phármakon* (veneno/ remédio). Observa, para isso, a ambigüidade de sentidos e a tensão entre opostos que produzem um espaço próprio, que não é nem dentro nem fora, nem presente nem passado, nem poema nem crônica, "é um espaço entre" os signos. Um espaço forjado pela escrita e habitado por um *flâneur* que se põe como ponto de resistência, como o "herói do contrário", como a insatisfação do eu bandeiriano com as mudanças trazidas pela modernização.

Abstract

This dissertation intends to read Manuel Bandeira's texts beginning with the question of the poem's elaboration under the perspective of the *phármakon* (poison/medicine), and observing the ambiguity and tension between the opposites that produce a space which is not in but is not out, not present but not past, not poem no chronicle, it's a space "in-between" the signs. A space of writing inhabited by a *flâneur* who resists as a "hero of the contrary", as the no satisfaction of the poetic persona of Bandeira with the changes of modernization.

Sumário

Introdução	01
-------------------------	----

Primeiro Capítulo

O Quarto A Rua O Beco O Poema
antídoto e veneno em Manuel Bandeira

Os Espaços poéticos.....	08
Notas para o “Comentário Musical”.....	13
Muito além do quarto de dormir.....	16
Reinvenção do quarto e seqüestro no “Noturno da Lapa”.....	20
Outras Invasões	
A cidade, o som.....	25
A Morte: convidada e invasora.....	29
Fim das Invasões?.....	34
Na confluência dos espaços: o beco.....	35

Segundo Capítulo

Através da Janela:
Entre os tempos e versos bandeirianos

O Presente – a insatisfação.....	45
Burlando o tempo.....	51
O Inventário.....	57
Contra o tempo arrasador: a impossível felicidade e o passado.....	69
A janela entre textos – “Antologia”: o verdadeiro testamento.....	74

Terceiro Capítulo

Entre Gêneros

Afigura do flâneur.....	81
O itinerário do cronista.....	84
Do jornal para o poema, do poema para o jornal.....	91
O flâneur na crônica.....	105

Considerações Finais	124
-----------------------------------	-----

Bibliografia	131
---------------------------	-----

Anexos	137
---------------------	-----

Introdução

Quando dá início ao jogo filosófico, que tem como questão central o ato de escrever, a escritura, apresentada como *phármakon* - com seu sentido ambíguo, veneno e remédio ao mesmo tempo -, afirma Derrida, em *A Farmácia de Platão*, "um texto só é um texto se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo. Um texto permanece, aliás, sempre imperceptível. A lei e a regra não se abrigam no inacessível de um segredo, simplesmente elas nunca se entregam, no *presente*, a nada que se possa nomear rigorosamente uma percepção". (Derrida, 1997, p.7)

Esse organismo vivo, o texto, que "oculta" e que "permanece imperceptível", se mostra detentor de um poder de regeneração, de um poder de armar e rearmar as teias da trama que a leitura tenta desfazer. Entendendo esse "poder regenerativo" do tecido textual, pode-se explicar a quantidade de áreas inexploradas que cada texto reserva, apesar das inúmeras leituras, dos inúmeros rasgos e cortes que possa ter "sofrido".

Todo esse processo, do "cortar", do "descoser", acaba com a ilusão do leitor, "da crítica", do "dominar o jogo", de fazer uma leitura "definitiva" do texto, pois haverá sempre outro fio a seguir, outro pano a ser desfeito, outro espaço para cortar.

Depois do "corte", da leitura, o tecido se refaz e convida à nova ruptura que poderá enveredar os caminhos da leitura anterior, mas nunca será nem terá o mesmo rasgo, apesar de poder seguir as cicatrizes e rastros deixados por outros cortes. Esse "poder regenerativo" talvez explique a amplitude de estudos acerca da obra de Manuel Bandeira. Às leituras já consagradas, como as de Mário de Andrade, Antonio Candido e Gilda de Melo e Souza, Haroldo de Campos, Otto Maria Carpeaux, Onestaldo de Pennafort, Davi Arrigucci Jr., Norma Goldstein, Luiz Costa Lima, Sérgio Buarque de Holanda, devem-se acrescentar outras leituras mais recentes a respeito da obra bandeiriana, a dizer, os estudos de Ettore Finazzi Agró, Yudith Rosenbaum e Roberto Sarmiento Lima.¹

As variadas tentativas de desfazer o pano, de ler a poesia e a prosa de Manuel Bandeira, não esgotam o texto criado; ao contrário, colaboram para atestar a grandiosidade e

¹Os textos de todos os autores aqui citados e outros estudos sobre Bandeira estão resenhados nos anexos deste ensaio.

a complexidade que abrem caminho para áreas distintas de interpretação, podendo tornar-se alimento de gosto diverso.

Não é possível tratar da poesia bandeiriana sem que, pelo menos, se faça menção às leituras preexistentes, pois é impossível conceber a trama textual elaborada por um poeta canonizado, feito Bandeira, como texto sem marcas, sem sinais, "virgem". O poder que regenera deixa as cicatrizes como lembranças, avisos às novas investidas de leitura. E é aproveitando-se das cicatrizes provocadas por essas e outras leituras que o presente ensaio vai se entranhar na obra de Bandeira, visando à possibilidade de ler, em alguns poemas e textos em prosa, o trabalho daquele que elabora sua escrita, seu *phármakon*, através da manipulação dos elementos opostos formadores de seu texto. Os elementos para elaboração do remédio/veneno (da escrita) alternam-se entre os espaços (rua e quarto), entre os tempos (passado/presente) e entre os gêneros (poesia/prosa). O alquimista bandeiriano pode, através do texto, com os mesmos ingredientes (misturando técnicas, valorizando "os pequeninos nadas"), tanto cantar a vida quanto celebrar a morte. O modo com que utiliza sua forma artística é que vai estabelecer o poder maléfico ou benéfico de sua escrita.

Para pensar neste poder ambíguo, é preciso, antes, evocar "uma cena de escrita" analisada por Derrida n'A *Farmácia de Platão*. Na cena descrita pelo diálogo platônico, Sócrates narra, para Fedro, a apresentação da escrita por Thoh (seu inventor) ao rei Thamous. Ao submeter à apreciação do rei a invenção da *grámmata* (escrita), que deveria servir como *phármakon* (remédio) para a memória e também para a instrução, Thoh tem seu argumento rebatido por Thamous, que inverte o sentido e o valor benéfico atribuído a escrita por seu criador, tornando, assim, a escrita um veneno para a memória viva (mnêmé). A escrita-*phármakon* passa, então, a assegurar sua duplicidade, sua ambigüidade de sentido: nem só remédio, nem só veneno e sim veneno/remédio ao mesmo tempo.

Já o alquimista, o *pharmakéus*, assume o papel daquele que se serve dos temores mortais, como o medo da morte, para ludibriar os outros através da manipulação, do fazer que se dá pela "poção", pelo "*phármakon*". A imagem de feiticeiro, no diálogo "Banquete" (Platão, 1978, p.63), é atribuída a Sócrates por Agatão, "que o acusa de tentar enfeitiçá-lo". Essa imagem é atribuída também a Eros, por Diotima² (o outro de Sócrates),

² "A ele cabe interpretar e transmitir aos deuses o que vem dos homens, e aos homens o que vem dos Deuses; a uns as orações e os sacrifícios; a outros, os mandamentos e as recompensas das preces. Seu lugar é entre os dois, e por isso preenche o vazio que há entre uns e outros. [...] Por influência que recebeu do pai, Eros, dirige a atenção para tudo que é belo gracioso; é bravo, audaz, constante e grande caçador; está

quando descreve um "gênio que medeia entre deus e ser mortal". Interessante observar essa posição do *pharmakéus*, que também é ambígua e confluyente, ao mesmo tempo charlatão e gênio, humano e imortal.

A evocação da leitura derridiana serve como ponto de partida para pensar a poesia de Manuel Bandeira como a elaboração do *phármakon*, de uma poção que se faz de técnicas de composição, conhecimento artístico e audácia para experimentação do texto poético. Uma poção que se alimenta da tensão de opostos e que age por dentro da linguagem.

Dessa forma, pensando na linguagem trabalhada "por dentro", assume-se, para o *phármakon*, não o sentido de "substância", mas o de meio para que se possa produzir a oposição e a confluência entre os signos; no caso dessa abordagem, oposição e ambivalência entre espaços, quarto, rua e beco que se lerá no primeiro capítulo; entre os tempos do desejo e da obrigação, tema privilegiado pelo segundo capítulo e, finalmente, entre os gêneros: poesia e crônica; assunto do terceiro capítulo.

Para compreender a elaboração da escrita como remédio/veneno é preciso entender, primeiramente, que a mudança entre os espaços poéticos se mostra na reelaboração dos objetos. Assim, os poemas que servem para demonstrar tal itinerário, neste ensaio, são os que propiciam não só a reorganização dos espaços (quarto, rua, beco), mas também mantêm a ambivalência entre eles, ou seja, confundem interior/exterior, passado/presente, prisão/liberdade, tempo/espaço.

O espaço interior do quarto, com suas paredes invisíveis, vai significar ao eu-lírico bandeiriano a fortaleza da memória em que as lembranças da infância e do passado ficam protegidas das mudanças do tempo e da cidade (mudanças que estavam na rua – modernização - e se viam pela janela do quarto). O sentido de reduto é quebrado quando a proteção pode tornar-se clausura e solidão. E, nestas condições, a rua é bem-vinda, pois traz a liberdade e a vida para dentro do espaço. Os dois espaços, quarto/rua, misturam-se na figura do beco. Espaço que pode ser entendido como *hymen* (assim como a janela), um espaço intervalar.

Não é possível, na leitura dos espaços, abranger toda a obra de Bandeira, portanto, os poemas "Comentário musical", "Noturno da Rua da Lapa", "O Martelo",

sempre a deliberar e a urdir maquinações, a desejar e a adquirir conhecimentos, filosofa durante toda sua vida; é grande feiticeiro, mago e sofista". Ver Platão (1978, p.72-84).

"Visita Noturna", "Poema do Beco", "O Amor, A Poesia, As Viagens" e a "Última canção do Beco" servirão para mostrar a confluência "entre" os espaços poéticos. Espaços que se apresentam pelo quarto, pela rua, pelo beco ou por terras distantes. Espaços que, pelas "invasões" (do som, do inseto, da morte, de outros textos), mudam, transformam-se e transformam o eu que os habita.

Esses espaços poéticos entrecruzados, fundidos e confundidos, permitem acessar, também na poesia bandeiriana, um tempo forjado pela própria poesia, que vai ser utilizado como remédio contra os males do "tempo presente", as impossibilidades, o indesejado; porém, entendendo remédio e veneno na sua ambivalência (*phármakon*), a perspectiva pode mudar de sentido conforme o verso do poema.

O "entre - tempos" é lido por intermédio da "janela" do quarto, que vai possibilitar o acesso a outros mundos e tempos dentro do texto. A janela, a brecha, deixa-se perceber quando os versos, de um espaço e tempo presentes e de restrições para o eu-lírico, passam a chamar por outras terras e outros tempos em que reina a "possibilidade". A janela consiste, no texto de Bandeira, no *hymen* que une, separa e confunde interior/exterior, passado/presente, desejo/realização. Os tempos vistos através dessa representação de união e separação entre opostos mostram o "ter" do presente em conflito com um "querer" que remonta um passado muitas vezes não vivido, mas imaginado.

Essa tensão entre ter e querer será lida nos poemas homônimos "Belo Belo", responsáveis por armar, na poesia, um "inventário" elaborado pela "falta de posses" do eu; faltas que vão se transformar em "Testamento", um poema que consegue burlar o tempo e a morte. Porém, veremos também que o testamento da obra bandeiriana pode ser representado pelo poema "Antologia", em que a "janela" aparece permeando os versos. Desse modo, janela e poesia podem confundir-se, pois, se é pela janela que o eu vê a possibilidade de burlar o tempo não desejado, é na poesia que a fuga se concretiza. Porém, o tempo não significa somente o que deve ser evitado, burlado, mas também, muitas vezes, torna-se elemento essencial à manipulação do *phármakon*, quando utilizado a favor da poesia e da fuga. É o tempo que permite acessar "as inacessíveis praias".

Em Bandeira, a rememoração do tempo passado não permite restaurar totalmente o lugar de felicidade original - a infância, e, quando pretende, reconhece a impossibilidade. Falar do passado é reelaborar os objetos e espaços, pois o que passou não pode jamais retornar em sua totalidade no presente de onde se fala, de onde se escreve.

Assim, "o presente é parcial e intenso porque é o local da repetição[...]"(Osborne, 1997, p.255), e, se é impossível restaurar completamente o passado, por outro lado, o processo cíclico permitirá restaurar parcialmente fragmentos do que foi vivido. Nesse sentido, a infância e a mocidade podem ser resgatadas por objetos poéticos, utilizados para consolar o eu-lírico pelo tempo que passou. O espaço responsável por esse acalanto é, sem dúvida, o quarto da memória, o quarto que "vai ficar na eternidade, com seus livros, com seus quadros, intacto, suspenso no ar!" ("Última Canção do Beco").

Há ainda a possibilidade de ler, a partir dessa mistura de espaços e de tempos, uma confluência, e até simbiose, entre os gêneros da poesia e da prosa escritas por Manuel Bandeira. Para tanto, os textos que servem para esta leitura são os que, na poesia, evidenciam a presença do assunto cotidiano (matéria para a crônica) e os que, em percurso contrário, na crônica, referenciam e fazem com que o texto volte a "se banhar" na matéria poética.

As crônicas apresentam também um "duplo" quando, por um lado, aproximam o eu do alimento cotidiano, da rua, para sua elaboração e, por outro, afastam-no, quando essa mesma rua estampa o processo de modernização da cidade e de apagamento de uma memória coletiva. Esse estado confuso e oscilante que, de certa forma, é de desejo e comunhão e, de outra, de afastamento e repúdio ao cotidiano, pode ser detectado em alguns textos escritos por Bandeira para o jornal, em gênero desprezioso que tem a seu favor a frivolidade dos assuntos. Neste duplo (desejo e recusa) é que se percebe agir a escrita – *phármakon* –, que se faz também a partir de uma mistura entre o cotidiano vivido e o desejado ou inventado.

A recusa ao cotidiano permite ao eu-lírico da poesia, muitas vezes revivido na prosa, apegar-se a outro tempo, a outro espaço de calma e felicidade, como os inventados pelos versos bandeirianos. Espaços que nascem do "profundo desânimo", a exemplo da Pasárgada, ou através da tradução e apropriação de poemas alheios. Mas a aproximação com o dia-a-dia significa também uma aproximação com a rua, com o alimento necessário para o *flâneur*, salientando-se que estas ruas, na maioria das vezes, conduzem a outros tempos, outros espaços e outros gêneros. Ruas que se formam pela própria escrita.

Pensando neste ser "insatisfeito" com seu tempo e com as mudanças trazidas para seu espaço de ameaça e de privacidade (a cidade, mas também o quarto), verifica-se, na poesia de Bandeira, a realização de uma *flânerie* que não é mais possível nas ruas, mas é

plena no refúgio de seus versos. Perambula por lá um *flâneur* que, na escrita, é a crítica ao progresso e à transformação das pessoas em máquinas.

Assim, o caminho a ser percorrido para a leitura da *flânerie*, que se faz no espaço de tensões e de dobras de significados, começa pela leitura dos espaços poéticos (dentro/fora), seguindo para uma análise do ponto de tensão entre esses espaços - que se oferece pela imagem da janela do quarto e que se confunde pelos tempos (passado/presente) -, para que, então, através dos textos em prosa, em que se mostra o cotidiano colhido e transformado em matéria poética, se possa ler a poesia bandeiriana como lugar de proteção e de protesto contra o tempo, contra o progresso.

→ A busca do *flâneur* bandeiriano vai se desenhar pela leitura que Walter Benjamin fez de Baudelaire, em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* (1989). Na leitura crítica sobre o poeta, Benjamin consegue entranhar-se no texto a ponto de estreitar as relações entre crítica e poesia. Pautando-se nas idéias sociológicas marxistas para analisar os efeitos de uma Paris em modificação na vida e obra de Baudelaire, o crítico vai demonstrar as transformações do mundo da *flânerie* com o advento da modernidade. O espaço do *flâneur* é a rua, mais precisamente as galerias, que se confundem com o interior de uma casa e deixam o observador a salvo das calçadas estreitas e do perigo dos veículos. Diz Benjamin: “a *flânerie* dificilmente poderia ter-se desenvolvido em toda a plenitude sem as galerias”, e é neste espaço que o flâneur sente-se em casa. Quando as galerias entram em declínio, a *flânerie* “cai de moda”, amedrontada pelas mudanças na cidade, mostrando-se mais perversas àquele que precisava de espaço e privacidade para suas observações, que “não podiam florescer” no meio da massa. O *flâneur* é o ocioso que protesta contra a transformação das pessoas em máquinas, é aquele que tenta estabelecer um ritmo de caminhar (quando leva uma tartaruga a passear, deixa que ela estabeleça o ritmo). Trata-se de um ritmo que, segundo Benjamin, “o progresso deveria ter aprendido”.

Este caminhante sedento e apaixonado pela observação ganha, com a implantação do regime capitalista, uma designação pejorativa por suas caminhadas sem “objetivo”; tratado como preguiçoso e sem função aos olhos do capital. Não é difícil entender tal posição ao lembrar da máxima “*time is money*”, responsável por regar o regime em que tudo é medido por seu valor comercial. É interessante ainda notar que a significação da palavra “*flâneur*” aparece vinculada à vadiagem. Em contrapartida, no Larousse do séc. XIX, conforme Benjamin, encontra-se a pressuposição de que “o produto da ociosidade é

mais valioso que o do trabalho". Para confirmar, o nome de um *flâneur* "laborioso", como o de Beethoven, é citado. Pensando, então, na *flânerie* bandeiriana e na sua ociosidade, não só desejada, mas também imposta pela "linguagem da doença" que marca a impossibilidade de participação do eu no dia-a-dia, é possível detectar um *flâneur* que se utiliza do texto, não só poético, mas também da prosa, para ganhar o espaço desconhecido da rua. De acordo com Davi Arrigucci, a entrega do poeta à rua se faz "com pudor, com reserva", nunca é direta e de braços abertos, "se dá pausadamente, na tranquilidade, através da experiência do ser solitário, que antes de tudo, observa, ouve, medita e incorpora, se é o caso". É com esse cuidado, e pensando no flânar possível através do texto, que Bandeira elabora a crônica de jornal. Para tanto, estabelece um elo de ligação. Ou seja, a figura do *flâneur* bandeiriano vive na mistura dos espaços poéticos, dos tempos vividos e imaginados, da poesia e da crônica, vive no "entre".

O rasgo (leitura) a que se propõe essa abordagem utiliza como material "cortante" o estudo formal do poema, em que se verificam as técnicas utilizadas, o sistema lingüístico, a rítmica, a métrica, o "amadurecimento" do texto e a temática. "Armas" utilizadas para abrir caminho, para embrenhar-se "num país" que o eu-lírico canta que é só seu.

O Quarto A Rua O Beco O Poema antídoto e veneno em Manuel Bandeira

É que sou, perdoai-me, um poeta que só funciona dentro do poema.

Manuel Bandeira

Os espaços poéticos

Diz Antonio Candido (1993, p.6), a respeito da poesia de Bandeira, "que uma das maneiras de entender a sua obra é encará-la como reorganização progressiva dos espaços poéticos, a partir de uma concepção tradicional, até chegar a uma concepção nova, segundo a qual os objetos perdem o caráter óbvio que tinham inicialmente". O que demonstra essa progressão é a leitura da experimentação poética de Bandeira que passa do modo "*crepuscolari*" na sua fase de formação, para uma imposição moderna e ampliada sobre o tradicional, na fase de transformação, e finalmente chega ao estado de confirmação de uma poesia de marcas pessoais maduras e cristalizadas pelo processo de experiência com a linguagem, de "experimentação por dentro da linguagem" (Teles, 1998). A primeira fase, em que os espaços se desenham pela poesia tradicional na direção do penumbrismo (Goldenstein, 1998), compreende sobretudo os primeiros livros de Bandeira, *A Cinza das Horas*, *Carnaval* e grande parte de *O Ritmo Dissoluto*. O período em que surgem *Libertinagem* e *Estrela da Manhã* aponta para a maturidade criadora que dessacraliza o mito das formas tradicionais, misturando-as a formas novas de adequação da linguagem para um sentido "mais fácil" de ser compreendido pelo leitor comum, façanha que se utiliza da simplicidade da escrita. E o período de confirmação é atingido quando o refinamento técnico se concretiza, quando a poesia, feita de palavras essenciais, dá aos espaços observados ou inventados a nitidez da sensibilidade cotidiana.

O desenvolvimento do processo poético em Bandeira permite que os espaços de sua poesia alternem-se entre a adesão ao real, ao *cotidiano*, e a invenção de um mundo fantástico, como a Pasárgada. Seus versos permeiam o dia-a-dia da rua, do beco e do quarto, permitindo ao poeta elaborar o espaço desejado, ora como aproximação dessa realidade, ora

como evasão. Essa bruxaria, que se utiliza da palavra para o feito, foi conquistada pelos anos em que "sacou a duras penas" do minério da linguagem "o metal precioso"; mas também, pela "posição - chave" que assume o poeta: a posição de observador, de *flâneur* desses dois mundos: o real e o insólito.

A palavra "bruxaria", documentada já no século XV, equivale, no espanhol, a *hechiceria* e, no português, a *feitiçaria*, ambas derivadas de *hecho* e *feito*, particípio passado de *hacer* e *fazer*, do latim *facere*³. Pois bem, reivindicar a poética como trabalho é o que se pretende quando se diz da bruxaria praticada por Bandeira com a palavra, o que, na verdade, sublinha e faz prevalecer o sentido da poesia como resultado do "fazer", sem, no entanto, eliminar certo elemento "mágico" nesse mesmo fazer. Discernir o que há de essencial para a composição do poema é misturar os elementos (técnicas de composição, conhecimento artístico e audácia para experimentação do texto poético) para elaborar a poção, a poesia. A *feitiçaria* bandeiriana tem na reorganização dos espaços poéticos a forma de "desentranhar" poesia com o requinte da simplicidade, pois o que está na rua pode estar no poema, no quarto, no beco. E, ao legitimar, através dos versos, o cotidiano transformado em matéria poética, o feitiço se completa com uma espécie de comunhão da poesia com espaços que tendem a aparecer de forma onírica, como o quarto das casas em que morou, as ruas que lhe traziam a vida e o beco de Morais e Vale, o beco da "gente humilde". A aproximação com a rua e sua gente e a familiaridade com o dia-a-dia fazem com que seus poemas obtenham naturalidade quando descrevem "os atos e fatos sem os tornar prosaicos" (Candido, 1993, p.4). A expressividade poética é uma das pedras preciosas da obra bandeiriana. É um dos elementos de sua poção.

O que a poesia de Bandeira oferece ao leitor, ainda segundo Candido (1993), não são simples informes cotidianos, mas "fatos poeticamente expressivos". E é a maneira como o poeta utiliza estes fatos que vai determinar o essencial e o acessório para o texto. O estado consciente de elaboração da poção, do poema, é aprendido lentamente ao longo dos anos e se concretiza quando o bruxo, o poeta, desenvolve a capacidade para "isolar o traço expressivo" e fazê-lo funcionar dentro da estrutura do poema. Os elementos de elaboração do texto poético trabalham na ambivalência de sentido, isto é, a poção, a escrita, pode funcionar como remédio e como veneno ao mesmo tempo. Como remédio contra os males

³ Enciclopédia Miradouro. Termo: Bruxaria. p. 1815-1816.

do "presente" - como a modernização indesejada - criando um escape para os espaços irreais de Pasárgada e da própria poesia, e como veneno, reafirmando a inoperância do ser diante da vida simples pela ligação do verso com a realidade material do dia-a-dia. O poeta descobre que penetrar no "real" só é possível através da poesia e descobre que, para acautelá-lo do peso desse "real", é preciso refugiar-se num tempo e espaço de felicidade privada que, ironicamente, encontra-se também na poesia. Assim, o jogo de opostos criado pelo feitiço da escrita vai ser responsável pela manutenção do próprio poema.

O jogo de contrários é percebido na mistura dos espaços poéticos em que o quarto, o interior, é invadido, ou se deixa invadir pela rua, o exterior, e se vêem fundidos os opostos dentro e fora na figura do beco. O mesmo se dá quanto à função destes espaços poéticos, ora aparecendo como lugar seguro em face da ação do tempo e da vida, ora aprisionando e não deixando viver. O quarto apresenta-se, primeiramente, como campo seguro que vai proteger o eu-lírico das mudanças causadas pelo tempo: na cidade, no corpo e na vida do próprio poeta. Um quarto que, com suas paredes invisíveis, se mantém como fortaleza da memória e sinal de recusa às mudanças trazidas pela modernização mal planejada da cidade do Rio de Janeiro, lugar onde vivia o poeta. O quarto é o espaço sagrado, templo de sobrevivência das lembranças de um "tempo bom": a infância. É também o lugar de segredos e confissões só permitidas ao habitante deste espaço. O quarto tem a liberdade de levar o eu através do tempo, "de salvá-lo do naufrágio" dos anos e perpetuá-lo na eternidade; mesmo que nada reste de sua construção material, ele para sempre viverá nos poemas de quem o habitou e foi habitado por ele. Porém, esta relação simbiótica é quebrada pela presença de uma fenda, de um "entre"⁴: a janela. Esta, responsável por unir dentro e fora, interior e exterior, e fazer com que se quebre o sentido de reduto do quarto, deixando entrar a vida, a pobreza, a realidade de uma cidade caótica, por outro lado, oferece ao olhar do habitante do quarto, poesia viva: a rua.

Antes mesmo que a rua invada "o castelo", o quarto pode se mostrar não mais como lugar que protege, mas como clausura que prende e isola, habitado pela saudade e pela

⁴ Vale lembrar que a noção de "entre", vinda de Mallarmé e teorizada por Derrida, marca um espaço de confluência, de fluidez entre signos antes tidos como opostos que, a partir dessa leitura, podem ser desdobrados. O "entre" não é em si um lugar, mas uma possibilidade de ler a dobra de significação. É o que Derrida chama de *hymen*, um signo de fusão, união e confusão entre dois termos. O *hymen*, nesta leitura, é assumido pela figura da "janela", localizada entre palavras, versos, ou mesmo tempos. (Questão que o segundo capítulo privilegia.)

solidão. De remédio contra os males do tempo, passa a ser o veneno que assola o solitário habitante do quarto. A rua, então, vai mostrar ao eu sua outra face, não a ameaçadora, mas a de liberdade. Assim, quando o olhar atravessar a janela, o quarto, por vezes, vai confundir-se e misturar-se com o “fora”, com a rua, com o beco.

Quando os espaços poéticos têm sua função modificada, é porque algo se alterou na elaboração do poema, algo se “re-significou”. E não é necessariamente por um fato alheio, de fora, que a mudança ocorreu, como no caso do quarto, reduto e clausura. Lembremo-nos aqui de uma idéia exposta por Platão em *A República* (s/d, p.359-392), precisamente no livro X, que versa sobre poesia. Enquanto trata das nocivas imitações feitas por artistas aos espíritos dos ouvintes, questiona o serviço prestado à humanidade por Homero, lança ferozes ataques aos poetas “que não sabem nada que valha a pena”, leva sua “fala” à discussão, através da analogia do corpo, para a coexistência do bem e do mal no mesmo espaço. Segundo Platão, nenhum mal fora do “corpo” pode destruí-lo a não ser o seu próprio. Então, ao transportar a idéia platônica de bem/mal como elementos que convivem na mesma coisa, para analisar a função dos espaços poéticos nos poemas de Bandeira, vê-se que o poeta soube dosar as poções benéficas e malélicas de cada um deles, tornando-os ambivalentes no jogo da linguagem; deste modo, a poesia constitui-se tentativa de formulação de um antídoto. E se o quarto, por vezes, perde seu significado de proteção, é porque algo dentro dele causou a mudança. Porém, nada impede que este “algo” tenha vindo da rua, do beco e tenha sido interiorizado pela figura do dentro.

As ruas, que vão invadir o espaço interior do quarto e dos poemas, formam um itinerário que se confunde com as mudanças de residências feitas por Bandeira. As paisagens e os sentimentos mostram-se pelo que invade o quarto através da janela e pelo que vai junto com o poeta quando este se muda de casa. Por isso, é bom lembrar, o quarto, mesmo mudando de endereço, vai ser sempre “único”, enquanto “lugar seguro para as lembranças” e prisão do eu-lírico; porém, as ruas serão sempre muitas, de vários bairros, de várias cidades reais ou imaginárias.

Já o beco de Morais e Vale, cantado pelo poeta, também vai funcionar como uma janela, isto é, as construções formando as paredes e a única saída, a rua, sendo a janela. Assim, o beco vai ser o misto do dentro e do fora, pois está na rua como espaço exterior, mas, dentro da cidade, forma um quarto, transformando-se em interior e mantendo a segurança para aquele que olha através do vidro.

Definir o “dentro” e o “fora” nesta confusão de espaços é demarcar uma tensão que não pode desaparecer, que é a tensão entre interior e exterior. Digo que esta diferença potencial (dentro/fora) precisa manter-se ativa não somente pela demarcação dos espaços, mas também para que através dela se possa conceber um novo espaço, o espaço da poesia, em que os opostos lhe mantêm a vida: dentro/fora, bem/mal, prisão /liberdade.

O caminho de análise é traçado conforme os espaços vão tomando conta dos poemas, isto é, o recorte para esta leitura se pauta na idéia de reorganização dos espaços poéticos: quarto, rua e beco. Assim, os poemas “Comentário Musical” e “Noturno da Rua da Lapa”, que fazem parte de *Libertinagem* e que foram escritos na Rua do Curvelo, serão os primeiros a mostrar, pela análise, a importância do ambiente interior e exterior na poética bandeiriana. “O Martelo”, de *Lira dos Cinquent’Anos*, e “Visita Noturna”, de *Belo Belo*, são os poemas que vão demonstrar em seus versos a invasão dos espaços por elementos absorvidos pela poética de Bandeira, como os da Lapa. Na Rua Morais e Vale, na Lapa, o poeta termina de escrever *Estrela da Manhã*. Segundo o autor, o livro fora escrito boa parte ainda quando morava no Curvelo⁵. Naquela surgem “O Poema do Beco” e “O amor, a poesia, as viagens” em que a figura do beco começa a aparecer como união do espaço interior ao exterior. O mesmo acontece no poema “Última Canção do Beco” de *Lira dos Cinquent’Anos*.

Além das qualidades de alquimista do poeta, e tome-se esta designação para aquele que funde os metais para obter o metal precioso - o ouro -, Bandeira se guardou em uma “posição - chave”: uma posição que lhe permitiu criar o espaço poético a partir da observação da realidade para exprimi-la mais tarde em versos. E é nestes versos que se analisa o quarto fundido, confundido com as várias ruas e os vários mundos oferecidos pela janela e pela poesia de Manuel Bandeira.

⁵ A referência é dada por Bandeira em *Itinerário de Pasárgada In Manuel Bandeira - Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. Diz o poeta: “... foi na Rua do Curvelo que reaprendi os caminhos da infância. Lá escrevi quatro livros, três de poesias - *O Ritmo Dissoluto*, *Libertinagem* e quase toda a *Estrela da Manhã*, e um de prosa - *Crônicas da Província do Brasil*.” E mais adiante (p.60): “A maioria dos versos da *Estrela da Manhã* e da *Lira dos Cinquent’Anos* datam de Morais e Vale. No primeiro livro, são ainda do Curvelo o poema que deu título ao livro, a ‘Canção das Duas Índias’, ‘A filha do Rei’, a ‘Balada das três Mulheres do Sabonete Araxá’ e alguns outros. Nunca obedeci à ordem cronológica na publicação de meus versos em livro.” Assim, em *Belo Belo*, o poema inicial, “Brisa”, ainda é do tempo do Curvelo”(p.81-82).

Notas para o “Comentário Musical”

Em carta de 16 de novembro de 1924 endereçada a Mário de Andrade, Manuel Bandeira apresenta ao amigo uma primeira versão do “Comentário Musical”. Frisa no texto que o poeta paulista já conhece o “quarto” de que se fala no poema. Um quarto com “grandiosa” vista para a baía, localizado na casa número 51 da Rua do Curvelo, no bairro de Santa Teresa. Não é novidade para os leitores de Bandeira a influência que teve este lugar na obra do pernambucano. Lêem-se, em *Itinerário de Pasárgada*, várias declarações do poeta a respeito da importância do morro do Curvelo para sua poesia e, em uma delas, toma as palavras de Ribeiro Couto, em seu discurso na Academia Brasileira de Letras em 1940, para explicar essa relação. Como não poderia deixar de ser, a figura do quarto se faz presente pela alusão à janela que ligava o poeta com o mundo. Diz Bandeira (1996, p.60):

A Rua do Curvelo ensinou-me muitas coisas. Couto foi avisada testemunha disso e sabe que o elemento de humilde cotidiano que começou desde então a se fazer sentir em minha poesia não resultava de nenhuma intenção modernista. Resultou, muito simplesmente, do ambiente do morro do Curvelo. Disse-o Couto melhor do que eu mesmo poderia explicar agora: ‘Das vossas amplas janelas, tanto as do lado da rua em que brincavam as crianças, como as do lado da ribanceira, com cantiga de mulheres pobres lavando roupa nas tintas de barrela, começaste a ver muitas coisas. O morro do Curvelo, em seu devido tempo, trouxe-vos aquilo que a leitura dos grandes livros da humanidade não pode substituir: a rua.’

As janelas abertas para a paisagem, para os sons, para o cotidiano: é isto que mostra o “Comentário Musical”. Poema que, para Mário, em carta de 19 de novembro de 1924, respondendo a Bandeira, é “lirismo puro”, é “um poema que não acaba”. Constatação que preocupa o paulista pela falta, segundo ele, da “intenção-de-poema” que deveria se pautar por um início, um meio e um fim. Mesmo assim, considera o poema “manuelzíssimo” e admira o último verso como se tivesse sido feito “olhando pro lado, ou coçando a perna”. Bandeira acaba concordando com o amigo, mas o faz de maneira que desarma o argumento de Mário: “Tens razão, não é poema. Aliás característica de quase todos os meus versos. Por isso não chamei minha coleção de *Poemas* e pus o título de *Poesias*. Eu criei mesmo o adjetivo “poemático” para exprimir o que dizes”(Bandeira in: Moraes, 2000, p.151). Em 1925, quando se publica o poema na *Revista Estética* n. 2, aparecem algumas modificações: o acréscimo de vocábulo (dentro), a pontuação e o formato texto em uma só estrofe. Já em 1930, no livro *Libertinagem*, o texto sofre mudanças mais significativas no arranjo e composição dos versos. Observem-se as mudanças:

Primeira versão - em carta (Idem, p.148)

“Comentário Musical”

“O meu quarto de dormir a cavaleiro da entrada da barra.
Entram por ele os ares oceânicos.
Maresias atlânticas.

São Paulo de Luanda, Figueira da Foz, praias de Irlanda.

“O comentário musical da paisagem só poderia ser o sussurro
sinfônico da vida civil.

“Entretanto o que ouço neste momento é um silvo agudo de sagüim.
A minha vizinha de baixo comprou um sagüim.”

Versão Publicada em *Estética* (p.166)

“Comentário Musical”

O meu quarto de dormir a cavaleiro da entrada da barra.
Entram por êle dentro os ares oceânicos.
Maresias atlânticas.

São Paulo de Loanda, Figueira da Foz, praias de Irlanda.

O comentário musical da paisagem só poderia ser o sussurro sinfônico
[da vida civil.

Entretanto o que ouço neste momento é um silvo agudo de sagüim:
A minha vizinha de baixo comprou um sagüim.

Versão Publicada em *Libertinagem* (1996, p.206)

“Comentário Musical”

O meu quarto de dormir a cavaleiro da entrada da barra.
Entram por ele dentro
Os ares oceânicos,
Maresias atlânticas:

São Paulo de Luanda, Figueira da Foz, praias gaélicas da Irlanda...

O comentário musical da paisagem só podia ser o sussurro sinfônico da vida civil.

No entanto o que ouço neste momento é um silvo agudo de sagüim:
Minha vizinha de baixo comprou um sagüim.

Pode parecer, em rápida leitura, que as modificações ocorridas no poema foram poucas e não relevantes. Porém, ao deter-se pausadamente sobre os versos, além das várias alterações feitas pelo poeta, o leitor vai perceber que há um amadurecimento na própria maneira de fazê-los, o que vai mudar radicalmente o efeito do ritmo e sentido dos

vocábulos utilizados. Há o que se pode chamar de “depuramento poético”- quem sabe, ajudado pelos “anos de gaveta”- em que a harmonia vai se refazer na nova construção.

Na primeira versão de “Comentário musical”, a pontuação nos versos age abruptamente, fazendo com que cada coisa que invade o quarto do poeta apareça sozinha, uma de cada vez, separadas por sete pontos finais nos oito versos do poema, a não ser as cidades de além-mar, que estavam na direção do quarto, que vêm separadas por vírgulas. Já na versão de 1930, a pontuação “mais leve” harmoniza os versos com a paisagem que se deseja mostrar. O que entra pelo quarto é expandido (ocupado) pelo uso de reticências, tornando a mistura de espaços algo mais tênue. Esse abrandamento de um verso para o outro, proporcionado pela pontuação, dá a impressão de que o quarto fica o tempo todo aberto, e os lugares e sons que o invadem ficam livres para ir e vir a seu bel prazer.

Apesar de Mário de Andrade ter sugerido, em carta de novembro de 1924, que o “poema precisava de mais um verso”, esta foi uma mudança que não se concretizou. O que ocorreu foi a fragmentação do verso “Entram por ele os ares oceânicos”, com o acréscimo do vocábulo “dentro”, já incorporado na versão publicada em 1925. Traz, com essa reconstrução, um pleonasma (entra/dentro) que reforça a idéia de interioridade do quarto, inclusive pela reiteração sonora, uma palavra dentro da outra. O resultado final é um “enjambement”: “Entram por ele dentro/Os ares oceânicos”. Para Tinianov (1975), um corte sintático tem a função de carregar de significado o verso. E é o que acontece quando quatro dos versos formam uma só oração, um só pensamento em que as coisas e os lugares que invadem o quarto não só passam por ele, mas ficam “dentro”, presos em suas paredes invisíveis – em uma “oração”.

Para manter os oito versos do poema, o quinto e o sexto versos tornam-se um só, mas com alteração do tempo verbal de “poderia” para “podia”: “O comentário musical da paisagem só podia ser o sussurro sinfônico da vida civil”. Uma mudança que diminui uma sílaba poética e reforça a idéia de invasão do quarto pela mudança do tempo; o verbo irregular “poder” no futuro do pretérito - poderia -, tempo que tem função hipotética, torna duvidosa a idéia de que é o “sussurro da vida civil” o que o eu-lírico ouve. A suposição se afirma quando o verbo passa para o pretérito imperfeito (podia), amenizando a dúvida: era realmente o som da vida civil lá fora que entrava. Além disso, há uma espécie de “baixa no tom”, ou melhor, de uma aproximação maior em virtude do tom coloquial (ou familiaridade), que “podia” tem em relação a “poderia” (mais erudito). Outras mudanças

ocorrem com o acréscimo do adjetivo “gaélica”, ainda no quinto verso. Substituição, no penúltimo verso, de “Entretanto” por “No entanto”, e a supressão do artigo “A” no último verso são modificações feitas, como outras no poema, principalmente em função da harmonia e do ritmo.

Os elementos construtivos do poema foram reorganizados e se não houve, segundo Mário, “intenção-de-poema” com começo, meio e fim, também segundo Mário, “nomes e concepções estéticas não têm importância nenhuma” (Andrade in: Moraes, 2000, p.451). Todavia, isso não quer dizer que não houve por parte de Bandeira uma preocupação com o que estava escrevendo; não fosse assim, não haveria mudanças em “Comentário Musical”. E mesmo que Bandeira chame para si a denominação de poeta “alumbrado”, o transe é prontamente desmentido pela matemática do que se vê aplicado no poema analisado (por outro lado, pode-se pensar na hipótese de a matemática confirmar o transe). O número de sílabas poéticas é reconstruído no poema, com exceção do primeiro verso, o que vai “determinar” uma nova organização, fazendo com que a influência de um verso para o outro mantenha maior unidade da série, e uma maior “ressonância” entre eles. Musical não é somente o “sussurro sinfônico da vida civil”, mas, principalmente, os versos de Bandeira que cantam “o que vem da rua”.

Muito além do quarto de dormir

Logo no primeiro verso, o poeta determina a posição do quarto: “a cavaleiro da entrada da barra”. Um quarto que naquele momento ficava no bairro de Santa Teresa, na rua do Curvelo, em uma casa amada pelo poeta: “a famosa casinha da polaca (Curvelo 51)” (Bezerra, 1995, p.27), com uma sala que trazia aos olhos a visão da baía “com o bruto mar entrando pela alma da gente adentro!” (Bandeira, 1958, p.1393). A paisagem descrita pode ser vista em foto abaixo (publicada na *Homenagem a Manuel Bandeira*), em que o poema “Comentário Musical” localiza a imagem em sua posição sobranceira na barra, assim como no retrato de Bandeira pintado por Friedrich Maron e no Óleo por Portinari, ambos de 1931⁶.

⁶ *Homenagem a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro, 1936. Com reedição em 1986 (p. 209, 53, 63). Ver óleo de Maron em anexo.



*"O meu quarto de dormir a cavaleiro da entrada da barra.
Entram por elle dentro
Os ares oceanicos
Maresias atlanticas:
São Paulo de Loanda, Figueira da Foz, praias gaelicas da Irlanda..."*

Porém, apesar de o quarto aparecer localizado no poema e remeter a leitura aos anos proveitosos para sua poética vividos pelo poeta no "Curvelo", parece ser mais importante, na verdade, a função determinada ao quarto - "de dormir" - o que vai denunciar a existência de outros quartos, com outras significações: de clausura, de liberdade, de memória; um lugar propício ao sono, aos sonhos, aos devaneios. O quarto marca um lugar de segurança, mas também de aventura, é um espaço de intimidade em que o sujeito se recolhe para proteger-se, para fugir, ou para ouvir os ecos das vozes passadas que habitam as paredes invisíveis desse refúgio. É quando a armadura deixa de proteger para exercer o papel de prisão, que o sujeito vai desejar a rua, a liberdade. E é deixando o mundo entrar que o habitante do quarto poderá sair. O dinamismo deste quarto, que não se prende a lugar nenhum, permite ao eu habitar o universo ao mesmo tempo em que o universo o habita.

A dinâmica que mistura interior (quarto) e exterior (rua) vai permitir, ainda nos versos que seguem, uma outra significação para o quarto: a de janela, uma abertura para a vida. Todo transformado em janela, o quarto deixa todos e tudo entrar e acalma o eu-lírico, proporcionando a ele a "viagem". Em "Comentário Musical", o olhar começa por mostrar os caminhos para o devaneio do eu, pelas imagens e sensações que vêm do oceano. "Os ares oceânicos e as maresias atlânticas" instigam o olhar a ir mais longe, não só até a barra, mas seguindo caminho até dar na África, em São Paulo de Luanda; ou na foz do rio Mondengo, na Figueira da Foz, em Portugal; ou ainda mais longe, até as praias da Irlanda, melhor, as

praias “gaélicas” da Irlanda, proporcionando uma viagem mais ao passado. Enfim, em quatro versos, o quarto se abre para o mundo para que ele fique pairando em seu interior e convidando o eu à aventura do olhar. Esse mundo unido pelo mar (Atlântico), é interessante observar, não é o espaço da “modernização” - África, Portugal, Irlanda – mas é o lugar desejado.

“O meu quarto de dormir a cavaleiro da entrada da barra.
Entram por ele dentro
Maresias atlânticas:
São Paulo de Luanda, Figueira da Foz, praias gaélicas da Irlanda...”

A aventura que se lança a terras distantes é marcada pela métrica utilizada no poema como caminho percorrido pelo olhar. Isto é, o quarto que fica no bairro de Santa Teresa é invadido e invade o mundo lentamente em um verso de dezessete sílabas poéticas que se estende pelo uso de reticências. Essa formação dos versos indica a viagem de devaneio do eu-lírico. Observe-se que os versos que mostram o quarto (primeiro) e as terras distantes (quinto), quase se igualam, isto é, se equivalem quando fundem interior e exterior.

A janela que oferece a paisagem da “rua” traz também para o quarto a voz do cotidiano, a polifonia “sinfônica” da vida lá fora. A vida civil (igual ao sussurro sinfônico) é que traz de volta da “viagem” o eu-lírico, fazendo-o reconhecer o valor da simplicidade, expressa no maior verso do poema através dos sons emitidos por ela.

“O comentário musical da paisagem só podia ser o sussurro sinfônico a vida
[civil].”

A “janela” oferece ao eu-lírico o infinito, mas é o “som” que o chama de volta para o Curvelo, para o mais humilde cotidiano. Os versos do poema até então demonstram uma sucessão de acontecimentos que, no sétimo verso, são quebrados pelo silvo de um sagüim, como se fosse uma campainha a avisar a hora de voltar para que o eu não se perca. O real próximo se mostra quase displicentemente, capaz, porém, de quebrar o ritmo do próprio poema, ou o ritmo da vida.

No entanto o que ouço neste momento é um silvo agudo de sagüim:
Minha vizinha de baixo comprou um sagüim.

Como já foi observado pela crítica, com muita frequência o biográfico confunde-se com a produção poética de Bandeira, e não é diferente em “Comentário Musical”. O espaço de que se fala foi habitado pelo poeta entre os anos de 1920 a 1933, no Curvelo, e era a alma desse lugar que invadia seus poemas, impregnando-os de dia-a-dia. Não é diferente com os últimos versos do poema analisado. Segundo Elvia Bezerra (1995, p.42), o sagüim que aparece no poema pertencia à moradora do andar de baixo e, mais tarde, fora mandado para Vitória “justamente por causa do silvo agudo”. Outra referência ao cotidiano do poeta se lê em “A ‘chela’ adorada e adorável”, ainda na obra de Bezerra. A “chela”, Joanita Blank, aluna de Manuel Bandeira, lembra que a vida da rua interferia nas lições quando, às vezes, em meio a uma aula, ouviam “o grito de uma mãe furiosa[...] em desespero com o filho”; conta que neste momento, o poeta “parava a aula e soltava uma risada gostosa”. O som do cotidiano era bem-vindo na obra e na vida de Bandeira. Todavia, é bom lembrar que o quarto, enquanto espaço poético, é produto da imaginação, e tais referências biográficas são relevantes para a análise por serem componentes estruturais do poema e levarem à leitura de um eu-lírico, de um personagem, e não do homem de carne e osso.

Para Bandeira, a boa poesia demora a ser colhida, é como a pedra bruta que guarda dentro de si o diamante. Assim é o cotidiano: "fonte escondida da poesia". O acesso a esta fonte o poeta conseguiu através da experimentação dos elementos e entre eles o verso livre, que em *Libertinagem* era uma prática já bem amadurecida. O *vers libre* possibilitou uma liberdade da técnica poética que fez não só o poema se abrir para a rua, mas também o quarto. A nova maneira de fazer poesia atentava para o desafio da liberdade dos ritmos e das medidas e podia ser um risco para poetas que ainda estavam presos às formas dissociadas de conteúdo. Bandeira aceitou o desafio, usando o verso livre como expressão harmônica de tensões entre a liberdade de organização e a regularidade dos versos. Sua experimentação poética não se assumiu radical contra versos rimados e metrificados; pelo contrário, foi misturando as técnicas que sua poesia fez sobressair o próprio espaço do texto. “O verso livre se revela como um meio interno onde se produz a osmose dos espaços, abrindo-se para recolher o que está de fora, mas pode valer dentro”. (Arrigucci, 1990, p. 60)

Os elementos da poética bandeiriana trabalham para buscar, através da oscilação das técnicas, tradicional e moderna, um sentido para o poema, que também é oscilante, entre o remédio que tenta curar e o veneno que pode matar. A ação da escrita

funciona como expurgo, como purificação contra os males do corpo e da alma, mas também é a potencialização desse mal que se deseja expulsar, e que se perpetua nas palavras do texto. Em outros termos, afirma, em cada vocábulo, que o mal que se pretende eliminar é parte viva do "*corpus*". Sendo assim, também não há como conceber, rigorosamente, os espaços poéticos separados como dentro e fora: eles são a mistura dos dois espaços, há ambivalência entre eles. O quarto é a rua, que é o beco, que é o poema, que é o quarto.

Reinvenção do quarto e seqüestro no "Noturno da Rua da Lapa"

"Noturno da rua da Lapa"⁷

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

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

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

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

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

O "Noturno da Rua da Lapa" tem o aspecto formal de texto em prosa. Seus cinco parágrafos trabalham para constituir um sentido que, diferentemente da prosa comum, à medida que o texto é lido, tende a confundir-se e a desaparecer. Trata-se da reunião de elementos colhidos dos mais diferentes modos de observação, de devaneio, de solidão. O conjunto dos elementos resgatados pelo olhar ou pelo sonho se compõe para exprimir o "desassossego" de toda uma vida. Quando o espaço é ameaçado e levado a misturar-se a elementos indecifráveis, não só com o que vem de fora, mas com o que vem de dentro do eu (outros textos, outras vozes de outros poetas e de outros tempos), o caos se instaura. A imagem da confusão, segundo Ettore Finazzi-Agrò (1998), "a falta de lógica" do poema é

⁷ Na edição *Manuel Bandeira - Poesia Completa e Prosa* (1996) da Nova Aguilar, além de ignorar a formação de parágrafo no início do poema, há a supressão do acento no vocábulo "quê" e da vírgula após "sei". Optou-se, para este ensaio, pelo poema publicado na edição crítica de *Libertinagem*. Ver *Manuel Bandeira - Libertinagem/ Estrela da Manhã*: edição crítica. Giulia Lanciani. (Coord.) Coleção Archivos 33,

"sintoma evidente... da má consciência a respeito dos fenômenos e dos objetos habituais; indício da inviabilidade, para o homem moderno, de qualquer relação tradicional consigo mesmo e com os outros...". A presença do inseto, do "acaso", é a causa de toda a revolução do espaço pacato em que apenas ao som e ao vento era permitida a entrada.

Conta Bandeira a Mário de Andrade, em carta de 29 de setembro de 1928, que o espaço constituído pelo poema é a reinvenção do quarto real de Jaime Ovalle. Bandeira dá essa informação em resposta à carta anterior (Morais, 2000, p.406), em que Mário aplaude a "intensidade lírica" do texto e o "mistério" criado pelo uso "sentimental do irônico". Mário escreve ainda que poema como este não se explica com outras palavras, "porque vira bobagem". Manuel Bandeira, ao responder ao elogio, afirma que só sabe "mesmo fazer poema quando a pressão é tanta que ameaça rebentar as caldeiras" e numa situação dessas é que fez o "Noturno", que agradou muito ao amigo paulista. Tal pressão do "estado lírico" surgira depois de ouvir Ovalle contar "que ele tinha tido medo de um besouro que entrou no quarto dele. Teve medo de pegar. Botou o *flit*: - Seu irmãozinho, o besouro parece que ficou maior! Chamou um molequinho que passava na rua, e o menino apanhou o besouro e o levou para rua"(Idem, p.407). Para a composição do "Noturno", o poeta utilizou-se também da posição do quarto do compositor "por detrás da Lapa", onde se via "o fundo de um grupo escolar, fundos de bordéis e o parapeito do cais da Glória que foi construído em perfil cicloidal". Porém, mesmo localizado o fato e o espaço no tempo real, o acontecimento e o quarto do poema são outros, são reinventados, criando um "ambiente estarrecente".

Logo na primeira frase do poema tem-se a sensação do inesperado, um pressentimento de que o espaço está sendo preparado para a mudança que vai acontecer. E, de certa forma, a reorganização desse espaço, tomado do alheio, confunde-se com a própria poética bandeiriana, que, no livro *Libertinagem*, concretiza a mudança prenunciada no *Ritmo Dissoluto*. A modificação do ambiente tem como figura intervalar a janela que, acostumada a deixar entrar o dia-a-dia, se abre para a incerteza e, principalmente, para a construção do poema, pelo som na repetição da vogal "a" e pela acentuação da redondilha maior com acento na sétima sílaba. O que segue é uma oração que tenta localizar o espaço a

São Paulo, 1998, p.43. Nesta mesma edição, são apontadas mudanças observadas no texto desde a sua publicação na *Revista de Antropofagia*, n.5, em setembro de 1928.

partir da mistura de sons, como o do vento vindo dos bordéis fazendo eco nas curvas do cais da Glória, misturando-se ao hino da bandeira cantado por alunos do grupo escolar:

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

O "eu" não está consciente dos acontecimentos e objetos que o rodeiam. Há um lapso de memória e um instante de confusão, quando não é possível lembrar do que se fazia no momento que renunciava a mudança. Note-se que, dentre as possibilidades de atividade do eu, está a de chegar de "muito longe". O que faz pensar que o eu lírico, em pleno devaneio através da janela aberta, estava num mundo inventado e totalmente seguro contra a casualidade da vida diária, como no mundo de Pasárgada, onde tudo está previsto: a mulher que terá, suas atividades, as noites de tristeza, enfim, uma impossibilidade no cotidiano. Ou, quem sabe, o eu perdia-se nas terras do além-mar cantadas no "Comentário Musical".

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

Então, finalmente, o ambiente está preparado pelo "vazio de horror onde vibra estranhamente o pressentimento. E subitamente o acontecimento, 'a coisa' se abate", diz Vinícius de Moraes no texto "O poeta Manuel Bandeira" (MORAIS, 1986, p.235), em que lê a grandiosidade do "Noturno da Rua da Lapa". O certo é que o "bicho que voava" conseguiu desarticular uma pseudo-normalidade daquele quarto, como se obrigasse ao reconhecimento do horror, da impotência de ser diante da vida. Afirma-se a dificuldade de "evasão", só se permite a "invasão". Dessa maneira, a angústia permanece ressoando na impossibilidade de partir.

"Nesse momento (oh! por que precisamente nesse momento?...) é que penetrou no quarto o bicho que voava, o articulado implacável, implacável!
Compreendi desde logo não haver possibilidade alguma de evasão. Nascer de novo também não adiantava. – A bomba de *flit!* pensei comigo, é um inseto!"

Dissimular, ignorar a presença estranha não é mais possível. A mudança se dá a partir de um estalo de conhecimento trazido pela "coisa", sem alarde, sem aviso no seu

"indizível silêncio" (Idem, 1986). Não há mais como fugir para "muito longe", nem "meditar" sem que a presença do estranho seja reconhecida. Torna-se implacável a angústia diante do horror da possibilidade de ver além das sombras. Como na imagem da caverna, descrita por Sócrates, em que os moradores que nela estavam presos desde meninos só viam as sombras projetadas pelo fogo e naturalmente as consideravam parte da realidade, o habitante do quarto também, de uma maneira a conservar a "normalidade" das coisas, voltava o rosto para a parede para poupar-se de ver a luz. E mesmo dada a possibilidade a este habitante de contemplar outro mundo que não o da redoma, ele vibra "seu instinto de conservação ante o horror e o irreconhecível" (Idem) e exige o retorno para onde tudo é normal, constatando: "É um inseto!"

A idéia é que tudo permaneça como antes. Porém, a tentativa de inebriar e enganar os sentidos quanto ao acontecimento se vê frustrada. O horror pode ser acalmado, decrescido, mas a angústia do silêncio faz lembrar a presença estranha e incomodativa do "bicho que voava", tornando seu efeito maior, ou mais forte, mesmo que maquiado pela necessidade humana de restabelecer a "lei".

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

Há também, neste parágrafo, a nítida alusão ao poema clássico "O Corvo", de Edgar Allan Poe. No texto do poeta norte-americano, o jogo dos contrastes faz com que o quarto, lugar sagrado para o habitante, pela função de reduto de recordações, seja invadido pela ave de mau agouro: um Corvo. O animal que traz consigo uma carga de superstição, de relação com a morte, é impelido a procurar proteção, para fugir da tempestade, no quarto, aparentemente "sereno", de um estudante "ocupado entre folhear um volume e sonhar com uma adorada amante morta", Lenora⁸. Diz Poe, em *A Filosofia da Composição*, que "introduzir... a ave pela janela era inevitável" e, depois que o bicho entra, tem início a narração de "autotortura" do amante, que faz perguntas para obter uma só resposta do Corvo: "Nunca mais". Para manter-se a salvo das mãos do homem, a ave pousa no busto de

⁸ POE, Edgar Alan. "A Filosofia da Composição" In *Edgar Allan Poe - Poemas e Ensaios*. Trad. Oscar Mendes, Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999, p. 101-114.

Minerva⁹ e lá permanece "hirto, sombrio", numa posição que se perpetuou na mente daquele eu abalado e entregue às tristezas da solidão.

O quarto projetado pelo poema de Manuel Bandeira espera um busto de Palas e deseja recordações da morta Lenora para que haja esperança de matar o intruso de seu mundo "normal". Em ambos os poemas, a evasão não é mais possível depois da invasão do quarto. A situação, poetizada por Bandeira, faz com que o corvo, o invasor do poema "clássico", torne-se um simples inseto, banal, cotidiano, perdendo, assim, certa "erudição" e mostrando a possibilidade de desentranhar poesia das coisas mais simples. Mas também, a partir dessa transformação do "pássaro em inseto" (note-se que perde tamanho, mas não perde poder de aterrorizar), é possível ler o "humour" bandeiriano dessacralizando tanto o espaço quanto o texto clássico. Diz Sônia Brayner (1980, p.345) que "o *humour* em Manuel Bandeira é uma estratégia intelectual diluidora da emoção de herança romântica, em que o topos 'amor e morte' é reduzido pelo sorriso céptico e manipulado por um atento ludismo formal". Utilizando desse ceticismo bem humorado, a tensão provocada pelo poema de Poe, quando o pássaro invade o quarto do eu, transforma-se numa cena cômica no "Noturno da Rua da Lapa", de alguém, perseguindo com a bomba de flit o "monstruoso inseto".

O certo é que o "inseto" indesejado muda o ambiente e o eu que habita o quarto. Para Ettore Finazzi-Agrò, em nota do texto "O Poeta Inoperante", o inseto na poesia de Bandeira tem função "epifânica", assim como na obra de Kafka, *A Metamorfose*, e na de Clarice Lispector, *A Paixão Segundo G.H.* Nos dois casos, o inseto tem importância crucial para a transformação do texto e do personagem, que acaba em comunhão com o intruso, transformando-se nele ou digerindo-o.

A invasão provocada pelo inseto, no poema bandeiriano, também suscita um "seqüestro", não só por parte do poeta, que deixa clara a presença de elementos colhidos de outros textos, demonstrando as transformações que sua poética provoca, mas também por parte do amigo Mário de Andrade que, em carta de 11 de setembro de 1934, conta do fato ocorrido com ele quando releu "O Noturno da Rua da Lapa". Junto com Couto de Barros, fazia a seleção de poemas para a edição de *Poesias Completas* de Manuel Bandeira, quando,

⁹ No poema "O Corvo", de Poe, "Pallas" é o nome dado ao busto da deusa grega em que pousa a ave. O mesmo faz Bandeira no "Noturno da Lapa". Porém, em algumas traduções, como as de Emílio de Menezes, Godim da Fonseca e Milton Amado, o busto é denominado "Minerva". E ainda, na tradução de Fernando Pessoa, é tomado pelo nome de Atenas, a que matou Palas (a este respeito, ver: MESTICA, Giuseppina Sechi. *Dicionário de Mitologia Universal* - Palas). As traduções consultadas estão em POE, Edgar Allan. *O Corvo e suas traduções*. Org. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998.

ao reler o poema citado, Mário deu-se conta da extrema semelhança com um produzido por ele: "Assombração"¹⁰. Confessa Mário: "...Fiquei mesmo absurdizado. Pois até se trata dum inseto que vem de fora! E o ambiente oral do poema é o mesmo, apesar de minha poesia ter um ritmo um bocado mais rápido e incisivo. Agora sei bem, vejo o exemplo em mim, o que seja um seqüestro"(Andrade In: Moraes, 2000, p.590).

Seqüestro, texto sobre texto, intertextualidade são sintomas que a poética bandeiriana deixa claros. A fusão dos elementos heterogêneos, como outros textos, gêneros e estilos, marca uma forma de experimentação e transformação da escrita que vive na tensão com o "já dito", que ora é explícito, ora velado nos versos. Esta reescritura dos textos alheios, o "*bricolage*", deixa-se ver limpidamente no "Noturno da Rua da Lapa", em que o espaço é tomado, transformado e misturado a outro, também alheio, de outra época, de outro autor e de outra forma. Ou seja, o texto não tem mais "dono", muda-se o sentido de propriedade. A presença do outro "não morrerá nunca mais". O "outro" transforma-se no "mesmo", o "fora" transforma-se no "dentro".

Outras invasões

A cidade, o som...

No poema "O Martelo", de *Lira dos Cinquent'Anos*, o eu está isolado no interior do quarto; contudo, as vozes da cidade, tanto quanto as do passado, insistem em martelar na noite, inoportunamente, tornando o quarto um "*habitat*" desprotegido dessa "polifonia dissonante" que vem da rua transformada em "ameaça". O quarto retoma, porém, sua função de refúgio quando é transformado em um substituto da memória.

¹⁰"Assombração". Ver: RÉGIS, Maria Helena C. "Manuel visto por Mário", in: *Travessia*, Florianópolis, UFSC, n.13, 1986.

"Depois de já duas semanas de permanência naquela casa higienicamente telada e sem crianças que deixassem muito a porta aberta, ao fechar as venezianas da janela, um crepúsculo, tive a sensação de que pela avasadura liberta, um rapidíssimo risco negro dardejara do exterior sobre mim. / Tão desprevenido estava no momento que não atinei com o que fosse aquilo nem mesmo a reflexão se preocupou com o aviso da minha retina, porém, altas horas, tendo feito luz no quarto pra beber o remédio que a minha enfermeira exigia, um somido mais que tênue fixou-me no espírito enfermo a consciência do inseto./ "É ua mosca" pensei com exatidão, pois que naquelas montanhas não tinha estigomias nem anofelinas./ Percorri ansiosamente com olhos o ar branco, na esperança de verificar a presença da mosca, não vi nada. / E na

O Martelo

As RODAS RANGEM na curva dos trilhos
Inexoravelmente.
Mas eu salvei do meu naufrágio
Os elementos mais cotidianos.
O meu quarto resume o passado em todas as casas que habitei.
Dentro da noite
No cerne duro da cidade
Me sinto protegido.
Do jardim do convento
Vem o pio da coruja.
Doce como um arrulho de pomba.
Sei que amanhã quando acordar
Ouvirei o martelo do ferreiro
Bater corajoso o seu cântico de certezas.

A inquietação que Bandeira provoca no leitor está já no que primeiro se lê: “O Martelo”. Esse estado de curiosidade e até mesmo de ansiedade cresce à medida que são dadas as marteladas, ou melhor, são lidos os demais versos. Poetar sobre um instrumento usado para bater ou quebrar parece à primeira vista estranho, porém, com leitura cuidadosa e observadora, vemos que o propósito é mais complexo do que parece. O poeta consegue fazer do poema “... a nódoa no brim” e o “leitor satisfeito de si dar o desespero” (Bandeira, 1996, p.287).

O sentido figurado de **martelo** diz respeito “àquele que persegue e procura exterminar um mal ou pessoa inoportuna”¹¹. O inoportuno povoa o texto no papel de presente e passado, de agradável e sinistro ao mesmo tempo. O som irritante das marteladas que invade os versos prova essa perseguição, essa insônia constante em que os pensamentos se unem e se separam como o som da batida. No “Martelo”, a função do som é transformar o lugar de solidão, o quarto, tornando-o um *habitat* dominado pela “polifonia dissonante”¹² que vem da cidade. Essa polifonia pode ser igualada ao “sussurro sinfônico da vida civil”, de “Comentário Musical”.

A interioridade lírica que marca o espaço do quarto como um lugar de segredos, de labirintos e desejos, também vai escolher o **cerne** da cidade para sentir-se à vontade, mesmo que este centro não seja totalmente seguro, assim como o quarto também

minha solidão da minha fraqueza, não sei que desejo de viver me entristeceu demais e vi, melhor, senti, avançarem sobre mim as terríveis moléstias dos trópicos.”

¹¹ Cf. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975, p.894.

¹² José Miguel Wisnik usa o termo para analisar os ruídos da cidade (SP), influenciando a música e a poesia. In: *Mapas urbanos - São Paulo*. Vídeo apresentado pelo canal de televisão GNT.

não o é. A cidade que se desenha ao longo do poema vai fazendo um esboço da visão do próprio poeta em relação à metamorfose urbana. O incômodo provocado pela modernidade e pelo ruído característico do bonde nos trilhos é marcado pela rigidez do primeiro verso, em que a aspereza do som provocado pelo "r" evoca o meio de transporte e vai ser utilizado como uma primeira martelada para acordar o leitor:

As RODAS RANGEM na curva dos trilhos
Inexoravelmente.

O bonde, um elemento da vida moderna, traz no ranger de suas rodas “o anúncio de catástrofe trágica”(Arrigucci, 1992, p.215), de mudanças implacáveis e de desaparecimentos inexplicáveis, tudo muito comum à modernidade. A perda de referências que se anuncia pelo som provocado é a grande causa da angústia moderna. Bandeira, ao utilizar o primeiro e o segundo versos como um aviso sobre essa fantasmagoria moderna, vê nos elementos do cotidiano e da memória um antídoto contra a perda de identidade que se impõe pela falta de um centro consciente.

Então, novamente o quarto vai aparecer como o lugar seguro, a extensão da interioridade do próprio eu-lírico, onde o passado se resguarda do desaparecimento. A modernidade encarrega-se do desaparecimento de corpos e de consciências que o quarto será capaz de salvar, não com suas paredes, mas como um substituto de memória. Esse templo para guardar o passado aparece para salvá-lo do "morrer completamente", e é na poesia que vai se materializar o sentido de reduto desse eu decadente:

Mas eu salvei do meu naufrágio
Os elementos mais cotidianos.
O meu quarto resume o passado em todas as casas que habitei.

Os sons que invadem a memória do eu-lírico brincam entre o presente, o passado e o futuro e, no poema, vão-se mostrar pelos verbos utilizados. Interessante perceber que, no conjunto do terceiro, quarto e quinto versos, justamente quando se fala de uma proteção à memória, dois dos verbos apontam para o passado: "salvei e habitei", enquanto o verbo "resume", além de estar no presente do indicativo, vai justamente mostrar a função do quarto, que sempre vai fazer parte do hoje, para ser o ontem no amanhã.

Os versos sexto, sétimo e oitavo descrevem o lugar de proteção, o esconderijo do eu que o isola e o mistura na confusão moderna. Além de escolher o centro da cidade

como ponto estratégico, porém não sem revelar seu lado perverso, há também o escuro da noite para protegê-lo, e, ao contrário do que se pensa, é justamente na escuridão que as coisas se mostram melhor. O benefício das sombras na poesia ilumina a cidade e seus habitantes.

Dentro da noite
No cerne duro da cidade
Me sinto protegido.

No sétimo verso, a rudez da cidade transparece com o pleonasma “cerne duro”. A significação da palavra *cerne*, por si só, indicaria a parte mais rígida da cidade; porém, o uso do adjetivo *duro* vai fazer o sentido da insensibilidade urbana crescer a ponto de ser redundante e praticamente insuportável. A contradição se mantém, no entanto, por ser justamente este um lugar de proteção da subjetividade, pois na dureza da cidade vamos encontrar a vida humilde dos que vivem nesse cerne, mas especialmente do eu (“me sinto protegido”).

Além da mistura entre passado e presente, o uso expressivo de alguns vocábulos provoca uma confusão entre dia e noite, pio e arrulho, coruja e pomba, o que, de uma maneira simbólica, vai montar um quadro das contradições da cidade modernizada. A contradição marca-se pelo som, pelo pio da coruja e o arrulho da pomba, “sons naturais” confrontando-se com o som “produzido” pelo bonde.

Do jardim do convento
Vem o pio da coruja.
Doce como o arrulho de uma pomba.

A comparação dos sons produzidos pela coruja e pela pomba faz o sublime e o bizarro novamente se cruzarem e trocarem os papéis. A pomba, ave branca que simboliza a paz, a utopia da humanidade, de repente se vê comparada à coruja, pássaro da noite que, popularmente, é símbolo de mau agouro. No jogo poético, a alternância entre o claro e o escuro, entre bem e mal, demonstra a própria formação da poesia bandeiriana que escolhe o “sujo” cotidiano como fonte sublime de poesia. O beco de Moraes e Vale, que retinha a atenção de Bandeira, impregna os versos de imagens contraditórias, que não só formam a cidade moderna, mas também o homem moderno, um homem pardo: nem claro nem escuro.

As imagens que se formam nas batidas do martelo prevêem um amanhã de incertezas que povoam a modernidade e tão bem a caracterizam. As curvas dos trilhos, que trazem a imagem do bonde e, por fim, de um ferreiro, delineiam um movimento ininterrupto de esquecimento e abandono em nome do novo. Tendo em vista que a produção e extração de ferro no Brasil ainda aprendiam a caminhar quando chegou ao país a novidade do transporte urbano, as companhias férreas eram obrigadas a importar os trilhos do exterior. Assim, o trabalho artesanal do ferreiro foi-se tornando passado biográfico do mundo novo.

A última das marteladas, que no poema está separada pelo ponto final nos versos, traz a imagem do amanhã extremamente ligada ao passado pela idéia de noite e dia. O tempo ultrapassa a marcação do relógio e, no décimo segundo verso, o dia amanhece tornando a imagem do ferreiro, ou do habitante do quarto/cidade, que a essa altura vê e ouve, em um transe de memória, uma imagem espectral num tempo incerto. O deslocamento de objetos poéticos do passado para o choque com o presente e a dúvida sobre o futuro põem o eu-lírico em questionamento. Um questionamento marcado pelo retorno, pela ilusória construção de um "eu" que se desdobra e se quebra quando tenta uma linearidade temporal impossível. Porém, é o desejo de marcar a diferença destes tempos, um antes e um agora, que faz com que os objetos poéticos se confundam, se repitam e sempre se reconstruam diferentemente.

Sei que amanhã quando acordar
Ouvirei o martelo do ferreiro
Bater corajoso o seu cântico de certezas.

A certeza impossível, nos dias que surgem para abandonar e destruir referências, permanece na poesia como eco de um outro tempo. A poesia assume a função de memória atribuída ao quarto; nela, as coisas, as pessoas e "os elementos mais cotidianos" salvam-se do *naufrágio*, do esquecimento, da morte total.

A Morte: convidada e invasora

A temática da morte na obra de Manuel Bandeira não pode ser resumida a dados biográficos do doente dos pulmões: "a tuberculose, com toda a sua ameaça de morte,

nem sequer permite entender o surgimento da poesia em sua vida” (Arrigucci, 1992, p.258). Incorporada à poética bandeiriana, a alusão ao "fim" ou ao "começo", é um modo de transformação da própria poesia. Enquanto nos primeiros livros a figura da morte se apresentava ameaçadora, a fase de cristalização de sua poesia transfere a este elemento, antes aterrorizador, uma amizade acolhedora e pacífica. É um aprender a fazer versos juntamente com a forma de aprender a morrer. A intimidade com a morte faz com que a poesia ultrapassasse os "queixumes de um desenganado" (Bandeira,1996, p.56), para sua evocação sem mágoas nem sofrimento nos poemas mais "maduros".

O impacto da morte iminente não se mostra mais, o mistério parece resolvido e fica entendida a incorporação da morte na vida. Um dos poemas que demonstra esse apaziguamento é "Consoada", do livro *Opus 10*, em que a morte é calmamente esperada "com cada coisa em seu lugar". Não há no poema revolta ou medo, e sim a aceitação de uma existência que se mantém em prontidão para o fim "duro ou caroável". Fica clara a idéia de que a missão foi cumprida nos primeiros versos que montam um quadro estável; porém, a cesura feita pelos parênteses instaura a dúvida e problematiza as certezas:

O meu dia foi bom, pode a noite descer.
(A noite com seus sortilégios.)
Encontrará lavrado o campo, a casa limpa,
A mesa posta,
Com cada coisa em seu lugar.

Porém, antes de ser convidada, a morte invade o quarto no poema "Visita Noturna", de *Belo Belo*, trazendo um fantasma que não tem "contorno" definido e que transforma o ambiente povoado pelo eu-lírico. A visita, ao invés de assustar, torna-se um bálsamo para a noite de reminiscências que libera as lembranças para o retorno à infância através da poesia; no mundo real o tempo é arrasador e a meninice fica cada vez mais distante.

O poema data de 1947. Em sua estrutura, o jogo dos contrários monta a cena em que o que já está sem vida, a "alma da morta", é responsável por restabelecê-la. A invasora pouco a pouco se torna convidada. Parece pertinente, antes de analisar o poema, demarcar outro tipo de invasão que já se comentou: a de outros textos. A leitura de "Visita Noturna" pode ainda remeter o leitor a Baudelaire, mais precisamente ao poema em prosa "O Quarto Duplo". O poema separa o quarto do devaneio, onde tudo que rodeia o eu é belo e

suave - até o tempo desaparece, deixando reinar a eternidade - do quarto de "eterno tédio" que é "realmente o seu", dominado pela desolação e pelo tempo "ditador" que empurra o eu para "a insuportável vida". O interessante é que a passagem de um quarto a outro se faz justamente quando um espectro desconhecido entra, fazendo o "paradisiaco" desaparecer com "a batida brutal" (Baudelaire, 1996, p.35-39). Em Bandeira, há a inversão desses fatos: quando a morta ganha a interioridade do quarto, o eu-lírico, mesmo revelando consciência a respeito do vazio de sua existência, agarra-se a seu paraíso perdido e, só então, sente-se preparado para vida ou para a morte.

As invasões desses outros textos põem o poema como palimpsesto, resultado de inúmeras leituras "que foram sendo gravadas sucessivamente", "mas que na hora da morte, ou na febre" podem recobrir a vida e tornar-se outro sob as rasuras da memória (Baudelaire, 1998, p.188-191). Porém, a invasão se faz também pelos tempos que estão guardados dentro das pessoas, do homem, e que, no momento da formulação da escrita, se desnudam.

A lembrança do que há muito tempo existiu é resgatada com a chegada inesperada da "Visita Noturna":

Bateram à minha porta,
Fui abrir, não vi ninguém.
Seria a alma da morta?

Não vi ninguém, mas alguém
Entrou no quarto deserto
E o quarto logo mudou.
Deitei-me na cama, e perto
Da cama alguém se sentou.

Seria a sombra da morta?
Que morta? A inocência? A infância?
O que concebido, abortou,
Ou o que foi e hoje é só distância?

Pois bendita a que voltou!
Três vezes bendita a morta,
Quem quer que ela seja, a morta
Que bateu à minha porta.

Mesmo que ninguém tenha sido visto ao abrir-se a porta, o sentimento de invasão começa a se desenhar na inquietude da pergunta - "Seria a alma da morta?" -, verso em que o som se prolonga pela repetição da vogal "a", mantendo, assim, o suspense da

resposta esperada. Todo o poema é formado em redondilha maior com exceção dos versos 11 e 12. O ritmo também se mantém regular, justamente por se tratar de um heptassílabo. Tal estabilidade marca também uma linha de leitura, em que o ritmo comanda as indagações do eu-lírico depois de aberta a porta do quarto.

A incerteza do olhar é prontamente desmantelada pela certeza de que algo invadiu o recinto e de que a mudança havia acontecido. Essa transformação acontece nos versos que dão início à segunda estrofe e que formam um *enjambement*, produzindo simultaneamente uma tensão sintática pela "incompletude" do sentido no mesmo verso, e marcando um jogo de desconfiança em relação ao "alguém" que entrou no quarto, desconfiança também do olhar que nada viu. Mas algo aconteceu.

A adjetivação do quarto, também na segunda estrofe, dá sinais de que a invasão, mesmo que de uma morta, vai devolver ao eu-lírico, em seu refúgio e clausura, a vida. O quarto é descrito como um deserto, solitário, despovoado e, de alguma maneira, envenena seu habitante, prendendo-o a um estado de inércia e vazio. A vida é trazida pelo espectro do que já passou e o ambiente muda, assim que a morta, com uma intimidade devastadora, força o eu-lírico a legitimar a importância do espírito.

Não vi ninguém, mas alguém
Entrou no quarto **deserto**
E o quarto logo **mudou**.
Deitei-me na cama, e perto
Da cama alguém se sentou.

Não há ressentimento pela invasão; há, sim, um turbilhão de questionamentos marcados na terceira estrofe pelos pontos de interrogação que fazem o eu tentar saber de quem é o fantasma que preenche o vazio do quarto e o seu próprio. Sentada perto da cama em que o eu deitara, o suposto espírito intimida e provoca a reflexão:

Seria a sombra da morta?
Que morta? A inocência? A infância?
O que concebido, abortou,
Ou o que foi e hoje é só distância?

O pensamento do eu-lírico procura uma resposta para o estado de angústia provocado pela mudança do ambiente. Essa reviravolta no espaço de calma e solidão traz de volta o sentimento de impotência do ser diante do tempo que engoliu a infância e da

morte que vigia cada minuto da vida. É estabelecido o confronto entre o saudosismo e a incompreensão do momento. Quem seria a morta? Eis a pergunta que gera esta terceira estrofe e, com a habilidade do manejo na sua formação, os versos tomados de significação têm o poder de síntese de toda uma vida, da que foi e da "que poderia ter sido". O fantasma da morta pode, no poema, figurar muitos rostos passados pela vida e pelos poemas do poeta: da mãe, da irmã, do pai; mas é na referência a um tempo que ela se prende: a infância, tempo da inocência.

Uma das idéias benjaminianas sustenta que a consciência trabalha como escudo contra o esvaziamento de energia interior atacada pelo excesso de energia exterior e esta tensão cria "choques". Resistir a esses choques é uma batalha, ou, como diz Walter Benjamin (1997, p.111), "um duelo, em que o artista, antes de ser vencido, lança um grito de susto". Evocar por suas lembranças nada mais é que o susto, que a parada para voltar-se sobre si.

Deste modo, uma das maneiras de enfrentar o "vazio" é recorrer ao mundo infantil, um espaço em que reina a plenitude da vida. E quando, chamado à poesia, este mundo enche-se de mistério e sabor, ganha "aura". A mágica deste tempo faz com que o adulto se volte para o passado em busca do que desapareceu, em busca de uma época em que tudo era mais simples. Esse reduto marcado pelo imaginário funciona como vacina que, quando aplicada, obriga o "eu" a formar "anticorpos" contra os males da vida. E mesmo que os anos vividos mostrem suas marcas em um corpo já cansado e sofrido, o menino não morre jamais nas lembranças e sentimentos do "eu". A recordação de criança preenche o ser que, na sua incompletude, deseja reconstruir-se, restituindo um tempo que findou, um tempo que "concebido, abortou", um tempo que a noite traz de volta com um ar perturbador.

A necessidade de reconquista de um tempo revela ainda uma infância que não teve moldura determinada pelos anos: ela não é estática, pois se alterna entre as ações que realmente aconteceram e as que o eu gostaria que tivessem acontecido. Este parece ser um dos pontos mais significativos da "Visita Noturna", porque justamente os versos que revelam este desejo destoam do demais em sua métrica. Conforme já mencionado, enquanto o restante do poema se faz em heptassílabos, os dois últimos versos desta estrofe se formam por eneassílabos, como que reclamando o que lhe foi tomado ou esquecido.

O que concebido, abortou,
Ou o que foi e hoje é só distância?

Há, nestes versos, uma carga de ressentimento pelo que, de alguma maneira, lhe foi negado. Outros rumos aparecem para combater a perda, como a própria poesia que oferece para o eu a possibilidade de criar e recriar o tempo bom, e, neste momento, uma invasão biográfica transparece e emana do poema.

Na última estrofe, a reconciliação com o tempo e com a invasora do quarto, "quem quer que ela seja", se refaz pela calma e cadência dos versos em sete sílabas poéticas. Mesmo que as lembranças tenham cercado o eu-lírico com a presença da morte, do passado, estas trouxeram ao quarto deserto muito mais que fantasmas, trouxeram o bálsamo que queima mas que também acalma.

Pois bendita a que voltou!
Três vezes bendita a morta,
Quem quer que ela seja, a morta
Que bateu à minha porta.

O poema não mostra mais o impacto provocado nos primeiros versos pela visita inusitada. A aceitação daquela que perseguiu o eu-lírico em todos os versos se faz sem remorso. A figura da morte passa de ameaçadora a elemento da poesia bandeiriana: três vezes bendita a morte que deu vida à poesia.

Fim das invasões?

O que invade o quarto-poema sempre aponta para a presença alheia, presença que acaba fundindo-se com o espaço invadido, uma presença ausente. A rua, as outras terras, o inseto, a cidade, o som e a morte deixaram a "janela aberta" possibilitando a chegada de novos invasores. Sendo assim, é praticamente impossível determinar o fim das invasões. A cada nova leitura, novo rasgo interpretativo abre novamente a possibilidade de ver os espaços tão queridos ao eu: o quarto, a sala, a casa, o jardim, a rua, a cidade sendo povoados ou repovoados por imagens alheias. Imagens que são a ausência da "coisa" e a "presença" da palavra.

Na confluência dos espaços: o beco

Em carta endereçada a Mário de Andrade, em 30 de dezembro de 1932, Bandeira menciona sua partida do Curvelo; iria deixar a casa onde vivera durante "dez anos", e o medo de desligar-se deste espaço real o aterrorizava: "Quando pensava em ter que liquidar este passado ficava perplexo" (Bandeira in: Moraes, 2000, p.546). Note-se que o espaço e o tempo têm a mesma relação que o dentro e o fora, a rua e o beco, presente e passado. A confluência se dá também entre espaço e tempo. Antes de mudar-se para um apartamento na Lapa, o poeta instala-se provisoriamente na casa de Moussy, Mme. Blank, um de seus "anjos"(Armando, 1996, p.114-121). Em 29 de março de 1933, avisa Mário de Andrade de seu novo endereço: "Rua Moraes e Vale 57, coração da Lapa"(Andrade in: Moraes, 2000, p.554). Na mesma carta aparece o poema "O Amor, A Poesia, As Viagens", exprimindo a tristeza de deixar o Curvelo. No *Itinerário de Pasárgada*, o poeta refere-se ao texto como "poema ininteligível nos seus elementos porque só eu possuo a chave que o explica"; dizendo ainda que "a explicação não é necessária para que pessoas dotadas de sensibilidade poética penetrem a intenção essencial dos versos". Todavia, em entrevista concedida a Paulo Mendes Campos, para *O Jornal*, do Rio de Janeiro, Manuel Bandeira oferece uma das "chaves" para o enigma:

"O poema foi escrito quando fui forçado a deixar a casa do Curvelo para me meter num apartamentozinho de quarto e banheiro à rua Moraes e Vale. A Lapa é o ponto mais movimentado do Rio. No entanto, como eu estava moralmente deprimido, me parecia um deserto. De repente me lembrei dos dez dias que passei em Belém, verdadeiro oásis de calma, de détente na minha vida." (Bandeira, 1986, p.121-140)

Quando é publicado no livro *Estrela da Manhã*, o poema apresenta mudanças na pontuação que influenciam o ritmo e também estendem o sentido para além da quadra que se vê. O poder de síntese do poema nota-se já no título, que pretende delinear toda uma existência biográfica e poética. Observe-se:

O Amor, A Poesia, As Viagens

Versão em carta (p.554)

"Atirei um céu aberto
Na janela de meu bem
Cai na Lapa um deserto
Pará capital Belém."

Versão publicada - *Estrela da Manhã* (1996, p.229)

"Atirei um céu aberto
Na janela de meu bem:
Cai na Lapa - um deserto
- Pará capital Belém!..."

Mantendo-se sem mudança na pontuação, o verso que inicia o poema dá o primeiro passo para a construção fantástica e enigmática do texto, quando um "céu aberto" é arremessado contra a janela do ser amado. A amplitude de significado resumido nessas sete sílabas poéticas é oferecida pelo vocábulo céu, que se mantém indefinido: espaço em que giram os astros, lugar das almas, ou sinônimo de Deus. No final do segundo verso, o acréscimo dos dois pontos cria a expectativa de uma resposta, de uma seqüência do ato que ofereceu a alguém a promessa de felicidade. Parece, no entanto, que a resposta é, na verdade, a desolação por não alcançar o "céu", marcando assim a impossibilidade de uma existência plena no texto. Isto é, não é possível partilhar do que não se possui, e a constatação se dá quando do sonho de desejo o eu-lírico "cai" na Lapa, na realidade, no deserto trazido pelo terceiro verso. E, neste verso, o eu toma o lugar do céu arremessado, para falar de si mesmo: "Cai na Lapa - um deserto". A inversão de posições, do objeto para o sujeito, do céu para o eu, deixa que se leia a ação do mundo em mutação sobre os homens, que se tornaram objetos consumíveis ou dispensáveis.

A maneira com que a Lapa é descrita - um deserto - faz com que o tempo e o espaço se confrontem com a realidade do bairro populoso e barulhento do Rio Janeiro. O tempo é criado pela insatisfação com o espaço, que se torna vazio diante da angústia do eu-lírico. Ao contrário do que diz o verso, a Lapa era conhecida na época como zona boêmia, cujas ruas e restaurantes enchiam-se de artistas, além de o bairro ser conhecida zona de prostituição. Assim, para confrontar-se com o deserto, o uso do verbo "cair" faz menção à frase coloquial "cair na vida", no puro cotidiano.

Para fugir do "populoso deserto", o último verso tem a função de catarse. Impõe que seja dito em voz alta, pelo travessão que lhe dá voz. É, com outro som, o grito de "Vou-me embora pra Pasárgada", para o mundo das possibilidades que se pode imaginar nas reticências que fecham o poema, deixando-o aberto.

A leitura de “O Amor, A Poesia, As Viagens” anda também pelos caminhos do palimpsesto, da rasura, da transformação de textos já existentes. E o que se lê neste poema é a presença de uma quadrinha folclórica que registra duas variações, mencionadas por Maria Helena Regis (1986, p.105) a partir de *Contos populares do Brasil*, coletados por Sílvio Romero.

Atirei um limão verde
Lá na torre de Belém;
Deu no ouro, deu na prata,
Deu no peito de meu bem.

Atirei um limão verde
Na mocinha da janela;
Ela me chamou doidinho,
Doidinho ando eu por ela.

Os versos escritos por Bandeira deixam que se veja o que está por trás, quando mantêm alguns aspectos da construção do texto folclórico, como a métrica e o ritmo. Porém, os dois últimos versos fogem do já dito, apontando para a habilidade transgressora do poeta, que se utiliza da linguagem para condensar significados múltiplos em sete sílabas poéticas, não esquecendo que o próprio título recolhe para si esse abarcar o mundo, quando designa quatro versos em tom e métrica prosaicos para falar do amor, da poesia e das viagens, temas que ocuparam muitos poetas durante uma vida inteira. O desdobramento dos textos não pára por aí. Em “Trova”, de *Mafuá do Malungo*, percebe-se a variação dos textos aqui mencionados, que conservam certas formas de composição, reduzindo, porém, a possibilidade de vários significados e reagrupando o texto para um desfecho humorístico:

“Atirei um limão doce
Na janela de meu bem:
Quando as mulheres não amam,
Que sono as mulheres têm!”

Fazendo com que o leitor perceba a reutilização do processo construtivo, o poeta que “caiu na Lapa” vai mostrar outras possibilidades de sua técnica poética quando se utiliza do espaço real, de Moraes e Vale, do beco, para “desentranhar poesia”. Em uma passagem no *Itinerário de Pasárgada*, quando lembra do ano de 1933, Bandeira registra a amplitude de observação que a janela do quarto lhe oferecia:

“Da janela do meu quarto em Morais e Vale podia eu contemplar a paisagem, não como fazia do morro do Curvelo, sobranceiramente, mas por dentro dela [...] No entanto e quando chegava a janela, o que me retinha os olhos, e a meditação, não era nada disso: era o becozinho sujo: embaixo, onde vivia tanta gente pobre [...]” (p.81).

Bandeira grava a impressão do cotidiano nos poemas que levam o nome do espaço que lhe retinha os olhos - o beco. O primeiro é "Poema do Beco", de *Estrela da Manhã*, que, condensado por um dístico, tem o sentido expandido pela linguagem poética:

Que importa a paisagem, a Glória, a baía, a linha do horizonte?
- O que eu vejo é o beco. (p.228)

Apesar do aparente ar de desânimo com a paisagem, a dimensão do espaço vista pela janela vai para além das coisas visíveis, para o interior do cotidiano das pessoas. Uma visão permitida a raros espectadores. Essa trajetória é marcada pela gradação e pelo ritmo ascendente do primeiro verso. Porém, tudo é esquecido quando o beco se põe como elemento de observação e seu dia-a-dia é poetizado.

O resultado do que era garimpado através da janela e transformado em expressividade poética se vê com frequência quando o poeta registra uma “consciência alerta” em relação às mudanças desagradáveis trazidas pelo progresso. É o que muitos críticos apontam como a poesia social bandeiriana. Apesar de o poeta dizer não “sentir-se à vontade neste domínio”(p.82), alguns de seus poemas versam sobre temas sociais com indignação pelo que é visto, caso de “O Bicho”, de *Belo Belo*, em que homem e animal encontram-se nas mesmas condições, podendo até de serem confundidos.

Tais observações mostram, de certa forma, as mudanças que tanto perturbavam o poeta preocupado em preservar a memória, o passado, enquanto o cotidiano mostrava as garras da modernização e do sistema capitalista, em que as pessoas, como máquinas, ou bichos, absortas ficavam à condição espectral de ser humano. Para isto, voltavam-se o olhar e a poesia bandeiriana.

O contraste marcado no “Poema do Beco”, entre o que oferecia a janela (a beleza do cenário carioca) e o que retinham os olhos (o beco), aproveita, para desenvolver-se, da condição contraditória do espaço, a Lapa: zona de prostituição cercada pelas paredes conventuais. Além disso, o dístico que forma o poema condensa muitos outros contrastes e significados, mostrando seu poder de “síntese”:

Para compreender a *Lapa* é preciso viver algum tempo nela e não será qualquer que a compreenda. Para falar dela [...] só um Joyce [...] com sua extraordinária força de síntese poética. Basta dizer que a *Lapa* é um centro de meretrício todo especial [...] no ambiente místico irradiado da velha igreja e convento dos Franciscanos. (p.461)

Na crônica “Romance do Beco”, de *Crônicas da Província do Brasil* (1958, p.208), o poeta apresenta certo itinerário da “mística poética” de elaboração do poema sobre o beco. No texto, o eu toma o lugar do marinheiro triste que “debruça-se à janela do apartamento 54”, olha “a paisagem de mares e montanhas” e acaba “descaindo a vista na calçada do beco” para louvá-lo em alexandrino “roubado” de Emílio de Menezes - Este leito que é o meu, que é o teu, que é o nosso leito...- transformado para: “Este beco, que é meu, que é o teu, que é o nosso beco”¹³.

Outro poema que se prende às imagens do beco é “Última canção do beco”, de *Lira dos Cinquent'Anos*. Em carta ao amigo Mário de Andrade, o poeta conta a sua mudança da *Lapa* para a praia do Flamengo, acontecida no dia anterior ao da escrita da carta, que data de março de 1942. Nela, Bandeira afirma seu lirismo escrevendo: “Je suis un poète lyrique...et rien de plus”¹⁴, dizendo provar isto no poema citado, em que dá adeus à rua Morais e Vale, onde, segundo ele, foi “bem feliz”. Eis o poema:

Última Canção do Beco

Beco que cantei num dístico
Cheio de elipses mentais,
Beco das minhas tristezas,
Das minhas perplexidades
(Mas também de meus amores,
Dos meus beijos, dos meus sonhos),
Adeus para nunca mais!

Vão demolir esta casa.
Mas meu quarto vai ficar,
Não como forma imperfeita
Neste mundo de aparências:
Vai ficar na eternidade,
Com seus livros, com seus quadros,
Intacto, suspenso no ar!

Beco das sarças de fogo,
De paixões sem amanhã,
Quanta luz mediterrânea
No esplendor da adolescência

¹³ Há ainda, na crônica, referências aos personagens de Marcel Proust: Odette e Swann. Essa relação Proust/Bandeira vai ser abordada no terceiro capítulo deste ensaio.

¹⁴ In: *Correspondência - Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Op. Cit. p. 660.

Não recolheu nestas pedras
O orvalho das madrugadas,
A pureza das manhãs!

Beco das minhas tristezas,
Não me envergonhei de ti!
Foste rua de mulheres?
Todas são filhas de Deus!
Dantes foram carmelitas...
E eras só de pobres quando,
Pobre, vim morar aqui.

Lapa- Lapa do Desterro -,
Lapa que tanto peçais!
(Mas quando bate seis horas,
Na primeira voz dos sinos,
Como na voz que anunciava
A conceição de Maria,
Que graças angelicais!)

Nossa Senhora do Carmo,
De lá de cima do altar,
Pede esmolas para os pobres,
- Para mulheres tão tristes,
Para mulheres tão negras,
Que vêm nas portas do templo
De noite se agasalhar.

Beco que nasceste à sombra
De paredes conventuais,
És como a vida, que é santa
Pesar de todas as quedas.
Por isso te amei constante
E canto para dizer-te
Adeus para nunca mais!

“Última canção do beco” data de 25 de março de 1942 e, mesmo em se tratando de uma despedida, mais tarde as lembranças daquele espaço retornam em *Duas canções do tempo do beco*: “Primeira canção do beco” e “Segunda canção do beco”, publicadas em *Estrela da Tarde*.

Outras referências feitas por Bandeira a respeito da “Última canção do beco” encontram-se no *Itinerário de Pasárgada*, quando o poeta tenta mostrar que, em sua poesia, “tudo resulta de um jogo de intuições” e que não é ele, mas a poesia que escolhe a hora de vir à tona. Para tanto, explica a situação em que escreveu o poema citado:

Na véspera de me mudar da Rua Morais e Vale, às seis e tanto da tarde, tinha eu acabado de arrumar os meus troços e caíra exausto na cama. Exausto da arrumação e um pouco também da emoção de deixar aquele ambiente, onde vivera nove anos. De repente a emoção se ritmou em redondilhas, escrevi a primeira estrofe, mas era hora de vestir-me para sair, vesti-me com

os versos surdindo na cabeça, desci à rua, no Beco das carmelitas me lembrei de Raul de Leoni, e os versos vindo sempre, e eu com medo de esquecê-los, tomei um bonde saquei do bolso um pedaço de papel e um lápis, fui tomando as minhas notas numa estenografia improvisada, senão quando lá se quebrou a ponta do lápis, os versos não paravam... Chegando ao meu destino, pedi um lápis e escrevi o que o que ainda guardava de cor... De volta à casa, bati os versos na máquina e fiquei espantadíssimo ao verificar que o poema se compusera, à minha revelia, em sete estrofes de sete versos de sete sílabas.” (p.96)

Deixar composições de “quarentena”, saber que produzir poemas é garimpar, e melhor, saber quais são as pedras de valor que se devem guardar, não é trabalho que nasce repentinamente da noite para o dia. A poesia de Bandeira é, então, fruto de uma formação, de uma aprendizagem que levou anos, como mostram os recortes que seguem. Porém, não se pode perder de vista o que já foi apontado por Davi Arrigucci (1992, p.135-136), a “dupla face” da poesia de Manuel Bandeira. Para o leitor do poeta, a solução é não se perder da figura do “alumbrado” - que se diz instrumento da poesia – nem da do “artesão” - que exercita a palavra - trabalhando juntas. Eis algumas palavras que denunciam o artesão:

“[...] sendo que o intitulado “Céu” é bem antigo (não posso precisar-lhe a data). Tanto esse como “Brisa”, “Poema Só para Jaime Ovalle” e “Minha Terra” tinham ficado de quarentena.” (p.95)

“Tomei consciência que era um poeta menor; Que me estaria sempre fechado o mundo das grandes abstrações generosas[...]: o metal precioso eu teria que sacá-lo a duras penas, ou melhor a duras esperas[...].” (p.40)

“Devo dizer que aprendi muito com os maus poetas. Neles, mais do que nos bons, se acusa o que devemos evitar”. (p.42) (Grifos meus)

No poema “Última canção do beco”, o cuidado com essa dupla face deve se manter, até porque o “alumbramento” já foi mostrado pela declaração de Bandeira a respeito da gênese do poema. Assim, resta evidenciar o “bruxo”, o “artesão”, o “artífice” que cantou o beco, servindo-se da técnica verbal para “construir” o texto, a “poção”.

Logo no primeiro verso, faz-se alusão a outro poema, ao dístico de “O Poema do Beco”, utilizando-se da linguagem em sua função “metalingüística ou metapoética”(Régis, 1986, p.74).

O verso:

Beco que cantei num dístico

O dístico:

Que importa a paisagem, a Glória, a baía, a linha do horizonte?
- O que eu vejo é o beco.

A expressão, que aparece no segundo verso da "Última canção" destinada ao beco ("elipses mentais"), possibilita muitas interpretações, mas suscita, ao mesmo tempo, a impotência para explicá-las.

Cheio de elipses mentais

Parafrapear, tentando dizer qual o sentido de "elipses mentais", não parece justo à bela construção feita por Bandeira, tornando-se algo despropositado. Até mesmo pela variada possibilidade de interpretação. Então, o melhor a fazer é chamar a atenção para o poder que se oculta justamente pelo estranhamento que pode causar, fazendo com que cada leitor remeta o significado a seu próprio "*insight*".

O ritmo do poema se estabelece pelo número certo de sílabas poéticas - formando a redondilha maior - e pela constância da rima nas estrofes entre o segundo e o sétimo versos: mentais/mais, ficar/ar, amanhã/manhã, ti/aqui, pecais/angelicais, altar/agasalhar e conventuais/mais.

Ainda na primeira estrofe, quando o lado "sujo" do beco, a realidade, se explicita pelas "tristezas" e "perplexidades" sentidas pelo eu-lírico, o que segue entre os parênteses é o contrário, mostrando daquele espaço o lado bom, onde os amores, os beijos e os sonhos eram possíveis. O uso dos parênteses pode indicar algo reservado, íntimo, da estrofe. Dessa maneira, há nos versos uma mistura entre o "dito em alta voz" e o "sussurrado", que aponta para outra comunhão de espaços, a do quarto e a da rua. Essa leitura pode ser comprovada pelos atos guardados pelos parênteses - ações veladas, protegidas pelas paredes do quarto -, os amores, os beijos, os sonhos. Porém, o beco retém o poder de significar ao mesmo tempo um "dentro" e um "fora": na cidade, toma o lugar de um quarto fechado pelas paredes das construções, se põe como espaço interior; na presença da rua, o beco é o exterior. Mas, o importante é que ele, o beco, nunca é um só espaço, mas sim a tensão entre eles, o dentro e o fora ao mesmo tempo.

Beco que cantei num dístico
Cheio de elipses mentais,
Beco das minhas tristeza,
Das minhas perplexidades
(Ma também de meus amores,
Dos meus beijos, dos meus sonhos),
Adeus para nunca mais!

O poema continua, na segunda estrofe, fazendo movimento entre os espaços contrários para, então, mencionar uma perda: a da casa que será “demolida”. Mantendo o jogo entre opostos, a perda se contrapõe a uma forte presença desse espaço que ficará imortalizado através da memória. Yudith Rosenbaum (1993, p.92) chama esse processo de “materialismo transcendente”, isto é, o eu “encontra na materialidade do cotidiano, no mundo do sensível, na imanência do concreto, o salto para o além do vivido”. Assim, mesmo depois da destruição, o quarto do eu-lírico continuará existindo além do tempo e do espaço, como “a matéria destituída de espiritualidade”.

Vão demolir esta casa.
Mas meu quarto vai ficar,
Não como forma imperfeita
Neste mundo de aparências:
Vai ficar na eternidade,
Com seus livros, com seus quadros,
Intacto, suspenso no ar!

Os versos retomam a Lapa, lugar de contradições, expressa pelo poema nas estrofes que seguem. O mesmo jogo de opostos é mantido nas figuras do convento e da prostituição, dos pecados e da religião. Na terceira estrofe, a “paixão sem amanhã”, oferecida pelas prostitutas na noite, contrapõe-se à “pureza” trazida pela manhã. A estrofe seguinte traz a “rua de mulheres” que “dantes foram carmelitas”, igualando todas a “filhas de Deus”. E, na quinta estrofe, a Lapa é declarada lugar dos pecados, mas, mais uma vez, utilizando-se dos parênteses, o poema mostra o interior do bairro que, “na primeira voz dos sinos”, entrega-se às “graças angelicais”.

Lapa - Lapa do Desterro -,
Lapa que tanto peçais!
(Mas quando bate seis horas,
Na primeira voz dos sinos,
Como na voz que anunciava
A conceição de Maria,
Que graças angelicais!)

O jogo não pára por aí; nas estrofes seguintes, os contrários continuam preenchendo os versos da canção de despedida. Na sexta e sétima estrofes, a prostituição do beco se vê ameaçada e, ao mesmo tempo, protegida pelas “paredes conventuais”. E o eu-

lírico declara seu amor por este lugar profano e santo, despedindo-se com o verso: “Adeus para nunca mais”. Porém, este adeus vai manter a ilusão de permanência daquele espaço, funcionando como remédio contra o desaparecimento daquele tempo do “beco cantado num dístico”.

Através da janela: entre os tempos e versos bandeirianos

Somos duplamente prisioneiros: de nós mesmos
e do tempo em que vivemos.

Manuel Bandeira

O tempo é o meio de repressão, de inadequação,
da repetição, mero cumprimento. No tempo,
somos apenas o que somos: o que sempre fomos.
No espaço, podemos ser outra pessoa.

Susan Sontag

O presente - a insatisfação

Em muitos poemas de Manuel Bandeira, para passar de um espaço a outro - como do quarto à rua, da rua ao beco, do beco de volta para o quarto e daí para os mais diferentes lugares -, o poeta se utiliza de uma arma preciosa: o tempo. Manipular o tempo a favor do eu-lírico¹⁵, a favor de sua poesia, é um modo de lidar com o que é indesejado.

Conta a mitologia grega que Cronos (Saturno) - um deus nascido do amor entre Urano, o céu, e Gaia, a terra - depois de destronar o próprio pai, casa-se com a irmã, Ops (Réia). Urano e Gaia anunciam a profecia em que um dos filhos de Cronos iria destroná-lo. Para que isso não acontecesse, o deus engolia todos os recém-nascidos de sua união com Réia. Chega o dia em que sua “irmã - esposa” consegue enganá-lo, dando-lhe para engolir uma pedra em vez da criança. Assim sobrevive Zeus (Júpiter), o deus que liderou uma batalha contra seu pai e o fez vomitar todos os filhos que havia engolido¹⁶. Cronos é a metáfora o tempo. Um tempo que pode ser lido como a alegoria do que passa e engole tudo e todos. Para

¹⁵ O “eu-lírico” dos poemas bandeirianos é forjado como ponto de resistência à insatisfação com o cotidiano modernizador. É como o flâneur, o “herói do contrário”. Desse modo, toda vez que esta dissertação falar sobre esse “eu” é bom lembrar que se fala de um “eu” construído, tão elaborado quanto a linguagem.

¹⁶ Os nomes entre parênteses são da mitologia romana e nela, Júpiter (Zeus) só derrota o pai quando casa com Métis (Prudência), que ministra em Saturno (Cronos) um remédio, fazendo-o vomitar os seres que havia engolido. Saturno, com sua fome insaciável, também pode ser lido como o poder desmedido. O horror que causa esta “fome” por poder pode ser visto na tela pintada por Goya: *Saturno devorando seu filho*, 1819. Madrid, Museu del Prado. (Ver anexos). Cf. BULFINSH, Thomas. *O Livro de Ouro da Mitologia*. Trad. de David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001, p.12.

fugir desse deus faminto, Bandeira o confunde, misturando o passado, o presente e o futuro dentro de espaços que, por sua vez, também são cambiantes.

Desta forma, os sabores e dissabores da vida são esculpidos nos versos dos poemas bandeirianos como marcas de uma existência, própria ou inventada, desejada ou não. A passagem dos espaços e tempos conhecidos, e muitas vezes abominados, para os imaginados e cobiçados, marca a importância de um “entre” (tempos e espaços), que pode ser lido na imagem de uma janela. Janela que possibilita as invasões no quarto e as evasões do eu, vistas no primeiro capítulo. Uma frincha que, com sua função de “passagem” do olhar para a vida da rua, mas também para a vida sonhada, vai estabelecer um ponto de ligação entre o querer (o imaginado) e o ter (o dia-a-dia indesejado, da modernização, da obrigação de trabalho). O lugar de onde se vê o presente, as mudanças, a modernização da cidade, é também a porta para o tempo do desejo, da busca de um possível “paraíso”, que somente poderá ser encontrado na imaginação poética. Essa fenda constitui o “entre” ter/querer, passado/presente/futuro; é o poder estar na rua através do olhar, transitando pelo quarto de memória e pelo tempo de ficção. Assim, a imagem da janela confunde-se com a própria poesia, que é também um ponto de tensão entre o dentro e o fora do quarto e da rua, do cotidiano e do imaginário.

Esta confluência de relações entre janela e poesia não deixa de rememorar o artifício da “fuga”, da elaboração de um remédio através da linguagem para curar as feridas que a ausência provoca. O perigo que compreende este processo é que, ao utilizar-se do texto como bálsamo contra as provações do dia-a-dia indesejado, instaura-se um percurso contrário, o de afirmar o quão venenoso pode tornar-se este texto que afirma a impotência do ser diante do objeto desejado (é a confirmação da ambivalência do *phármakon*). E é entre sacrifício e gozo que se trama a teia dos espaços e tempos dentro dos poemas. Sacrifício que desafia, a cada verso, o eu-lírico da poesia bandeiriana à aprendizagem de “humildade” diante da impotência. E gozo, porque, através do poema, é possível a este “eu” em frangalhos burlar qualquer tipo de incapacidade nas “terras que inventou”.

A tensão entre o ter e o querer, marcada pelo tempo presente e pelo tempo desejado - um tempo que não tem tempo, não é limitado nem imposto -, pode ser lida não só nos poemas de Bandeira, mas em muitas de suas crônicas e correspondências. O que é impossível no dia-a-dia das obrigações, busca-se em outros tempos na escrita. Cabe lembrar que vários dos desejos expressos nos poemas bandeirianos resumem-se ao que a vida

“simples” do dia-a-dia pode oferecer. Note-se a ambigüidade do próprio desejo: ora é o afastamento do dia-a-dia o que se quer, ora é o entranhamento nele. Esse dia-a-dia também é o *phármakon*: o desejo e a repulsa, o veneno e o remédio, o mesmo e o outro.

No texto “O Poeta na noite”, em *Homenagem a Manuel Bandeira*, Aníbal Machado (1986, p.55-61) escreve sempre em busca da imagem do poeta que, em determinados momentos, aparece envolto às sombras da rua, em outros, no interior do quarto, viajando pelos tempos. Pergunta-se o autor: “Será que está fugindo para outras idades? Que evita o temporal de hoje? Que se quer preservar das ignomínias do tempo e abrigar-se na sua vida interior como num nicho de mysterios e esplendores captados?” E chega à conclusão de que a aventura do poeta se desenvolve na “surdina”, “fechado em si”. Porém, através da janela de seu quarto, “com olhar ardente e uma voracidade discreta”, Bandeira “espia o mundo”. E quando o material exposto pela rua não interessa, “desentranha de si mesmo os seus phantasmas, imagens de sua memória, heroínas quasi possíveis de seu amor, soluços de uma orphandade antiga”. Deseja-se frisar aqui as seguintes expressões utilizadas pelo autor: “fugindo para outras idades”, “evita o temporal de hoje” e “se quer preservar das ignominias do tempo”. Quando se permite o fugir para outras “idades” é como se o fugitivo possuísse o segredo dos tempos, cifrado na poesia. O temporal a que se refere Aníbal Machado aparece bem datado - hoje -, levando o leitor a pensar neste presente que amedronta, que vem para devastar. E, por fim, questiona-se sobre o porquê da fuga: preservar-se da ameaça do tempo. Interessante é notar que essa existência misteriosa, observadora, que deseja proteção, é transferida àquele “eu” que habita a poesia-e-a-prosa-de-Bandeira.

Mas o tempo também manda emissários que não são menos destruidores e que, nos textos de Bandeira, ganham rostos, como a modernização, o progresso apressado, o apagamento da memória, a falsa satisfação consumista, entre outros tantos que fizeram com que seus escritos se tornassem emblema de preservação do passado.

Refletir sobre esse torpor veloz e contínuo, o tempo do progresso, que trouxe à humanidade a sensação de não ter terra firme debaixo de seus pés, foi o que muitos poetas fizeram. Um exemplo é o do francês Charles Baudelaire que, no famoso poema “Le Cygne” (Baudelaire, 1985), trabalha a linguagem como forma de proteger o passado de uma Paris em destruição. A velocidade com que a capital francesa desaparecia para dar lugar a uma nova cidade é, no poema, confrontada com a agonia do cisne - metáfora do poeta (Barbosa, 1986) – que, preso a um tempo-espaço desconhecido (exilado na cidade), banha suas penas em um rio

que se tornara somente pó. A melancolia atinge o cisne que se vê preso em um mundo que não é o seu. Passeando pelo *carroussel*¹⁷ em frente ao Louvre, o tempo vai se alternando em um antes e um depois agonizante, em que o cisne e Andrômaca (referência ao passado literário, a Virgílio) significam o passado, presos em um presente de destruição¹⁸.

O sentimento de prisão a um tempo alheio, “que não é o seu”, ou não é o desejado, possibilita uma leitura de aproximação entre o eu-lírico bandeiriano, que busca um “tempo calmo”, e o cisne, que procura em vão as águas de um rio que não mais existe. O pássaro e o eu são exilados de “seu tempo”, ou pelo menos do tempo que desejaram:

O Cisne é como um exilado, “*ridicule et sublime*”, não apenas porque se encontra deslocado por entre as mudanças da Cidade como ainda porque experimenta a inadequação entre esta e o seu “*désir sans trêve...*” (Barbosa, 1986, p.58)

O “desejo sem trégua” de fugir do exílio, de buscar, nas lembranças do “tempo bom” (em Bandeira, a infância), motivos para se manter calmo em um mundo de mudanças velozes e implacáveis, é o que permite ao eu remontar ao passado, confrontando-o com o presente, em versos como os de “Saudades do Rio Antigo”. O poema faz parte do livro *Mafuá do Malungo*, chamado pelo poeta de *Versos de Circunstância*, e que Carlos Drummond de Andrade (1996, p.359) afirmou ser “uma demonstração de certo poder - diabólico? Ingênuo? - que o poeta leva consigo, para utilizá-lo nas situações da vida cotidiana em que menos poderíamos contar com a irrupção desse poder”.

Tal poder se mostra quando a saudade provoca, no poema citado, o deslocamento de objetos do passado (lembre-se aqui da figura do ferreiro do poema “O Martelo”) que se chocam com o presente responsável pelos desaparecimentos. Choques provocados pela resistência às “desaparições”. É então que a poesia mostra sua força protegendo estes objetos, tornando-os “intangíveis pelo tempo”. Entre as idas e voltas ao passado, o texto inicia fazendo referência a outro poema - “Vou-me embora pra Pasárgada” (*Libertinagem*) -, exigindo do leitor um conhecimento prévio sobre o lugar desejado, e assim justificando “a fuga” pelas qualidades que têm o lugar em relação à cidade (Rio) de “hoje”:

¹⁷“Le nouveau carroussel”, como diz o poeta francês, pode também apontar para o turbilhão moderno de reformas, se lembrarmos que o vocábulo carrossel pode designar um “marco” da cidade de Paris em que estampa o processo de modernização da cidade. ([place du], situé à Paris, entre le Louvre et l’emplacement occupé jadis par les Tuilleries). In: *Nouveau Petit Larousse Illustré*, France, 1956, p.1263.

¹⁸Uma bela análise das metáforas e analogias do poema de Baudelaire é feita por João Alexandre Barbosa em “Baudelaire, ou a linguagem inaugural. A História Literária como tradução poética”, in: *As Ilusões da Modernidade*. Perspectiva: São Paulo, 1986.

Vou-me embora pra Pasárgada.
Lá o rei não será deposto
E lá sou amigo do rei.

É invocado, no início do texto, o tempo presente com a declaração: “Aqui não sou feliz”. E, o que se lê nos versos seguintes é o incômodo com o “aqui”, que tanto pode ser lido como a cidade do Rio, um lugar, quanto como o “tempo desenfreado”, os “tempos modernos”, dos velozes e aterrorizantes *cadilacs* atropelando as pessoas.

E eu não tenho *cadillac*
Para em vez de atropelado,
Atropelar sem piedade
Meus pedestres semelhantes.

Mas há no décimo sexto verso um movimento de tempo, de busca ao passado, que quebra a hegemonia do presente. O verso é uma divisão entre o hoje e o ontem e, para fazer a passagem, invoca Casimiro de Abreu no poema “Meus oito anos”: “Oh! que saudades que tenho”. Porém, em Bandeira, acresce-se um vocábulo ao verso, não causando, porém, alteração da métrica ou do ritmo: “Oh! que saudades que **eu** tenho”. As marcas do passado refazem um rosto de melancolia, de desejo de retornar¹⁹. A cidade do presente, dito em doze versos, choca-se com outros em mesma quantidade, para que as mudanças sejam confrontadas, para que o eu possa ver nesse confronto seus próprios pedaços, ainda que esparsos.

Depois do desabafo, volta o desânimo com o presente, marcado no poema por cinco versos. Porém, o último retorna ao início do poema, criando uma idéia de circularidade e permeabilidade entre os tempos:

¹⁹ É quando o poema se refere ao Rio de ontem que um livro, o “de Coaraci”, apresenta-se como parte das delícias de antes. Retomando as crônicas de Bandeira, vê-se em *Flauta de Papel* novamente a expressão “Rio Antigo”, título da crônica de quatro de dezembro de 1955, que revela a importância do livro *Memórias da Cidade do Rio de Janeiro*, escrito por Vivaldo Coaracy. A crônica inicia explicando uma referência feita pelo poeta a tal livro. É também neste texto que o tempo volta a merecer uma atenção especial, diz Bandeira (1958, p.396): “Quem quiser viver o Rio também na quarta dimensão, que é a do tempo, e não apenas nas tristes três atuais dimensões, não deve deixar de ler estas páginas...”. E na busca de um passado, esclarece que a saudade é de todos os tempos: “Encontrará nelas algum consolo, talvez, aos males do presente, verificando que são males de todos os tempos, pois em todos os tempos houve negociantes ladrões, intermediários açambarcadores, houve progresso moral...”(Idem, p.396).

Hoje ninguém está contente.
Hoje, meu Deus, todo mundo
Traz na boca a cinza amarga
Da frustração...Minha gente,
Vou-me embora pra Pasárgada.

A palavra “amarga” vai envolver todo o sentimento de desgosto e de desaprovação pelo “hoje” e suas mudanças. Os cortes lexicais vão ampliar o desejo de retorno, pois as palavras que se destacam pesam negativamente nesse confronto entre tempos. O grito - “Vou-me embora pra Pasárgada” - faz com que se precise recomeçar o jogo, abrir um novo hiato a ser lido, tentar mais uma vez. Faz com que, como no poema de mesmo nome, o movimento de leitura seja contínuo e regresso, simultaneamente.

Ao reler, em “Saudades do Rio”, os versos “Aqui não sou feliz”, “Oh! que saudades que eu tenho/Do Rio como era dantes!” e “Hoje ninguém está contente”, percebe-se que eles permitem a passagem entre os espaços e os tempos e fazem com que a leitura volte a questionar este espaço que permite aos opostos aparentes confluírem. Os versos citados acima podem ser lidos como a fenda, a janela, o “entre”.

Os textos que nos permitem ler a “janela” são os que, de alguma maneira, evidenciam o jogo bandeiriano com as palavras e com os tempos, e que marcam este espaço intervalar como elemento que “funde e confunde” signos diversos. A leitura tem como fio condutor o poema “Testamento”, de *Lira dos Cinquent'Anos*, que, já pelo nome, prenuncia uma fraude contra o tempo, pois, ao se ler a palavra testamento como documento, vê-se a escrita no presente ditando regras para depois do “eu” morto (passado), para um tempo futuro. Também neste texto percebe-se a importância do espaço que vai estabelecer tensões, ao mesmo tempo em que permite a confluência entre dentro/fora, querer/ter, remédio/veneno, que é a “janela” transformada em verso, ou melhor, entre verso. No “entre”, na “dobra”, se lerá “Belo Belo”, de *Lira dos Cinquent'anos*, e seu homônimo, do livro *Belo Belo*, poemas que separam nos versos o tempo do desejo - o querer, do tempo indesejado - e o do possuir; apontam para a tensão passado/presente, formando o inventário que o eu-lírico vai dispor em “testamento”. Lembre-se ainda que o duplo, a dobra, já se mostra no próprio nome dos dois poemas homônimos - “Belo Belo” . Para ler a impossibilidade do eu que “quer se preservar das ignomínias do tempo”, elaborando um falso tempo de “felicidade” - que depende do espaço de Pasárgada e da poesia para existir -, o poema “Tempo-Será” (*Belo Belo*) servirá,

também, para mostrar essa frustração em versos. E, para finalizar, o poema “Antologia”, de *Estrela da Tarde*, se mostrará como verdadeiro testamento da poesia bandeiriana, pois, contendo os versos tirados de diversos poemas, o texto esconde/mostra em suas dobras a obra de Bandeira entre as dimensões do tempo.

Burlando o tempo

A obsessão por delinear os caminhos do “ter” e do “querer” não teme tempo, nem espaço e não se deixa tolher por eles. Reiterar os desejos, imaginados e vividos, e sua impossibilidade de realização, ultrapassa o advento da morte. É o que a leitura do poema “Testamento”, de *Lira dos Cinquent’Anos*, faz transparecer. O fato de tratar-se de um “testamento”, disposição dos últimos desejos e vontades para serem cumpridos depois da morte, de certa maneira atesta essa obsessão. Trata-se de uma maneira de poder realizar, depois de morto, o que em vida não foi possível.

Antes da leitura de “Testamento”, convém lembrar o que se encontra com frequência nos poemas bandeirianos que aludem ao momento posterior à morte. Remetemo-nos, então, aos poemas “A Morte Absoluta” (*Lira dos Cinquent’Anos*) e “Programa Para Depois de Minha Morte” (*Estrela da Tarde*) para poder contrastar essas vontades feitas de verso.

Em “A Morte Absoluta”, o eu canta seu desejo de morte, mas de uma morte que não deixe restos, uma morte “de corpo e alma”. Porém, o que se lê em muitos dos textos bandeirianos é uma preocupação com o “morrer sem ter feito nada”, e esse “não - fazer” pode também ser compreendido como um “não-deixar” algo para que seja lembrado. A mesma preocupação surge em outros poemas. A morte sem deixar nenhum “risco” é fingidamente desejada. Senão, como explicar o poema “Andorinha” (*Libertinagem*), em que o eu diz que sua “cantiga é mais triste” que a do pássaro, porque passou “a vida à toa”? O reconhecimento pelo tesouro deixado através da escrita é a negação do “vazio” e a declaração de uma vida e poesia “cheia de tudo”. Pois bem, o desejo de morte absoluta torna-se, na verdade, desejo de reconhecimento, de lembrança, de memória, tal como fez a poesia com figuras como o Recife e os moradores da rua Aurora, a infância, os livros... No poema em que se deseja “a morte absoluta”, lemos:

Morrer tão completamente
Que um dia ao ler o teu nome num papel
Perguntem: "Quem foi?..."

Falso desejo, porque o nome escrito no papel é marca deixada. Esse mesmo pedido, de uma vida sem deixar rastros, encontra-se em "Recife" (*Estrela da Tarde*). Nele, após uma retomada da cidade como o lugar da infância, o eu declara a inutilidade do reconhecimento futuro para o presente, para a vida:

Ah Recife, Recife, *non possidebis ossa mea!*
Nem os ossos nem o busto.
Que me adianta um busto depois de eu morto?

Quando deseja a morte total - do corpo, da alma e do nome -, o eu-lírico parece querer não deixar sobrar nada seu no mundo que lhe impôs "o milagre da vida". Da mesma forma, não é seu desejo aparente, depois de morto, lembrar dessa vida de tantos "milagres". É o que se lê quando o eu se programa para depois da morte:

Programa para depois de minha Morte

Depois de morto, quando eu chegar ao outro mundo,
Primeiro querei 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 "programa" para essa "morte absoluta" é, na verdade, o desejo do "busto"²⁰ em praça pública, e a vontade de não lembrar da vida aquém – o túmulo se desfaz quando o eu, na

²⁰ No texto "Depoimento de Modelo", de 16 de novembro de 1955, de *Flauta de Papel*, o poeta descreve o sacrifício diário (ficar imobilizado) que enfrentou ao posar para o escultor Celso Antônio, a sensação de ver aquele busto, de "tamanho duplo do natural", "escrachado para toda a eternidade". Bandeira expressa o desejo de o busto ser enviado a Recife: "A escultura irá, um dia, se Deus quiser e Mário Melo não mandar o contrário, embelezar alguma praça do meu amado Recife, de que sou filho tão ingrato. Devo dizer que, modéstia a parte, mereço a homenagem: não pelos versos que fiz, em verdade poucos e chochos, não pela "Evocação de Recife", [...], mas pela inaudita paciência com que posei para o grande artista e monstro Celso Antônio de Menezes, que Deus guarde sempre das quadraturas de Saturno!" Este mesmo assunto, o busto, rende a Manuel Bandeira ainda uma trilogia de crônicas sob o título "Caso da cabeça", recolhidas em *Andorinha Andorinha* (1966).

sua primeira “atividade” depois de morto, quer reencontrar a família e os amigos de toda a vida. A morte total é cantada pelo “esquecimento” (das delícias, dores, perplexidades), o que emparelha os termos - esquecer é morrer, morrer é esquecer. Entretanto, não se quer ser esquecido, o que vale dizer, não se quer morrer.

Essa rápida passagem por alguns poemas de Bandeira talvez ajude a mostrar o porquê de um eu-lírico (que, por muitas vezes, desejou não deixar “restos”) continuar impondo seus desejos para depois de morto, em “Testamento” - “poema-documento” que consegue burlar o tempo e a morte, tornando-se prolongação de uma vida.

Convém observar este testamento, concebido pelas coisas que o eu não possui, ou possuiu, porque seu tesouro reside justamente naquilo que “quis” e “não teve”; um patrimônio feito de vazios. Porém, um testamento que não deixa nada, sempre deixa alguma coisa, é um vazio cheio de tudo. Essa relação entre vazio e cheio nos remete à leitura do poema “Canção do vento e da minha vida” (*Lira dos Cinquent'Anos*), em que o tempo rege a ação do vento. Um tempo-vento que tentava apagar as luzes, as músicas, os aromas, os sonhos, as amizades, as mulheres, os meses, os sorrisos, e, ainda assim, a “vida ficava cada vez mais cheia de tudo” (1996, p.256). Para driblar o tempo arrasador, o poema tem que ser um “testamento”.

O testamento é um escrito em vida, em tempo presente, tempo dos desejos irrealizados, para funcionar depois da morte, como possibilidades de realização, uma chance de, através do documento, “realizar”, “ser”, “ter”. O testamento tem o poder de misturar o presente indesejado e o futuro incerto com o passado, todos inscritos nas últimas vontades do eu. Dessa maneira, o “poema-testamento” assume a posição intervalar não só entre o “ter” e o “não ter”, o “querer” e o “não querer”, ou ainda, entre o “ter e não querer” e o “querer e não ter”, mas também entre a vida e morte. Leia-se o “Testamento”:

Testamento

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

Vi terras da minha terra.
Por outras terras andei.
Mas o que ficou marcado

No meu olhar fatigado,
Foram as terras que inventei.

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

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

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

O título do poema, como já pôde ser observado, causa uma ambivalência de sentido que o próprio texto se encarrega de manter, uma tensão entre opostos (vida/morte, ter/não ter) que pode fazer com que "o vazio", o nada para deixar, esteja repleto de "tudo". Detenhamo-nos um pouco mais na leitura do título.

Testamento é "o ato pelo qual alguém dispõe seu patrimônio e suas últimas vontades para depois da morte". (Holanda, 2000) Testamento vem de *testis*, igual a *fácere*, que, em resumo, significa "fazer". Não se pode deixar de mencionar que o termo testamento remete ainda à leitura dos testamentos bíblicos: o Velho e o Novo. Há, em grego, uma única palavra para dizer testamento e aliança. Dessa forma, na Bíblia, o Velho Testamento, além da história do povo escolhido, trata da aliança desse povo com Deus. Já o Novo Testamento é a realização do "projeto de Deus", das vontades divinas, através de Cristo. Note-se que a poesia bandeiriana dispõe das duas faces - documento, aliança com a vida e com a morte, desejo de realização -, expostas no poema "Testamento". Elaborar o testamento é organizar o que vai ser deixado. No poema, o eu afirma que "nada há", nada possui; é a própria escrita que vai constituir as posses do eu. Sem herdeiros, quem vai dispor desses bens feitos de faltas (os poemas) são os leitores.

A vida desejada é que vai formar o testamento, ou, o poema. No primeiro e segundo versos da primeira estrofe, o desejo não realizado se sobrepõe ao "ter", com valor declaradamente superior. O que se distanciou pela impossibilidade de concretização torna-se

o verdadeiro “tesouro” do eu. Um tesouro que se constitui pelo “não ter”, como o próprio poema.

Eis a primeira brecha, a primeira possibilidade de se ter, através dos versos de "Testamento", uma "visão" do legado da poesia bandeiriana: quando o eu declara que o que não tem e deseja é o que melhor lhe enriquece. Esse jogo entre o ter, o não ter e o querer faz com que o leitor perceba a presença de outros versos em “Testamento”, como os dos poemas homônimos "Belo Belo": "tenho tudo quanto quero"(*Lira dos Cinquent'Anos*) e "tenho tudo que não quero"(*Belo Belo*). De certa maneira, esses poemas estabelecem a relação entre passado e presente quando separam o ter (indesejado como o cotidiano) de um querer (sonhado e evocado como o passado) e formam o inventário das "não-posses" do eu²¹. Mas não são só estes os textos evocados pelo poema-testamento. No terceiro e quarto versos da primeira estrofe, evoca-se outro poema, que traz consigo outro tempo. Trata-se do *Itinerário de Pasárgada* e do tempo da infância em que se começou a formar, no mundo poético bandeiriano, a idéia sobre o lugar da poesia que “está em tudo – tanto nos amores como nos chinelos”. A relação de leitura de “Testamento” e *Itinerário* se dá quando o som dos versos em questão faz lembrar outros versos que não foram inventados pelo poeta, mas ouvidos pelo pai, da boca de um homem que “lhe veio pedir esmola”. Conta Bandeira, a propósito dos primeiros contatos com a poesia, que estes se deram por meio de contos de fadas, histórias da carochinha, trovas populares e todo tipo de versos. Ao relatá-los, Bandeira lembra dos versos, de autor desconhecido, ditos pelo pai:

“Tive uma choça, se ardeu-se,
Tinha um só dente, caiu.
Tive uma arara, morreu.
Um papagaio, fugiu.
Dois tostões tinha de meu:
Tentou-me o diabo, joguei-os.
E fiquei sem ter mais meios
De sustentar os meus brios.
Tinha uns chinelos...Vendi-os.
Tinha uns amores...Deixei-os.” (1996, p. 34)²²

O passado continua presente quando, no "Testamento", ao cantar as terras “por onde andou”, o eu lírico mistura terras do passado com terras por ele inventadas, num tempo que lhe é subserviente. O mundo criado é a concretização do desejo, da “vida inteira que

²¹ Pretende-se, no decorrer deste ensaio, discorrer a respeito desse inventário.

poderia ter sido e que não foi”. Uma vida que se pediu em versos e que retornou em prece. Mas, mesmo rezando, os desejos continuam não sendo atendidos, como se observa no poema “Oração a Nossa Senhora da Boa Morte”, de *Estrela da Tarde*, em que o eu acaba apelando para “a santa das causas impossíveis” e consegue transformar poema em oração:

Fiz tantos versos a Terezinha...
Versos tão tristes, nunca se viu!
Pedi-lhe coisas. O que eu pedia
Era tão pouco! Não era glória...
Nem amores...Nem foi dinheiro...
Pedia apenas mais alegria:
Santa Teresa nunca me ouviu!

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

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

É na terra inventada, a Pasárgada - extensão do quarto: seguro e ameaçador -, que a impossibilidade reclamada à santa, "mais alegria", pode ser atendida. O tempo-espaço imaginado tem as ruas movimentadas e povoadas pelos desejos possíveis de realização.

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

Não há o que deixar e também não há para quem deixar; não existem herdeiros. Na terceira estrofe, a “amargura”, a frustração por não ter tido um “filho de seu”, aparece como resignação, ampliada pelo uso de reticências no terceiro verso.

²² Observa o poeta que a “décima lapidar, cujo primeiro verso, estrofiado” não poderia ser da autoria do homem.

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

O que se percebe como falsa resignação é, na realidade, uma renúncia, ao enxergar a continuação da vida através de outra uma sucessão sórdida. Esse desencanto aponta para uma renúncia da própria vida, em que o eu não vê motivos para a existência - "Vária, absurda, sórdida, ávida,/ Má!" ("Entrevista" - *Estrela da Tarde*) -, e muito menos em passá-la a outro ser. É o conforto de, como em *Brás Cubas*, "não haver transmitido a nenhuma criatura o legado da sua (minha) miséria"(Bandeira, 1958, p.346).

O poema continua tratando do "vazio", do que o eu não tem e, mesmo assim, faz parte do que será deixado através do testamento. Eis uma idéia fundamental para entender os movimentos temporais de "Testamento" - a presença do passado (inventado ou não vivido), do presente (indesejado) e do futuro (incerto), reconhecidos no imediatismo das ações do eu-lírico -; afirma-se em cada verso o sentido vazio e incompleto da existência. Mas não é o vazio o que vai ficar, e sim o próprio testamento, ou seja, o poema. Um poema que se faz de outros poemas, de um inventário formado pelo próprio eu lírico e que coloca em conflito o que se tem e não se deseja e o que se deseja e não se tem.

O inventário

O "Testamento", deixado como marca e herança para a posteridade, canta um elaborar no vácuo, no vazio, de uma vida que "não foi" e "não teve". O arrolamento dos "bens", ou da falta deles, que compõem a herança do que é deixado/não deixado, aparece em muitos poemas de Bandeira, mas, principalmente, nos já citados homônimos "Belo Belo". Percebe-se facilmente o movimento de dobra e desdobra que estes textos proporcionam, indicado inicialmente pelo título, em que o vocábulo se repete, mas não é o mesmo; o título se repete, mas não é o mesmo. O leitor se dá conta de que aquilo que o eu-lírico, nos poemas, gaba-se de possuir é, na verdade, o que não importa ou é impossível; e o que ele deseja é

aquilo que não tem: as "coisas mais simples" ou "apenas mais de alegria", como pedia em versos na "Oração a Nossa Senhora da Boa Morte" (*Estrela da Tarde*).

É interessante deter-se ainda no título dos poemas que formam o poema-documento: "Belo Belo", de *Lira dos Cinquënt'Anos*²³, e "Belo Belo", de *Belo Belo*²⁴. A proliferação dos significados provocada pelo título do poema ("Belo Belo") também é título de um livro e também de outro poema. É um movimento de avanço e retorno, de tensões, da repetição do que não mais é o mesmo.

Sabendo que a função do título não é "unicamente de hierarquia", e que sua posição, por estar na parte superior da página, não indica apenas "o começo, o chefe", há que se prender a leitura na primeira dobra entre o branco do papel e o negro da escrita, e perceber assim essa dupla posição do título: ameaçado e ameaçador. Se, por um lado, é preciso calar a autoridade do título, por outro, é preciso também "extrair dele como de um branco germinal ou seminal"(Derrida, 1997, p.270).

Neste caso, convém determo-nos no título dos poemas que se pretende analisar. "Belo Belo", à primeira vista, causa a sensação de enigma. O que há em Belo Belo? Ou, qual a relação entre "Belo e Belo" e "Belo Belo"?

O jogo proposto pela repetição dos vocábulos impõe espelhos que refletem possibilidades de leituras, criando um caleidoscópio em que o leitor escolhe o ângulo de melhor visão. As feições oferecidas à visão do leitor compartilham de um falsear, de um artifício de imagens alheias que vão se fragmentar em uma outra perspectiva do caleidoscópio, uma sucessão ininterrupta de significações. O espelhamento é o jogo do dentro e do fora, da imagem que, refletida, não é mais o que refletiu e nem completa, porque o conjunto perfeito da imagem é ilusório. E justamente por esta imagem ser fragmentária e

²³ O livro *Lira dos Cinquënt'Anos*, inserido na edição das poesias completas, teve sua primeira publicação no ano de 1940 com uma tiragem de 2000 exemplares. Houve, na época, certa pressa por parte do poeta na publicação dessa nova remessa de trabalho, pois neste mesmo ano concorreria a uma vaga na Academia Brasileira de Letras e estava esgotada sua obra, conforme escreve o próprio Bandeira no *Itinerário de Pasárgada*: "Quando me candidatei à Academia, estavam esgotadas as edições de meus versos. Era, pois necessário fazer a toda pressa, em dois meses, uma nova edição, para que os acadêmicos tomassem conhecimento da minha poesia." (Bandeira, 1996, p.90). O primeiro "Belo Belo" surge no livro *Lira dos Cinquënt'Anos*, porém, não na edição de 1940, e sim quatro anos depois, quando o livro traz mais dezoito poemas, entre eles, "Belo Belo".

²⁴ Afirma Bandeira, no *Itinerário de Pasárgada*, que o poema "Belo Belo", de *Lira dos Cinquënt'Anos*, foi responsável pelo título do novo livro que sairia na edição de 1948 das *Poesias Completas*, publicado pela Casa do Estudante do Brasil. Já na segunda edição, de 1951, o livro *Belo Belo* vem aumentado de catorze poemas, entre eles, os famosos poemas que "tinham ficado de quarentena", caso do "Poema só para Jaime Ovalle". O poema "Belo Belo", do livro de mesmo nome, é composto em Petrópolis e data de fevereiro de 1947.

disforme, os reflexos ou os significados dependerão de quem os vê. No caso dos poemas “Belo Belo”, a visão que se oferece à leitura é a divisão entre dois mundos: em um deles, “tem-se” o que não se deseja, e, no outro, “quer-se” o que não se pode ter. Em outras palavras, utilizando-se da idéia do espelhamento, é como se o primeiro “belo”(do título), ao mostrar o “ter” frente ao espelho, refletisse um segundo “belo”, que não é mais o ter, mas o “querer”. Há que se levar em conta ainda a expansão desse reflexo dentro dos textos.

Ao se confrontarem os poemas que trazem o mesmo título, percebe-se que o texto de 1947 é o reflexo inverso do poema que deu origem ao espelhamento. Não se trata mais de um espelhamento dentro de um só texto, ou um só título; os reflexos extravasam, oferecem desdobramentos de leituras que misturam os tempos, emaranhando os componentes do poema numa tentativa de conciliação dos opostos. Tentativa de estabilidade de um espaço que é, ao mesmo tempo, lá e cá, dentro e fora, cotidiano e imaginado. Observemos os poemas²⁵:

Belo Belo (LC)

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.²⁶

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

O dia vem, e dia a dentro
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.

²⁵ No decorrer do texto, os títulos dos poemas estarão representados pela abreviatura do nome do livro ao qual pertencem. Ou seja: “Belo Belo” de *Lira dos Cinquent’Anos* - por LC e “Belo Belo” de *Belo Belo* - por BB.

²⁶ Conste-se que, na edição de *Estrela da Vida Inteira* (José Olympio, 1966), o poema “Belo Belo” apresenta, no segundo dístico, uma variação de pontuação: “Tenho o fogo de constelações extintas há milênios./E o risco brevíssimo – que foi? passou! – de tantas estrelas cadentes.”

Não quero combater,
Não quero ser soldado.

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

Belo Belo (BB)

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.

No primeiro verso do poema (em LC), percebe-se o título arrastado para dentro dos versos, quando se repete três vezes a palavra “belo”. Há um sentido duplo nesta repetição (belo belo belo), que assume ao mesmo tempo um tom de aprovação e de negação. Aprovação, na medida em que o eu lírico afirma o que “tem”; negação, quando o que se “tem” é tão abstrato que, na verdade, não se “tem”. É o caso de pensar no “tudo” equivalendo-se ao nada. Então, ter tudo o que se quer equivale, fatalmente, a não ter nada. O segundo verso oferece ao leitor a certeza de que se está falando do “belo”, que é o ter:

Belo Belo Belo,
Tenho tudo quanto quero.

O contrário desta afirmação pode ser lido no outro poema (de BB), que se inicia numa seqüência de cinco versos e traz o lamento pelo que a vida impôs. O verso que dá

início ao texto oferece ao leitor a imagem de um eu que confessa um vazio, uma declaração de impotência, de uma existência que se fez da “falta”, de um “não-ser” e um “não-ter”. Na seqüência, o eu-lírico declara possuir somente o que “não quer”. Ao contrário do que se lê no poema anterior (de LC), o não querer aparece aqui explicitamente apenas nos versos iniciais

Belo belo minha bela
Tenho tudo que não quero
Não tenho nada que quero
Não quero óculos nem tosse
Nem obrigação de voto

O que o cotidiano oferece é rejeitado. As rejeições aparecem marcadas pelas palavras *óculos* e *tosse*, os obstáculos a uma existência cotidiana desejada. O primeiro vai atuar como um artifício do olhar, ou melhor, para olhar, já que os óculos tomam lugar à frente dos olhos: as janelas do interior humano. O objeto que vai fazer enxergar geralmente torna-se um aparato indispensável ao homem com o passar dos anos. Um motivo a mais para rejeitá-los, já que estes vão erguer novos muros entre a infância e o sujeito. (“Saio do hotel com quatro olhos,/- Dois do presente,/ dois do passado.” Bandeira, 1996, p.322)

A tosse remete à doença e também à velhice. Mas, por outro lado, a doença, marcada no poema pela presença dessa “tosse tuberculosa”, vai apresentar ao eu uma possibilidade de libertação das obrigações da vida comum. A expressão da morte maquiada pela doença transforma-se, nos versos, em um objeto de experiência. E o possível desânimo vai fazer com que esses elementos, representativos do fim de uma vida, tenham na morte não só seu ponto de chegada, mas também o de partida. Isto é, utiliza-se da morte para viver na escrita.

Enquanto no poema de LC o eu se põe, nos cinco primeiros dísticos, a gabar-se de suas posses, no poema de BB, como foi visto, o eu declara a impossibilidade de ter o que deseja e afirma que o que não quer é o que tem. Esse espelhamento entre os poemas “Belo Belo”(de LC e BB) acaba por marcar, desde o início, a relação entre os versos “Tenho tudo que não quero” e “Tenho tudo quanto quero”. O que, em princípio, pode parecer oposto, acaba se mostrando confluyente, pois os versos se utilizam do título dos poemas como possibilidade de passagem entre o ter e o querer.

Quando o eu-lírico conta suas posses (em LC), percebe-se que elas estão "presas" entre dísticos que se repetem. Como se estivessem fechadas em um baú, as riquezas transformam-se pelos versos em sombras de um passado distante e "inatingível". E o que parecia uma arca de relíquias se mostra, na verdade, um vazio, ecoando a imagem do que não existe mais: o "fogo de constelações extintas", "o risco das estrelas cadentes", "as lágrimas da aurora", "o segredo da grande noite"; o que resta são as sobras do que realmente era valioso, ficaram o fogo, o risco, as lágrimas e o segredo.

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 a dentro
Continuo a possuir o segredo grande da noite.

Belo belo belo,
Tenho tudo quanto quero. (LC)

O eu-lírico se gaba de possuir o "fogo de constelações extintas", sendo assim, ele também reclama uma existência que não é, em si, verdadeira. Mesmo que se possa enxergá-los, alguns dos corpos celestes, por causa da distância de anos-luz da terra, já não existem mais. Resta uma imagem que se vê, mas que, na realidade, é espectro. Verifica-se, então, que, no poema, as estrelas servem para falar de outra existência espectral e breve: a humana. A leitura do poema dirige-se para um "eu" que é o "próprio risco brevíssimo" de luz (de vida), também espectro que carrega a vida e a morte, aparentes paradoxos, como condição da existência. É a dialética da presença e da ausência. Ou seja, assim vivemos, assim aprendemos a viver "...entre a vida e a morte. Nem na vida nem na morte apenas.[...] E este estar com-espectros seria também não somente, mas também, uma política da memória, da herança e das gerações"(Derrida, 1994, p.10-11).

Outros fantasmas voltam nos versos do terceiro dístico: os da infância, "da aurora" que ficou para trás. O sentido da palavra aurora, apesar de estar ligada ainda aos versos anteriores pela referência aos astros, no caso ao sol nascente, toma a dimensão nostálgica de um passado que se "apaga", mas, pelo verbo utilizado, dá a idéia de que não se apagou completamente. A aurora marca o tempo que se esvai.

A relação com essa infância distante, desejada, aumenta o conflito do duplo dentro do poema, pois se, a cada dia, pela recordação, a “aurora” se faz presente, é também porque, a cada dia, constata-se que ela fica mais distante. O apego ao tempo de infância e às impressões guardadas desse tempo são, segundo Valéry, como um “perfume, que desperta em nós o desejo, e nenhuma lembrança, nenhum pensamento e nenhuma forma de comportamento desfaz seu efeito ou nos liberta do poder que ele exerce sobre nós.”(Valéry apud Benjamin,1989, p.138).

No último dístico desta parte do poema em que o eu conta sobre suas posses, mais uma “presença”, a do dia, marca uma “ausência”, a da noite. Esse movimento claro/escuro e presença/ausência nos remete a outro poema de Bandeira: “Poema só para Jaime Ovalle”. Como garante o poeta, no *Itinerário de Pasárgada*, esse texto “ficou de quarentena” e acabou sendo publicado só mais tarde, no livro *Belo Belo*. Pode-se imaginar uma relação, sem importância de data, existente entre “o segredo grande da noite”, de “Belo Belo”, e aquela manhã em que “ainda fazia escuro” e se guardavam lembranças do “calor tempestuoso da noite”. Uma noite misteriosa, permanente, que mesmo com a presença de luz não desaparece e é guardada com grande intimidade e cumplicidade pelo eu-lírico. Embora os verbos desses dois versos de “Belo Belo” (em LC) marquem o tempo presente, cabe reconhecer que, mesmo no tempo em que é dia, a força do passado é ressaltada pela presença da noite ausente.

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

Neste dístico, formado por um *enjambement*, único em todo o poema, o conflito entre “claro e escuro” salta aos olhos, suscitando uma leitura retrospectiva para observar uma recorrência no poema. Observem-se os termos-chaves: constelações/extintas, estrelas/cadentes, aurora/apaga-se, dia/noite. O que predomina, em todos eles, é a escuridão da noite, mesmo que a luz se mostre quando o dia vem. Porém, essa noite, forte e prevalecente, não é qualquer uma; trata-se de uma “noite sem silêncio”, em que a voz do eu canta alto um “ter” que se mostra como ausência, “não desta noite, mas de outra maior”(Bandeira, 1996, p.195).

O eu-lírico, possuidor do "fogo das constelações extintas há milênios", da "aurora que se "apaga" e do "segredo grande da noite", mesmo quando "...o dia vem", passa a

desejar a luz "da primeira estrela" em "Belo Belo" de BB. Porém, não se trata de qualquer estrela, mas "Vênus" constitui o objeto de seu querer. A partir dos versos que seguem, percebe-se melhor, nos poemas, a tensão entre o "querer" (LC) e o "não querer" (BB).

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 (BB)

O planeta Vênus ou Vésper, mencionado nos poemas de Bandeira, brilha no final da tarde e pela madrugada, tornando-se alternadamente estrela da manhã e estrela da tarde. Essa alternância marca a passagem do tempo, mostrada pelo ciclo normal do dia - amanhece/anoitece - e que se pode ler nos versos: "a luz da primeira estrela/ piscando no lusco-fusco. Vênus também é, na mitologia grega, a deusa da beleza. Portanto, existe a possibilidade de se ler nessa estrela desejada a figura da mulher amada que, mais tarde, ainda em "Belo Belo" (BB), aparece fragmentada em várias (Estela, Elisa, Bela, Adalgisa). Ou, como em "A estrela e o Anjo" (*Estrela da Manhã*):

Vésper caiu cheia de pudor na minha cama
Vésper em cuja ardência não havia a menor parcela de sensualidade

O reclame pela luz, o desejo por uma saída, faz surgir uma janela por onde o eu pode passar, pode viajar, sem deixar seu lugar de proteção. É a viagem do pensamento e do desejo pelos versos do poema, propiciada pela repetição, mais uma vez, do verbo querer. Um querer que, no poema de *Lira dos Cinquent'Anos*, é transformado em não querer. Para melhor perceber essa inversão faz-se interessante, novamente, contrastar os versos:

O "querer" (BB):

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

O "não querer" (LC):

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 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

Os desejos proferidos parecem se dividir quando há a repetição, no mesmo verso, do vocábulo "quero". A palavra repetida abre uma fenda no texto para separar as posses dos primeiros versos do poema, em que domina o "não tenho nada que quero", dos desejos e da impossibilidade de alcançá-los. Desta maneira, o "querer" forma três grupos intervalados pelo verbo querer, em que os objetos desejados aludem a uma impossibilidade: a de tê-los. Num primeiro instante, o desejo é de possuir o "inacessível", a "solidão" completa, "a água da fonte escondida", "a rosa... sobre a escarpa" e a "luz de Vésper". Em seguida, deseja-se uma viagem que mistura "as terras da memória" às desconhecidas. E, por fim, um desejo fragmentado (moreno de Estela, brancura de Elisa, saliva de Bela e sardas de Adalgisa), que se utiliza das contradições para firmar a impossibilidade de concretização, pois não se pode esquecer de uma outra afirmação: "O que não tenho e desejo/ É o que melhor me enriquece."("Testamento")

A completa solidão jamais se dará da maneira desejada: ao mesmo tempo em que deseja a solidão, deseja fugir da cidade que o incomoda. Quando está só em seu quarto, evade-se para a rua, para a poesia, como já foi visto em alguns poemas lidos no primeiro capítulo. Assim, sair da cidade, da confusão diária, seria decretar o abismo entre a poesia e seu alimento. Como o pedúnculo da fruta fica frágil por estar só, o eu-lírico se deterioraria sem sua ligação com o fruto que prolifera a vida de muitos de seus poemas: as ruas. Note-se a relação ambígua entre o desejo do quarto e das ruas e a recusa à "rua modernizada".

Os desejos que seguem vão continuar elaborando a impossibilidade de realização, metabolizando a "riqueza do não ter", cantada pelo eu. Desejar a água de uma fonte que ainda não foi descoberta, uma rosa que nasceu na ladeira e algo tão abstrato quanto subjetivo, a luz, é realmente proposital. Se a vida não oferece as coisas simples e possíveis de realização, o melhor é desejar o que, com certeza, lhe vai ser negado.

A viagem do "querer" busca significações que se fazem nas sensações entre o passado e o presente que continuam velejando no inalcançável. Os nomes próprios vão fazer

com que a imagem de Bagdad e Cusco se misture à Pernambuco da infância, do passado. Esta viagem ao passado e à infância remete-nos a outro poema e a outra viagem imaginária: a “viagem à roda do mundo numa casquinha de noz”, de “Cabedelo”, poema que apresenta, na poesia de Bandeira, os primeiros sinais de uma possível Pasárgada. Diz o poeta que as primeiras impressões poéticas, como o livro *Viagem à Roda do Mundo Numa Casquinha de Noz*, “teve influência muito forte” e apresentou a possibilidade de uma “realidade mais bela, diferente da realidade cotidiana”, despertando o “primeiro desejo de evasão”. (Bandeira, 1996, p.34)

O que acontece, em seguida, é que o desejo vai também se personificar na figura da mulher, tão desejada quanto o "retorno" a outros tempos. Porém, como não poderia deixar de ser, o desejo não é simples e não se limita a apenas uma mulher, mas se compõe pelo fragmento de várias: "...o moreno de Estela, a brancura de Elisa, a saliva de Bela e as sardas de Adalgisa". Esses objetos do querer são incompatíveis em um mesmo corpo, e é por isso mesmo que são desejados.²⁷

Considerando-se ainda que “quer tanta coisa”, o desabafo toma rumo conclusivo quando, ao considerar tudo o que havia desejado como “conversa jogada fora”, ordena um cessar- “Mas basta de lero-lero” -, expressão que vai desqualificar o que foi desejado. E, assim, põe seu desejos e realizações à prova, restando apenas o vazio:

Mas basta de lero-lero
Vida nozes fora zero.

Do querer nada restou. E o que, no "Belo Belo", do livro *Belo Belo*, principiou pelo "não querer" acaba por exprimir, no último verso, o desejo que mais importa: "...a delícia de poder sentir as coisas mais simples". Porém, antes, se apresenta tudo o que é o oposto desse desejo, ou seja, tudo "o que não se quer".

²⁷ Este jogo, que usa “peças dissociadas” e que impossibilita a formação de um conjunto perfeito para montar a figura feminina, é também utilizado no poema “Peregrinação”, de *Estrela da Tarde*. No texto, o ângulo de visão do eu é que vai traçar as características femininas como opostos. Gilda Souza e Antonio Candido vêem na composição deste retrato feminino fracionado não apenas “a transposição para a palavra dos processos característicos da pintura”, neste caso, a cubista, mas também “a mesma técnica de oposição marcante de cores ou de superfícies, de espaços plenos e espaços vazios alternando-se secamente”: Quando olhada de face, era um abril./Quando olhada de lado, era um agosto./Duas mulheres nume: tinha o rosto/Gordo de frente, magro de perfil./Fazia as sobrancelhas como um til;/A boca, como um o (quase). Isto posto, /Não vou dizer o quanto a amei. Nem gosto/De me lembrar, que são tristezas mil.

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

Não pretende o eu-lírico uma existência dionisiaca, mas também se nega ao sofrimento. E quando se lê a possibilidade de se entender tormento e êxtase não só como possíveis opostos, mas também sinônimos, é que o desejo de anulação do conflito aparece. Note-se que estar em êxtase, na psiquiatria, é aparentar grande alegria, mas mesclada de certa angústia, “o paciente fica imobilizado, perde o contato com o mundo exterior”²⁸; deste modo, êxtase e estático, aliás, palavras com o mesmo radical, podem ser lidas como sinônimos, juntamente com “tormento”, que exprime um estado de “angústia e aflição”. O verso busca uma existência estável. E esta busca por uma estabilidade total também denuncia a busca pelo impossível, pelo que possa oferecer o aniquilamento dos opostos, da dualidade do bem e do mal, o que faz o eu desprezar a relação de troca que a vida impõe: trabalhar para receber, viver para morrer.

Com uma certeza aterrorizadora, o sétimo dístico declara a falta de serventia, posse das “dádivas”, que são cantadas pelos versos anteriores, pois “são inaproveitáveis” aos homens. Tais presentes seriam dados pelos anjos, porém, o desejo do homem, pautado no poema, não é ser compreendido pelos céus, mas sim o das “coisas mais simples”.

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

A figura angelical perpassa a obra de Bandeira marcando uma “presença - ausente”²⁹: “Os Anjos!... Bem sei que não os há em parte alguma”(Bandeira, 1996, p.235). Ou seja, presença por ser, em muitos dos poemas compostos, “obsessivamente invocado”, porém, da mesma forma, ausente quando o anjo e os desejos irrealizados se equivalem, como no poema “A Estrela e o Anjo, de *Estrela da Manhã*”.

E o meu anjo da guarda quedou-se de mãos postas no desejo insatisfeito de Deus.

²⁸ HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Termos: êxtase e tormento.

²⁹ Associada à pureza, à ingenuidade da infância e, ao mesmo tempo, evocando a morte, “fim de todos os milagres”(a vida), a palavra anjo tem significação diversa nos poemas de Bandeira. Da mulher, criança, amor, desejo à morte, o anjo bandeiriano ocupa um lugar que é descentralizado, que não é nem o céu nem a terra, nem divino nem humano. É um signo que remonta à possibilidade/impossibilidade de uma existência feita de “faltas”, de uma vida que foi completa na poesia. Ettore Finazzi Agrò lê a figura do anjo na poesia de Manuel Bandeira “como a própria metáfora da poesia em que se espelha, dividida entre a cessibilidade do real e a inconsistência do sonho, inscrita entre satisfação e insaciabilidade”(Agrò, 1998, p.276).

O que não se deseja, não cessa de aparecer no poema “Belo Belo”(LC). Depois de sete dísticos, surge uma quadra que, em sucessão de versos, impõe, inclusive pela repetição obsessiva do "não quero", “um não querer” que reclama da existência comum:

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

Amar requer uma entrega incondicional do ser à “coisa” amada. Uma relação que suga as forças do eu e impõe, ao mesmo tempo, uma dependência do objeto amado como do ar que respira. Esse jogo não se limita, nos poemas bandeirianos, à figura da mulher, mas se estende também à infância, à Pasárgada e até mesmo à morte. Em “Mulheres”, poema de *Libertinagem*, a confusão entre os amores acontece. Em princípio, refere-se ao desejo do homem pela mulher; todavia, na segunda e terceira estrofes, o eu afirma um amor que evoca o universo infantil dos contos:

O meu amor porém não tem bondade alguma,
É fraco! fraco!
Meu Deus, eu amo como as criancinhas...

És linda como uma história da carochinha...

O eu de “Belo Belo” não deseja o amor que exige troca. Nem por isso o amor visto, nos poemas bandeirianos, “fala de coisas desenraizadas”; pelo contrário, “volta-se para a carne sofrida e sensível ao prazer”(Câmara, 1980, p.165). Porém, o eu do poema analisado mostra um cansaço no compromisso de amar e ser amado, a menos que seja num mundo imaginário como o de Pasárgada, onde está livre das obrigações: “Terei a mulher que eu quero/ na cama que escolherei”; ou ainda, tornando-se o eu que inventa palavras, como o verbo “teadorar”, que é “intransitivo” e dispensa complementos.

Os dois últimos versos da quadra –“Não quero combater/Não quero ser soldado”-, dão mais consistência ao desejo expresso de livrar-se dos compromissos “impostos”, da vida de obrigação.³⁰

³⁰ Estes versos podem levar o leitor a ver nessas linhas traços de informação de um período datado, a Segunda Guerra Mundial. Assim, a linguagem poética também aponta para uma temporalidade histórica. O componente intertextual é de tal modo inserido nos poemas bandeirianos que mesmo uma leitura rápida não deixa de perceber tal presença. O enigma deixa-se ver na mistura dos gêneros, isto é, na crônica “Depoimento de um Inocente do Flamengo”, de *Flauta de Papel*, percebe-se melhor que a negação dessas

O último verso do poema "Belo Belo" (LC) traz a explicitação do que moveu o desejo do eu lírico: "- Quero a delícia de poder sentir as coisas mais simples". Note-se que o eu se gabava de possuir, de ter, perdeu totalmente a importância. O "ter" está relacionado às coisas sobre-humanas - "dádivas dos anjos"- que, para os homens, não têm valor algum. Num movimento contrário, as coisas mais simples e ditas inalcançáveis transformam-se em divinas, revelando uma vida que só pode ser realizada nas linhas do poema e só registrada, através dele, como "Testamento".

No poema- testamento, o eu-lírico afirma que o "desejo" e o "não ter" são o que formam sua riqueza. (Lembre-se dos dois primeiros versos de "Testamento".) Então, se o "querer" no "Belo Belo", de *Belo Belo*, marca a impossibilidade de realização e as inaproveitáveis dádivas, é o "querer" único e forte do "Belo Belo", de *Lira dos Cinquent'Anos*, o verdadeiro tesouro a ser deixado pelo eu. Ou seja, a riqueza deixada não só pelo poema-documento, mas pela poesia bandeiriana, de um modo geral, se faz pelas "coisas mais simples", pela "simpleza".

Contra o tempo arrasador : a impossível felicidade e o passado

O confronto entre opostos pode ser constatado em grande parte da produção poética de Manuel Bandeira, assim como se viu nos poemas "Belo Belo". Este jogo, que se utiliza de posições contrárias, que deseja objetos diferentes e que acaba sempre chegando ao

"obrigações" sociais extravasam as linhas do poema. Um texto que é dirigido não só aos leitores de jornal, mas, em especial, a um cronista, assume o tom de auto-defesa, daquele que "não quer ser soldado". Para responder às acusações sobre a falta de engajamento no período de guerra, o poeta fala ironicamente de sua "falta de elevação moral", que o impediu, entre outras coisas, de dirigir-se ao Ministro Capanema e reclamar sobre o pedido, para a Academia de Letras, de elaborar um vocabulário ortográfico na "hora em que a sorte da cultura contemporânea está sendo jogada com a sorte das pátrias nas linhas de frente". E a argumentação se dá na espécie de um diálogo, na verdade, um monólogo – uma falsa *mea culpa*: "Não tenho elevação moral, reconheço. Não é que não me interesse pela tragédia da guerra, como julga maliciosamente o magnânimo cronista. Se tivesse a sua idade e saúde, iria bater-me de armas na mão, como ele está fazendo. Mas sou um homem que não pode com um gato pelo rabo. Dir-me-á o cronista: 'Não pode lutar como eu, vá lá. Mas ao menos escreva poemas de guerra, chore sobre as criancinhas metralhadas'. Eu lhe direi no entanto que sou poeta menor; que poesia social não é para quem quer mas para quem pode, e quem pode é Eluard, é Aragon, é Neruda, é Carlos Drummond de Andrade". E o soldado desertor, sem nunca se ter alistado, pede ao seu acusador que o deixe em paz. Ele, que nem ao menos mora no "Leblon", para "deitar na praia, pedalar de sunga" como "Vinícius ou o Rubem Braga", suspira numa frase o desejo de não lutar: "Ah! Pasárgada!". A deserção é seu desejo maior e a figura de Pasárgada se apresenta novamente para garantir-lhe a fuga. ("Lá sou amigo do Rei"). Assim, tanto na crônica como no poema, o eu-lírico termina afirmando que: "... ainda que tivesse a bossa da poesia militante de guerra, não falaria nos meus poemas de criancinhas metralhadas pelos aviadores do eixo" porque (no poema) "não quero ser soldado". (Bandeira, 1958, p.273)

mesmo ponto - a impossibilidade -, mostra, mais uma vez, o *pharmakéus* trabalhando com a linguagem. O resultado da mistura dos elementos opera sempre em nome de uma frustração obsessiva e forjada da impossibilidade. O poeta lida com essa impossibilidade de concretização dos desejos em seus versos, de forma que continuem criando diversas formas de se manifestar, seja na negação do tempo presente, seja na criação de um tempo ou de um espaço alternativo.

O presente manifesta-se na poesia bandeiriana através das lentes do passado, mostrando o que a sensibilidade poética apreendeu e transformou do mundo observado. Assim, cabe aos objetos poéticos estabelecer a ligação entre os tempos e espaços para reconfortar o passado dentro do presente. É o que se vê claramente em “Presente, Passado e Futuro” (*Estrela da Tarde*), poema que, em uma inversão dos tempos, declara a supremacia do que já passou - e que continua presente, por ser algo que sempre pertencerá ao ser - sobre o que, contraditoriamente, “está já distante”, por ser desconsiderado pelo eu: o hoje.

Presente, Passado e Futuro

Só o passado verdadeiramente nos pertence.
O presente...O presente não existe:
Le moment où je parle est déjà loin de moi.
O futuro diz o povo que a Deus pertence.
A Deus...Ora, adeus!

Essa manipulação dos tempos é responsável por criar uma nova realidade na poética bandeiriana. Os tempos são deslocados e perdem sua especificidade em função de algo maior: a poesia. Poesia que não deixa o passado como coisa “definitivamente morta e enterrada”: ele se faz presente, para que o presente seja menos ameaçador. A ameaça pode ser lida no poema, já mencionado, “Saudade do Rio Antigo” (*Mafuá do Malungo*), diante da modernização das cidades. Esse passado que acalanta e é mantido como presente aparece na crônica “Variações sobre o passado”, de *Flauta de Papel*. Diz o texto:

Sim, estou velho, mas na minha sensação de velhice não entra absolutamente o pêso morto do passado. Sou um velho sem passado. Quero dizer que o passado continua a existir para mim como um presente, digamos uma enorme paisagem sem linhas de fuga, uma paisagem sem perspectiva, onde todos os incidentes, os de ontem, os do ano passado, os de há cinquenta anos se apresentam no mesmo plano, como nos desenhos das crianças. Há cinquenta e quatro anos eu li no Colégio de Virginio Marques Carneiro Leão, à Rua da Matriz no Recife, O Coração de Amicis. Não tenho saudade: foi ontem. Meu pai morreu faz vinte e nove anos. Não me

conformo: foi ontem. De vez em quando me assusto: faz trinta anos que tal coisa aconteceu!

Passado, passado para mim só o das coisas ocorridas em ambientes que eu nunca mais tornei a rever. (Bandeira, 1958, p.293-295)

O passado como espaço de tempo é marcado pelo que o eu afirma não ter mais tornado a ver. Afirmação que nos remete novamente à leitura do poema "Belo Belo" (*Belo Belo*), quando o eu-lírico declara o desejo de "rever" Pernambuco.

Quero quero
Quero dar a volta ao mundo
Só num navio de vela
Quero rever Pernambuco
Quero ver Bagdá e Cusco

Estes versos de "Belo Belo" se dispõem quase em desacordo, como se os hiatos, os espaços entre os versos que se marcam pelo tempo, ganhassem mais destaque que a própria escrita. Os "espaços em branco", proporcionados pelos lugares do desejo, são uma espécie de aviso que aponta para uma construção do espaço lido, que retoma a temporalidade com a sensação de perda. As lembranças do passado deixam-se ver melhor entre os versos, onde pairam as imagens de Pernambuco e de toda a infância que ficou para trás. É pelo resgate da memória, dessa memória ligada à terra natal, que o "eu" do poema tenta, em vão, libertar-se do presente indesejado, do presente que traz mudanças.

"Hoje", tempo das inquietações, dos desejos não realizados e das perdas, é também onde o passado é recuperado. Isto é, o hoje marca-se pela escrita que pode recuperar um passado. A busca dos fragmentos esparsos feita pela memória deste eu desejante do tempo que passou é elaborada em "Peregrinação", poema de *Lira dos Cinquent'Anos*:

Peregrinação

O córrego é o mesmo.
Mesma, aquela árvore,
A casa, o jardim.

Meus passos a esmo
(Os passos e o espírito)
Vão pelo passado,
Ai tão devastado,
Recolhendo triste
Tudo quanto existe
Ainda ali de mim

- Mim daqueles tempos!

Nos três primeiros versos, o poema estabelece certa estática para os objetos que são recuperados de outro tempo (o córrego, a árvore, a casa, o jardim), tornando-os, como quer o “eu”, parte de um presente - mesmo que seja pela lembrança. Todavia, o movimento disforme provocado pelo ritmo e pela pontuação faz com que as águas do córrego, estanques no tempo, revoltem-se em busca de um ser que caminha a "esmo" recolhendo seus próprios pedaços. Este movimento também pode explicar o título do poema: peregrinação "é viajar por terras distantes, é ir em romaria a lugares santos, é divagar". Porém, peregrino pode ser o estrangeiro, o estranho. Note-se que o poema mostra exatamente esse movimento, de ir "por terras distantes" através do tempo e de buscar lugares conhecidos, como Pernambuco - chão sagrado da poesia bandeiriana. A tensão fica por conta do eu peregrino, que pode ser considerado estrangeiro "nas terras de sua terra".

O que se procura em "Peregrinação" - fragmentos do eu - está em ruínas, assim como o próprio tempo que procura: o passado. Não se pode deixar de ler, através desse poema, outro texto, com o mesmo nome, publicado no livro *Estrela da Tarde*, já referido neste capítulo. Esta outra "Peregrinação" também opera com fragmentos que vão se unir, disformemente, na figura de uma mulher, cuja aparência é formada por meses do ano: "de face" um abril, "de lado" um agosto.

Quando olhada de face, era um abril.
Quando olhada de lado, era um agosto.
Duas mulheres numa: tinha o rosto
Gordo de frente, magro de perfil.

Não há como formar um conjunto com os fragmentos resgatados. Não há como se proteger contra o tempo. O tempo seguro, de felicidade e completude é ilusório e está distante do eu, marca de impossibilidade. Em “Tempo-será” (*Belo Belo*), a dimensão da impossibilidade de realização do que é desejado toma forma nas palavras:

Tempo-será

A eternidade está longe
(Menos longe que o estirão
Que existe entre meu desejo
E a palma de minha mão).

Um dia serei feliz?
Sim, mas não há de ser já:
A Eternidade está longe,
Brinca de tempo-será.

Desde o título, que se compõe da junção das palavras “tempo” (duração das coisas sujeitas à mudança) e “será” (verbo ser conjugado no futuro, que também indica dúvida), o eu fica tolhido, sem movimento, apenas à espera de que algo se resolva. Essa passividade, essa resignação, aponta para a “impossibilidade de realizar”, que aparece bem marcada na alusão à figura da “mão”, em que se pode designar o próprio fazer, ou o não fazer. A concretização dos desejos está mais longe do que a própria “Eternidade”, e esse acatamento diante da prepotência do tempo se dá num tom submisso, dentro de parênteses, que marcam a “impotência”. Impotência para lidar com o próprio desejo, isto é, disfarça-o num tom fugidio, ameno, quase deslocado do poema, protegido entre parênteses. Porém, é como se existisse algo que ameaça irromper, mas permanece velado. O desejo de tudo e de nada seria, então, a grande ameaça.

(Menos longe que o estirão
Que existe entre meu desejo
E a palma de minha mão)

Esta eternidade, “que está longe” e que, ironicamente, se faz tão próxima em dois versos do poema, começa a traçar uma nova dimensão para o que se considera distante. Marcando o tempo indefinido, a “Eternidade” também assume um tom religioso (verificado pela maiúscula que o denuncia), que alude à imortalidade almejada pelo cristão. Assim, o que parecia distante torna-se próximo pela alusão à morte, que também se serve da indefinição do tempo. Por outro lado, há a constatação de que, em vida, no “já” estabelecido pelo poema, os desejos do eu não se realizarão e irão depender daquela que “brinca de tempo-será”.

Um dia serei feliz?
Sim, mas não há de ser já:
A Eternidade está longe,
Brinca de tempo será.

Esta distância, tão próxima, marcada pela morte, elabora um tempo de felicidade, pois na possibilidade anunciada do fim, reside também a possibilidade de se libertar das obrigações que incomodam, como se observou nos poemas “Belo Belo”. Há,

então, uma possibilidade de vida na morte que se dá através da poesia.³¹ A figura da morte, igualada ao tempo de felicidade, trabalha como uma prova da frustração com a vida vivida, em que os desejos e as recusas da precária existência cotidiana acabam levando os espaços e tempos poéticos à criação de um mundo utópico, das possibilidades. Um mundo que só pode existir nos versos, em que o eu espera pelo fim de todas as dádivas.

Vemos, então, que a morte é a grande aliada, tanto para burlar o tempo indesejado, quanto para elaborar a possibilidade de um espaço de realização. Conforme Rosenbaum (1993, p.147), "existe uma felicidade que não se entregará em vida para o poeta, mas o ludibriará, brincar com ele, aparecerá e se ocultará, só lhe pertencendo verdadeiramente na morte". Interessante notar que o eu vai fazer o mesmo: ludibriar, brincar e enganar a vida de impossibilidades através da morte. A grande ferramenta, para isso, é a escrita, a poesia, que vai fazer os tempos (presente/passado) confundirem-se e fundirem-se a ponto de construir um tempo próprio.

A janela entre textos - "Antologia": o verdadeiro testamento

Em carta a Odylo Costa Filho³², Manuel Bandeira explica a composição que reunira seus "melhores e mais conhecidos versos": o "Antologia". Diz o bardo que "este poema é um centão", palavra derivada do latim "que significa colcha de retalhos...". Ainda na carta, atesta que estes "versos e pedaços de versos" que compõem o texto, além de remeterem aos poemas de origem, deveriam "funcionar como poema para uma pessoa que nada conhecesse" de sua poesia.

"Antologia" confirma não só a excelência criativa e técnica do poeta, como revela sua audácia em experimentar a intertextualidade, não somente com textos alheios, mas com a própria poesia elaborada ao longo da vida.

³¹ Já foi feita, anteriormente, alusão ao fato de a poesia bandeiriana servir-se da iminência da morte como um de seus elementos formadores.

³² Cf. TELES, Gilberto Mendonça. Op. Cit. p.130, a carta está publicada em *Antologia da moderna poesia brasileira*, de Fernando Ferreira de Loanda, como também o poema "Antologia".

Antologia

A vida
Com cada coisa em seu lugar.
Não vale a pena e a dor de ser vivida.
Os corpos se entendem mas as almas não.
A única coisa a fazer é tocar um tango argentino.

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

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

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

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

Os retalhos que compõem esta “colcha - poema” foram recortados dos livros *Libertinagem*, *Estrela da Manhã*, *Lira dos Cinquent’Anos*, *Belo Belo* e *Opus 10*³³. A

³³ Para demonstrar o trabalho de montagem desta antologia e a transformação dos versos para a elaboração de um texto que, mostrando uma imagem única, reflete imagens múltiplas, gostaria de escrever, na seqüência escolhida por Bandeira para formar o poema, os versos, tal como estão nos textos de onde foram tirados, e também nomear os poemas, lembrando que os parênteses, nos versos, marcarão o que foi suprimido pelo poeta. Eis as origens da colcha de retalhos de versos:

(Morrer sem uma lágrima, que)
A vida (Soneto Inglês n.2)
Com cada coisa em seu lugar. (Consoada)
Não vale a pena e a dor de ser vivida. (“Soneto Inglês no. 2”)
(Porque) os corpos se entendem, mas as almas não. (“Arte de Amar”)
(- Não.) A única coisa a fazer é tocar um tango argentino. (“Pneumotórax”)
Vou-me embora pra Pasárgada
Aqui eu não sou feliz (“Vou-me embora pra Pasárgada”)
Quero esquecer (“Cantiga”)
A dor de ser homem, (“Presepe”)
Este anseio infinito e vão/De possuir o que me possui. (“Resposta a Vinicius”)
Quero descansar. (“Cantiga”)
(-)Humildemente pensando na vida e nas mulheres que amei. (“Poema só para Jaime Ovalle”)
A vida inteira que poderia ter sido e que não foi. (“Peumotórax”)
Quero descansar. (“Cantiga”)

propósito dos versos utilizados para elaborar “Antologia”, observa-se que, apesar de resgatá-los de trabalhos passados, os versos passam por uma reformulação através de recursos como a pontuação e a fragmentação, causando um outro efeito no contexto do poema. Esse movimento faz lembrar o que disse Walter Benjamin a respeito da imagem do passado, sendo reconhecida pelo presente como sua, para não ser esquecida (Benjamin apud Osborne, 1997, p.13). Pois trata-se de uma antologia da poesia bandeiriana, ao mesmo tempo que designa um testamento de versos que se inscreve para um tempo posterior ao de sua elaboração. O processo é claro em “Antologia”: as partes do texto refletem os poemas anteriores mas, acima de tudo, funcionam como texto, que também oferece um presente com intenção futura.

A elaboração desse “centão”, o poema de retalhos, revela tensões na escrita. Os versos continuam refletindo a frustração do eu. Porém, o passado que ligava os versos ao poema de origem foi “destruído” (transformado), para poder ser transmitido para o presente (reescrito) do poema “Antologia”. Texto composto de “fragmentos”, de “retalhos”, mas autônomo.

A apropriação do tempo, lida na apropriação dos versos, marca ainda uma outra possibilidade de uma leitura: a construção de um espaço (o texto), feito por brechas que se deixam ver entre os versos, como janelas que se formam pelo espaço de tempo e construção dos poemas. Além de esta abertura permitir que se vejam os textos anteriores ao poema, o entre versos faz com que grande parte da obra de Bandeira esteja disponível em vinte e dois versos, incluindo-se a prosa.

O primeiro verso do poema remete-nos à leitura do “Soneto Inglês no. 2”, mas vai adiante, também a um artigo de jornal inserido em *Flauta de Papel*, de 3 de janeiro de 1931, intitulado “Suicidas”. Neste, Bandeira condena a invasão da intimidade e a “compaixão ultrajante” com a qual todos se voltam para o suicida: “um homem inteligente e discreto tem que se matar como quem não quer. Ele tem que armar uma sabotagem muito bem disfarçada para que os próprios amigos não percebam nada”. Essa sabotagem seria fácil, segundo o

Morrer.

Morrer de corpo e alma.

Completamente. (“A morte Absoluta”)

Todas as manhãs o aeroporto em frente me dá lições de partir. (“Lua nova”)

Quando a indesejada das gentes chegar

(suprimiu seis versos)

Encontrará lavrado o campo, a casa limpa,

A mesa posta,

Com cada coisa em seu lugar. (“Consoada”)

autor, para “o candidato ao suicídio” que tivesse “uma dessas doenças como a tuberculose”. E menciona o caso de dois rapazes que se suicidaram deixando a declaração de que “A vida não vale a pena de ser vivida”. Fica fácil perceber a transposição desta sentença que “fala por todos os outros” suicidas, para a poema.³⁴

A “vontade de morrer” também nos leva ao poema “Canção do Suicida” (*Estrela da Tarde*), em que se canta a obrigação de viver que o “racional” impõe. No título, aparece um dos artificios utilizados para louvar as façanhas do herói popular, a canção, e o poeta expõe o suicida de seu texto como herói, por deixar de lado a humildade de viver e decidir ele mesmo o fim de sua existência. Essa transferência do objeto de canto e louvação, do herói para o suicida, põe-se em dúvida quando são empregadas as palavras “possivelmente” e “razão”, que mantêm o conflito entre vida e morte.

Canção do Suicida

Não me matarei, meus amigos.
Não o farei, possivelmente.
Mas que tenho vontade, tenho.
Tenho, e muito curiosamente,

Com um tiro. Um tiro no ouvido,
Vingança contra a condição
Humana, ai de nós! sobre - humana
De ser dotado de razão.

Vale lembrar o que escreveu Benjamin, no texto "Paris do Segundo Império"(1989, p.74), a respeito de existir um impulso ao suicídio dado pela modernidade. O suicídio, a vontade de morte, segundo ele, é a resposta ao esforço produtivo sobre-humano que a modernidade impõe. A única maneira de evitar esse fim seria ir além da vontade, da paixão heróica (morrer).

O olhar através da “janela” aberta pelos versos de “Antologia” possibilita ainda outra referência a esta “desilusão com a vida”. Trata-se de “O último poema” (*Libertinagem*),

³⁴ Este artigo preocupou o amigo Mário de Andrade que, pela proximidade entre o texto e a vida do poeta, em carta de 5 de janeiro de 1931, apressa-se para acudir o amigo tísico. Diz o paulista: “Você escreveu no sábado um artigo que me deixou absolutamente triste e não gostei nada. (...) O que me horrorizou foi a amargura que ressumbrava do artigo. (...) Está se passando alguma coisa? Você esta sofrendo mais que o cotidiano? (...) ...responda qualquer coisa para me acalmar as inquietações. Diga sobretudo que não passa de uma blague de zanga itinerante de doente, aquela ameaça terrível dum possível suicídio, que havia no artigo de você.” In: MORAIS, Marco Antonio de. (Org.) *Correspondência - Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: EDUSP/IEB, 2000, p.479.

que continua registrando a “vontade de desistir”, a impotência de viver. Poema que retoma o já mencionado na crônica “Suicidas”(Flauta de Papel). Conforme Bandeira, “no fundo do coração dos suicidas que não se explicam está a sentença terrível dos que desertaram da vida como quem deixa uma sala de cinema antes de acabado o filme cruel, imbecil e sem sentido, ainda que seja a obra de um deus”(Bandeira,1958, p.322). Veja-se um poema que expressa outro querer:

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.

O lirismo bandeiriano mistura vida e poesia, e o suicídio, tema que paira no mundo do inexplicável, aponta para um desejo. O desejo de alcance desse mundo de calmaria que faz com que a real existência se faça na morte, uma velha conhecida. A desenfreada busca de si mesmo chega à conclusão de que só realmente existimos onde não podemos viver: “fora do mundo”. Pois no mundo das frustrações, a felicidade se dá na materialidade do corpo e não das “almas”. Lê-se novamente a negação das “dádivas ofertadas pelos anjos”, já que “Os corpos se entendem mas as almas não”.

E não há resolução para tal dilema; nem a morte traz a completude. Então, a resignação diante da impossibilidade de satisfação é tomada de súbita ironia para fingir que esquece das privações da existência, mas que, na verdade, funciona de forma inversa na escrita, que insiste em fazer “lembrar”. A saída é corromper a conclusão óbvia, de impotência, para reconstruí-la no poema de forma irônica, rindo debochadamente da frustração: “A única coisa a fazer é tocar um tango argentino”.

A solução se dá na fuga, na evasão para o mundo inventado, intransponível aos males que atingem o eu-lírico, que declara: “Aqui não sou feliz”. A negação do eu ao tempo de castrações faz com que o desejo de felicidade o projete a um mundo onde tudo é possível e incoseqüente. Trata-se da possibilidade de viver sem racionalidade, de viver no tempo e no espaço do desejo. Nesse sentido, a utopia de Pasárgada permite que o indesejado seja

esquecido e que o sujeito, passivo diante da vida, passe a vivê-la sem “ser vivido por ela”. É a ilusão de potência.

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

Uma calmaria toma conta do ritmo do poema, uma calmaria inquieta, presente em “Poema só para Jaime Ovalle” (*Belo Belo*), que se opõe ao rompante desejo de evasão dos versos anteriores. A resignação diante das impossibilidades da vida leva o eu a recolher seus pensamentos para fazer o resumo de uma existência que “poderia ter sido”. É interessante sublinhar aqui o uso das reticências que ampliam o significado e a quantidade do que era pensado pelo eu. O “pensar na vida” ganha, nos versos, a ênfase dada pelo advérbio “humildemente”, marcando assim a atitude do eu-lírico. Atitude que se moldou pelo cansaço, pela vontade de descansar, pela vontade de morrer.

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

A estrofe seguinte inicia com o desejo de descanso novamente. Vale apontar que o verbo querer marca, em verso anterior, outro desejo, o de “esquecer tudo”. A insistência por este descanso implica a busca pela morte, a busca de um fim absoluto. Nos versos que seguem se tenta um aprender, com as faltas e privações, uma maneira de partir.

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

O desejo de morte no poema bandeiriano não implica necessariamente uma fuga da vida de privações, mas, com muito mais força, pode indicar o desejo utópico de “completude” que se imagina na morte. Desejo de completar-se na morte, reunir os fragmentos de eu, que sempre foi incompleto.

Por isso, talvez a última estrofe de “Antologia” demonstre uma espera calma pela morte, sem desespero, sem revoltas. É, disse Bandeira no fim de seu *Itinerário de Pasárgada*, o “apaziguamento das (minhas) insatisfações”, o fim de uma existência que deixa a casa arrumada.

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

O mais importante nesta leitura da “colcha de retalhos” é apontar para o que acontece neste processo de dobras de versos, que formam a antologia, ou o testamento da poesia de Bandeira. O jogo que se mantém na escrita do poema, entre os poemas anteriores e o atual, deixa o sentido sempre em suspenso, nunca apontando para um fim absoluto. Se foram feitas referências a respeito das possibilidades de leitura dessa coletânea de versos, cabe afirmar que inúmeras interpretações se mantêm nesta confusão e confluência de fragmentos que marcam o “entre”, a “janela”. É também importante lembrar que, neste espaço “entre” um poema e outro, um verso e outro, não há sobreposição de alguns deles. Antes, trata-se de um lugar de confluências, de “indecibilidade de sentidos” e de tempos.

Entre os gêneros

E a vida, tenho certeza, é feita de poesia. A poesia não é alheia - a poesia, como veremos, está logo ali, à espreita. Pode saltar sobre nós a qualquer instante.

Jorge Luis Borges

A figura do *flâneur*

O processo criado pela “impossibilidade”, que afasta o eu-lírico bandeiriano da realização das coisas mais simples, também vai ser responsável pela criação de um lugar alternativo, em que os tempos são convidados a criar uma vivência possível no terreno da poesia. Para tanto, o poeta serve-se liricamente de uma realidade inventada para fazer com que a “vida que poderia ter sido e não foi” tome forma em versos, o que vai funcionar tanto como remédio contra os males do tempo imposto pelos relógios, quanto como veneno, quando apontar para a impotência de viver plenamente o cotidiano (visto no primeiro capítulo). Desse modo, o cotidiano transita pelos poemas de Manuel Bandeira transformado em matéria poética. Processo semelhante, mas também inverso, se dá nos textos em prosa, principalmente na crônica. Do cotidiano, é garimpado e levado para a poesia o “momento poético”, já na crônica bandeiriana, a poesia se faz presente nas linhas da prosa, junto com o cotidiano.

Da observação e insatisfação com o cotidiano, aquele trazido pela modernização das cidades, o eu-lírico da poesia bandeiriana se vê obrigado a refugiar-se nos versos dos poemas. Muitas vezes, a crônica o resgata, fazendo com que, no dia-a-dia do jornal, este cotidiano se mostre.

Assim, poesia e prosa revezam-se para mostrar a flanêrie bandeiriana. Uma *flanerie* que se constrói a partir da observação da rua pela janela do quarto, mas que também se faz nas ruas de um mundo inventado, de um “microcosmo” criado para preservar, “resistir à extinção da experiência”(Rosenbaum, 1993, p.166). Na poesia, o *flâneur* viaja e perde-se no mundo inventado (a Pasárgada); na crônica, ele prende-se ao mundo do “feio e sujo cotidiano”, caleidoscópico (como as possibilidades de leitura oferecidas pelos poemas), em que se pode escolher e imaginar o que se quer ver. Trata-se, no caso, de um caleidoscópio que

espelha imagens entre a realidade e a ficção. Oscilando entre uma relação de afastamento do mundo cotidiano para uma fuga à Pasárgada e uma total entrega a ele, quando suas crônicas o absorvem e o transformam no texto, Bandeira mostra-se como o “*pharmakéus*”, dosando, agora, vida e poesia nas linhas da prosa diária.

A figura de um observador, de um *flâneur*, que se vale da linguagem, neste caso, da crônica e da poesia, para reinventar nas tramas do texto o mundo observado, é a que se delinea quando o caminho entre os dois gêneros se apresenta menos distante do que se pode imaginar. Em outras palavras, em muitas crônicas escritas por Bandeira, na verdade, é a poesia que determina o ângulo de visão trazido pela escrita e, em outras vezes, não raras, o que se vê é a crônica fornecendo material para a produção poética. Nesse sentido, ler a *flânerie* bandeiriana é, além de ler uma mistura de espaços e tempos em sua poesia, perceber a prosa e a poesia alimentando-se mutuamente.

Cabe lembrar que o eu criado por Manuel Bandeira, muitas vezes, distancia-se do *flâneur* que habitava as ruas de Paris e, em outras vezes ocasiões, o encarna. Aproxima-se, por exemplo, no que diz respeito à atemporalidade que povoa a observação do *flâneur* em suas caminhadas. Outra semelhança: tanto o *flâneur* quanto o eu-lírico bandeiriano elevam sua experiência a profecias e ambos têm a solidão como a maior companheira. Porém, é distinta quando o espaço onírico do *flâneur* se limita às ruas da cidade, seus transeuntes e galerias, enquanto a *flânerie* criada por Bandeira estende o espaço das observações aos seres existentes nas linhas da poesia e da prosa.

A leitura da simbiose entre os gêneros - prosa (crônica) e poesia - tem como ponto motivador a “simplicidade” da linguagem utilizada em ambos. Simplicidade que vela um processo complexo de construção da escrita (já se salientou), mas que leva a leitura para a confluência e mistura entre um gênero considerado “maior” (poesia) e outro “menor” (crônica). Antonio Candido, em “A vida ao rés-do-chão”, afirma que “a crônica não é um gênero maior” e arremata: “Graças a Deus...porque sendo assim ela fica perto de nós” (Candido, 1980). Interessante contrastar essa afirmação com o que diz Bandeira a respeito de sua poesia ser “reconhecidamente menor”. Também é certo que este pretexto utilizado pelo poeta, que várias vezes se desculpa por ser um “poeta menor”, serve para “humanizar” sua poesia, tanto quanto sua prosa, para chegar mais perto do “homem da rua” e da própria rua³⁵.

³⁵ Para uma leitura mais detalhada a respeito dessa “humildade” proferida por Bandeira, ver: ARRIGUCCI, Davi. “A Fonte Escondida (A Humildade)” (1992, p.21-89).

Com a pretensão de ser “simples”, como a crônica deve ser, a poesia de Manuel Bandeira vela o complexo caminho que percorre até ser concretizada em versos. O caminho do poeta não é o mesmo percorrido pelo cronista, que luta contra o tempo marcado pelo relógio, mas, muitas vezes, estes caminhos se confundem e se unem frente ao tempo arrasador: a poesia tenta perpetuar um passado e a crônica aponta para e “briga” com o presente.

Para melhor demonstrar essas questões, a leitura que se propõe neste capítulo se inicia por um itinerário do trabalho do cronista Manuel Bandeira, em que o maior interesse está em demonstrar que a produção para o jornal acompanha durante os anos a produção poética, alimentando e sendo alimentada pela *flânerie*. Mesmo que na escrita para a imprensa diária o poeta se ache “um bobo” (Bandeira in: Moraes, 2000, p.407)³⁶, é nela que a poesia, muitas vezes, mostra sua grandiosidade. A propósito dessa desconfiança com a escrita para o jornal, Bandeira escreve a Mário de Andrade:

Sempre me anima ouvir dos amigos como você uma palavra sobre minha prosa. Vivo desconfiado sempre. Desconfiado que estou dizendo bestidades, bobagens, lugares comuns. Não tenho o mesmo sentimento com os meus versos, talvez porque não os considere muito como matéria artística. Os meus poemas em certo sentido me satisfazem porque sempre os fiz para atender uma necessidade imperiosa de expressão. Secreção orgânica. Urina da gente pode feder que é sempre urina. A minha poesia pode não prestar mas tenho a impressão que é sempre poesia. Já com os artigos não. Acho que artigo pede inteligência, pede cultura, pede reflexão e eu me sinto muito mal preparado e cheio de deficiências e sem saúde nem coragem para me preparar. (Bandeira in: Moraes, 2000, p.448)

Parece que Bandeira não sente seu texto exatamente dessa forma. Senão, como explicar que, apesar dessa “desconfiança”, sua prosa o levaria a permanecer nas páginas do jornal até quase o final de sua vida? (Pensando na questão para além da sobrevivência, para além da necessidade do salário.)

A leitura realizada nesse capítulo pretende deter-se na confluência da poesia e da crônica utilizando, para isso, alguns poemas que tiveram sua semente germinadora na notícia de jornal, caso de “Poema tirado de uma notícia de jornal” (*Libertinagem*) e “Tragédia brasileira” (*Estrela da Manhã*). Para percorrer o caminho entre gêneros será proposta uma breve leitura da crônica “Cheia! As Cheias!...” junto com o poema “Boi morto” (*Opus 10*), do texto de “Leves e Breves”, de 25 de dezembro de 1961 e do poema “Evocação do Recife”

³⁶ Cf. Carta a Mário, datada de 20 de setembro de 1928: “Por mais que me digam o contrário e me animem, me acho um bobo na prosa de jornal.”

(*Libertinagem*). Para melhor delinear a figura do *flâneur* no texto em prosa, valho-me das crônicas: “O Quintal”, “Cinema em Petrópolis” e “Mundo de Chagall”.

Traçando esse caminho, pretende-se mostrar que aquele “eu”, impossibilitado de viver plenamente o cotidiano, torna-se um *flâneur* que, fundindo prosa e poesia e tornando-a “crônica-poema em prosa” (Coutinho, 1967, p.97-98)³⁷, pode mostrar suas observações da cidade e das pessoas, feitas tanto na rua quanto no quarto. A rua, a cidade, segundo Benjamin, “é o autêntico chão sagrado da *flânerie*”. Mas, na mistura dos espaços, tempos e gêneros, o espaço da *flânerie* não necessariamente será a rua. O poeta-*flâneur*, ou cronista-*flâneur*, utiliza-se da própria crônica e seu veículo, o jornal, para estar sempre entre os transeuntes, mesmo que o texto se refira ao que foi colhido no interior de um quarto ou nas ruas da Pasárgada.

O Itinerário do Cronista

A produção em prosa de Manuel Bandeira mescla crônicas e estudos que tratam de literatura, música e artes plásticas, revelando, na linguagem empregada, um proveitoso conhecimento da tradição literária e da Língua Portuguesa. Conhecimento que proporcionou ao poeta liberdade para definir novos rumos para sua poética, rumos modernistas. A habilidade do poeta em conciliar valores literários tradicionais com as inovações modernistas fez dele um poeta respeitado pela sua geração e pelas seguintes. Esse estilo propaga-se a todo texto elaborado por Bandeira, sejam breves crônicas para o jornal, sejam estudos mais profundos; a abordagem clara e preocupada revela a rigorosa disciplina na composição de sua escrita. O poeta dosava bem os ingredientes que formariam seu texto, para corresponder, assim, ao desejado para a poesia ou para a prosa, ou para ambas, simultaneamente. Dotado de um estilo que marca uma simplicidade enigmática nos versos de seus poemas e uma linguagem “quase sempre coloquial em sua prosa” (Pontiero, 1986, p.270), Bandeira escreve com o objetivo declarado de “alcançar” o entendimento do homem da rua.

³⁷ As crônicas de conteúdo lírico (crônica - poema em prosa) são, segundo Afrânio Coutinho, as que escreve Álvaro Moreira, Rubem Braga, Manuel Bandeira e Ledo Ivo.

Através das crônicas, o poeta também leva ao conhecimento do público leitor muito sobre poetas e suas poesias. A brevidade dos textos, imposta pelo gênero (crônica) e pelo meio de divulgação (o jornal), não impediu Bandeira de transpor a moldura aplicada ao tipo de texto e de chegar, através da linguagem utilizada, a estudos sobre literatura e artes que desfilavam intercalados no dia-a-dia da imprensa diária. Essa facilidade que o poeta tem em mesclar os tipos de textos causa ao leitor dificuldade para isolar o que é crítica de artes, crônica, crítica de cinema, de teatro, resenhas, e assim por diante. Murilo Mendes, em "Saudação a Manuel Bandeira"³⁸, publicado no *Diário Carioca* do Rio de Janeiro, em 3 de setembro de 1952, fala a respeito de Bandeira como crítico de artes. Inicia enumerando as dificuldades em montar o texto e uma delas trata justamente do "aspecto integrado" da personalidade bandeiriana. Murilo, de certa forma, ajuda o leitor a perceber uma das razões dessa mistura de gêneros, da dificuldade causada por essa mescla "livre de qualquer ortodoxia".

Mas a dificuldade mencionada apresenta afinal uma outra face: nela miramos o aspecto integrado na linha geral da personalidade de Manuel Bandeira como crítico de arte, isto é, crítico não oficial, sem sistema, franco atirador, livre de qualquer ortodoxia. Um aspecto integrado na linha geral da personalidade de Manuel Bandeira poeta, erudito, ensaísta, crítico e historiador literário, cronista, tradutor, enfim - repetindo uma famosa sentença - autêntico exemplar do perfeito homem de letras. (Mendes, 1958, p.1336)

A inconstância e imprevisão do gênero conseguem, até mesmo, com o passar dos anos, burlar a própria condição efêmera da crônica diante do tempo arrasador quando se perpetuam suas histórias em livros. As crônicas de jornal escritas por Bandeira foram reunidas em livro pela primeira vez em 1937, intitulando-se *Crônicas da Província do Brasil*. O livro, dedicado a Rodrigo M. F. de Andrade, é formado pelos textos publicados nos jornais: *A Província* (Recife), *Diário Nacional* (São Paulo) e *O Estado de Minas* (Belo Horizonte).

Em 1957, vinte anos depois, publica-se a segunda reunião de crônicas, *Flauta de Papel*. Em uma "advertência", Bandeira explica o título do volume: "Chamei ao volume *Flauta de Papel*, querendo significar, com tal título, que se trata de prosa para o jornal, escrita em cima da hora, simples bate-papo com amigos. Não lhes dou, a estes escritos, outra importância senão a de ver em alguns deles o registro de fatos que desapareceriam comigo, se eu não os lançasse ao papel." (Castañon, 1997, p.8). Já na edição de 1958, *Manuel Bandeira* –

³⁸ Texto que se tornou "Nota Preliminar" aos textos de Bandeira sobre "Artes Plásticas no Brasil", na edição

Poesia e Prosa, organizada pela editora Nova Aguilar, *Flauta de Papel* se apresenta com significativa mudança, chegando a “Nota preliminar” a explicar que “só o título se conserva”.

Por fim, em 1966, publica-se *Andorinha Andorinha*, obra organizada por Carlos Drummond de Andrade. Trata-se de uma seleta que reúne textos de 40 anos de colaboração do poeta na imprensa brasileira, pela primeira vez publicados em livro. A maioria dessas crônicas vem com a data impressa, o que não acontece nos livros anteriores.

Através destes livros, muito do que escreveu Manuel Bandeira para o dia-a-dia do jornal chega aos leitores ainda hoje. Mas é válido lembrar que a participação do poeta na “arte ingrata” da “prosa fiada”, como disse Vinícius de Moraes (1962, p.9-11), tem início nas páginas do *Rio Jornal* já em 1917, com o texto “Le Bateau Ivre” (1958, p.259). Sua participação esporádica em jornal confirma-se também em 1919, em texto para o *Correio de Minas*, em que saudava a poesia de Alphonsus de Guimaraens. É o que se lê em crônica de *Flauta de Papel* : “Neste mesmo ano de 1919 eu, que andava em Minas convalescendo da sinistra gripe de 1918, exprimi não numa visita , que não poderia fazer, mas em artigo publicado no *Correio de Minas*, de Juiz de Fora, carinho igual ao de Mário de Andrade pelo incomparável poeta da Pastoral”(Bandeira, 1958, p.259). Da metade da década de dez em diante seu trabalho com este gênero da prosa, a crônica de jornal, se estendeu até o fim de sua vida.

Conforme cronologia apresentada pelo próprio poeta, o ano de 1925 marca o início de sua colaboração remunerada para o jornal. Depois do insistente convite de Mário de Andrade, Bandeira começa a escrever para o “Mês Modernista” do jornal *A Noite*, onde foram publicados alguns dos poemas de *Libertinagem*. Diz o poeta: “Não levei muito a sério o ‘Mês Modernista’: o que fiz foi me divertir ganhando cinquenta mil-réis por semana, o primeiro dinheiro que me rendeu Literatura”(Bandeira, 1996, p.77).

Já em 1928, começa a escrever crônicas semanais para o *Diário Nacional* de São Paulo, também a convite feito por intermédio de Mário de Andrade. Em carta de 31 de outubro de 1927 a Mário, Bandeira declara, a respeito do convite: “Só li o Diário Nacional uma vez e achei muito bem feito. Não prometo nada porque cada vez me sinto mais imprestável em literatura”.(Bandeira in: Moraes, 2000, p.358). A que o paulista responde: “O pedido pro *Diário Nacional* fica de pé. Quando você puder ou quiser ou sentir, escreve uma coisinha”.(Andrade in: Moraes, 2000, p.360) A colaboração de Manuel Bandeira para este

jornal segue até 1931. O poeta explica sua desistência a Mário em carta de 6 de março de 1931: “A propósito do *Diário Nacional* calculei que ele anda em apertos e para não aumentar a aflição ao aflito suspendi a colaboração. Se o Jornal se despertar e ainda quiser colaboração eu mando. Mas você compreende, Mário que na incerteza de ver pago o meu trabalho eu prefiro poupar minhas forças que não são muitas.” (Bandeira in: Moraes, 2000, p.486) Segundo o que se lê em outras correspondências entre os amigos, Bandeira teve dificuldades em receber o pagamento por seu trabalho no *Diário Nacional* e decide cessar definitivamente sua colaboração em outubro do mesmo ano.

1930 é o ano em que Manuel Bandeira inicia escrevendo crítica de cinema para o *Diário da Noite*, e mais tarde, em 1946, vai fazer o mesmo para o *Diário Carioca*. Em uma crônica para este último jornal, o poeta menciona seu “crime recorrente” ao falar de cinema; trata-se de “Apresentação do Cronista”, que faz parte de *Andorinha Andorinha*. No texto, escrito com bastante humor, Bandeira declara-se “péssimo caráter” por ter aceitado a incumbência a ele dada por Pedro Dantas³⁹, de ser “cronista de cinema” sem entender “nada de cinema”. Um “crime” que estava cometendo pela segunda vez:

Ora, o meu crime é reincidência. Faz muitos anos cometi a leviandade de fazer crônica de cinema num jornal que começava ou recomeçava. Foi num tempo em que eu andava pelas salas de projeção do Rio na desesperada procura de passarinho verde. A caça ao passarinho verde, é como tôda a gente sabe, um esporte caríssimo. Escrevendo sobre cinema, o que eu queria era arranjar carona. Fui despistado pelas emprêsas, que, muito avisadamente, me recusaram a entrada permanente. Quando o diretor do jornal soube da recusa, danou-se e esbravejou: “Mêta pau nessa gente!”

Não meti pau em ninguém. Nem por isso a publicidade das emprêsas entrava. O negócio da publicidade se resolveu elegantemente de outra maneira: o jornal aceitando na minha seção um segundo cronista, *persona* grata das emprêsas. Retirei-me em boa ordem, jurando nunca mais meter-me noutra. No entanto... Positivamente sou um péssimo caráter! (Bandeira, 1966, p. 133-134)

Segundo a cronologia escrita por Bandeira, nos anos de 1930 e 1931, ele colabora com o jornal *A Província*, do Recife, na fase em que fora dirigido por Gilberto Freyre. Porém, a leitura de sua correspondência leva o leitor a antecipar a data de colaboração para o jornal para o ano de 1928, pois, já em cartas datadas dessa época, Bandeira falava de seu compromisso de escrever artigos semanais para *A Província*. Diz, em carta de 29 de setembro de 1928: “...Ai que fadiga! Com essa coisa de escrever um artigo por semana para a

³⁹ Pedro Dantas é o jornalista Prudente de Moraes Neto a quem Bandeira considerava seu sobrinho. Diz ele: “Os amigos são parentes que a vida nos concede fora dos laços de sangue.” In: “Meu sobrinho Prudente”. *Flauta de Papel. MB - Poesia e Prosa. Vol II. p.602-603.*

Província e uma coisa ou outra para a *Ilustração* e *Para Todos* fico pregado. Só faço isso porque pagam bem e vivia apertadíssimo...”⁴⁰. E, em carta de janeiro de 1930, anuncia que não escreve mais para o jornal recifense desde o ano anterior: “O ano passado foi mais folgado para mim porque tive *A Província*. Perdi-a agora por causa da crise do açúcar que não está brincadeira.”⁴¹

A Revolução de 1930 acaba com o jornal *A Província*. Em janeiro do mesmo ano, Bandeira envia carta a Alcântara Machado, contando em versos o acontecido, e sua nova situação financeira pela perda do “emprego”. É a poesia mostrando a condição do cronista, sem mais jornal:

Alcântara, Infelizmente
infelizmente não posso
aceitar o seu a sua
“*Invitation au Voyage*”
pra ir nadar na Riviera
fumar dormir fazer versos
colhêr florinhas nos bosques
onde não tem sabiás
e dançar nos hotéis-pálaces.
Bateu a crise no açúcar
mais braba que no café
Província mandou dizer
que não paga mais
Pois é. (Bandeira, 1958, p. 1399)

Com colaboração regular, iniciada em 1937, para o jornal *Dom Casmurro*, do Rio de Janeiro, dirigido por Brício de Abreu e tendo como redator chefe Álvaro Moreira, Bandeira responde por uma coluna chamada “O Livro”. Não consta, em sua cronologia e nem em textos lidos nesta pesquisa, menção sobre sua colaboração neste periódico, a não ser comentário sobre a capa de um dos números de *Dom Casmurro* em carta a Mário de Andrade em 10 de junho de 1937. O jornal circulou entre os anos de 1937 a 1946. Alguns dos textos escritos por Bandeira para o periódico estão reunidos em *Andorinha Andorinha* (1966).

Fazer crítica de artes plásticas no jornal *A Manhã*, do Rio, no qual publica também crônicas, é tarefa iniciada em 1941, e, conforme se verá, agradava pouco a Bandeira. Colabora neste jornal até 1943. Em texto de 1958, “Velhos Jornais” (Bandeira, 1958, p.606), o poeta conta de uma releitura dos exemplares de *A Manhã* dos anos de 41, 42 e 43 na

⁴⁰ MORAIS, Marco Antonio de. (Org.) Op. Cit. 2000, p. 407. Sobre *A Província* se lê ainda nas páginas 409, 413, 430, 462 e 591.

⁴¹ Idem. Ibidem. p.439.

Biblioteca Nacional. Na crônica, a ação do tempo mostra-se nos parágrafos que fazem uma viagem ao passado, o que permite ao poeta presumir que “quinze anos não são nada, mas apesar disso, como a vida pode mudar em quinze anos!”. Em carta a Mário de Andrade, de 31 de março de 1944, Bandeira declara seu alívio ao cessar seu trabalho no jornal do Rio: “Gostaria de me desembaraçar de tudo para só ficar com a minha tarefa de professor na Faculdade de Filosofia. Afinal tanto insisti com o Cassiano que me vi livre da seção de artes plásticas n’*A Manhã*. Que horror visitar exposições mediócras e péssimas! Nunca mais cairei noutra.” (Bandeira in: Moraes, 2000, p. 672) Bandeira acusa, em carta a João Cabral de Melo Neto (Süssekind, 2001, p.108-109), o aparecimento de mais um *Jornal de Letras*, que tem seu primeiro número publicado em 1º de julho de 1949. Fundado pelos irmãos Condé, José e Elísio, ambos já comprometidos anteriormente com o ofício, o *Jornal de Letras* publica, pela primeira vez, as memórias de Bandeira intituladas *Itinerário de Pasárgada*. Depois, em 1954, já publicadas em forma de livro, as memórias são dedicadas a Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos e João Condé. Mesmo sendo um jornal especializado, vale a pena constar, neste texto, a participação do poeta e de seu “itinerário” nas páginas do periódico, com vistas a mostrar as várias faces da escrita bandeiriana.

O ano de 1955 é marcado, para o cronista, com o início de sua colaboração ao *Jornal do Brasil*, do Rio, e *Folha da Manhã*, de São Paulo. Talvez que os textos escritos pelo poeta que mais causaram impacto e polêmica no jornal tenham sido aqueles publicados no *Jornal do Brasil*, em 1957, que tematizavam a poesia concreta⁴².

⁴² Todos os textos que figuram a seguir têm como base a edição de *Flauta de Papel* In: BANDEIRA, Manuel. *Manuel Bandeira - Poesia e Prosa*. Vol. II. Nova Aguilar: Rio de Janeiro, 1958. p. 509, 510, 511, 512, 514, 515, 553.

A I Exposição Nacional de Arte Concreta foi lançada oficialmente em dezembro 1956, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. O movimento ganha importância com a transferência da exposição para o prédio do Ministério da Educação no Rio de Janeiro. Manuel Bandeira, em crônica do dia 6 de fevereiro de 1957, diz ter ido à exposição “mais por causa da poesia”. Dizendo-se um “pouco decepcionado” com o que viu, observa que de poesia concreta havia apenas o que já se tinha visto na revista *Noigandres 3* e em fragmentos de um poema de Ferreira Gullar. Afirmando que “a poesia concreta é tremendamente espacial”, Bandeira parabeniza os concretos pelo espaço conseguido nas caras páginas do “Suplemento Dominical” no *Jornal do Brasil* (faz alusão ao preço).

Outro texto de Bandeira sobre o mesmo assunto, publicado no dia 10 de fevereiro de 1957, vai tentar “explicar” o objetivo da poesia concreta. O poeta expõe a intenção dos concretos em utilizar as palavras “não como signos”, mas como “coisas em si mesmas”, usando o exemplo da “cartilha” e seu sentido para um analfabeto. A poesia “não-intencional” despojada de conteúdo semântico tem como exemplo “O Formigueiro” de Ferreira Gullar. Bandeira arremata ironicamente o texto dizendo ter vontade de compor um poema concreto a partir do nome de Gonçalves Dias; “vontade mas não coragem” porque, segundo ele, esse tipo de poesia exige “o poeta de gênio”.

Dizendo desde o início que não pretendia “voltar ao assunto”, em texto para o jornal do dia 13 de fevereiro, Bandeira responde a algumas críticas feitas aos concretistas por um leitor que chama os poetas

Ainda no ano de 1957, Bandeira passa a escrever crônicas bissemanais para o *Jornal do Brasil*. O mesmo faz com a *Folha de São Paulo*. Trabalho que mantém até 1961, quando começa a escrever crônicas semanais para o programa “Quadrante” da Rádio do Ministério da Educação. Alguns dos textos são, mais tarde, 1962 e 1963, publicados em livro sob o título de “Quadrante” e “Quadrante II”, pela Editora do Autor. A experiência em rádio acontece no programa “Vozes da cidade”, na Rádio Roquette Pinto, para a qual colabora com crônicas bissemanais. Na mesma emissora, mas no programa “Grandes poetas do Brasil”, os textos eram lidos pelo próprio autor. Alguns desses textos foram publicados em livro pela editora Record em 1963. Pela mesma distribuidora, tem-se ainda outros textos, lidos na Roquette Pinto, sob o título *Quatro Vozes*. O trabalho de Bandeira na emissora vai até o ano de 1964.

A participação do bardo nas páginas do jornal, é fato, corre junto com sua produção poética. Talvez desse convívio entre os gêneros, Bandeira tenha elaborado sua diferença lírica também nos textos em prosa.

dessa nova tendência de “pândegos”. Manuel Bandeira pede mais deferência às pesquisas feitas pelo grupo *Noigrandes* porque “elas dão que pensar, ainda que não as aprovemos ou mesmo as compreendamos”.

Em 20 de fevereiro seu texto começa por apresentar a “grande confusão nos domínios da poesia concreta”. Alguns jornais dizem que Bandeira aderiu ao movimento, outros que é um de seus adversários ferrenhos. Porém, a confusão de que se fala é na verdade sobre o conceito de concreto. Bandeira utiliza da definição dada por Haroldo de Campos sobre a poesia concreta, uma “espécie de ideograma”. A partir disso, analisa o poema “Mar Azul” de Ferreira Gullar, publicado no suplemento dominical do *Jornal do Brasil*, dizendo que este nada tinha de ideográfico. Utilizando-se ainda da novidade do movimento quanto a “abolição do verso”, ele descarrega sobre o poema de Gullar: “...construído em ritmo anapético (duas sílabas breves seguidas de uma longa) e a última linha do poema é um belo alexandrino trimetro com cesura mediana e tudo; ainda, é claro, que não tenha o poeta versejado intencionalmente”. A experiência da poesia concreta segue sendo “explicada” grafando um poema de Vitor Hugo em linhas concretistas. “Mar Azul” recebe ainda atenção em crônica de mesmo título no dia 20 de março. O texto, respondendo aos protestos de Gullar a respeito das considerações feitas por Bandeira ao poema, reafirma a maneira de construção utilizada nos versos e escritas no jornal. Diz Manuel Bandeira: “ele deve estar farto de saber que num belo poema como o seu há mais de um conteúdo: há o que estava na mente do poeta e há o que cada um de nós, leitores, põe dentro dele”.

Em “A Chave do Poema”, Bandeira começa falando de seu “Poema de Amor” publicado no suplemento do *Jornal do Brasil*, e que, segundo ele, trata-se de puro diagrama. Explicação dada a uma senhora a respeito de seu poema “paraconcreto, ou préconcreto”. Falando antes da “poesia enigma”, e do duro discurso que isto pode parecer aos leitores, diz que na poesia concreta os enigmas são todos decifráveis. E justifica: “o poema concreto convence, uma vez explicado: o leitor comum nem trata de saber onde está a poesia: em poesia, como em toda arte, em geral, o que o leitor comum deseja é compreender, porque o que ele mais teme é ser empulhado”.

Do jornal para o poema, do poema para o jornal...

Demonstrando preocupação com o leitor, as produções bandeirianas cercam-se de um cuidado especial, utilizam-se do subterfúgio da simplicidade. Um “elaborar” falso que esconde, na maneira simples de utilizar as palavras, a complexidade de significados, mas que consegue tocar e dialogar com aquele “leitor da rua”, a quem Bandeira se dirigia nos textos. Com a destreza de descrever o dia-a-dia sem torná-lo lugar-comum, o poeta transita livremente entre os gêneros, levando o cotidiano para sua poesia e trazendo poesia para o cotidiano do jornal em forma de crônica. Esse movimento de liberdade, pautado no conhecimento da linguagem, proporciona ao leitor a possibilidade de sentir-se “à vontade”, não só lendo o que Bandeira escreve no jornal, mas também quando este transporta o cotidiano, moldado pelo “senso poético”, para dentro de sua poesia. Porém, este “estar em casa” na poesia bandeiriana pode significar estar perdido, viajando entre os tempos e espaços.

O jornal, ou melhor, a notícia de jornal como ingrediente para o fazer poético fornece para a poesia bandeiriana poemas como “Poema tirado de uma notícia de jornal” e “Tragédia brasileira”. É o que conta Bandeira em entrevista concedida a Paulo Mendes Campos⁴³ para a *Província de São Pedro*. Nos dois poemas, a configuração do mundo concreto é extravasada para que a poesia “desentranhe” e crie “espaços insólitos” para que o eu-lírico possa se expressar.

No “Poema tirado de uma notícia de jornal”⁴⁴, Bandeira demonstra claramente esse “transformar” matéria bruta em metal precioso. Essa alquimia acontece ao apresentar João Gostoso como alguém destituído da condição de sujeito, alguém que vai encontrar na profundidade das águas da lagoa Rodrigo de Freitas um João “que poderia ter sido e não foi”. Interpretação impossível nas linhas da notícia. O volume de notícias e a instantaneidade da reação provocam a impessoalidade do leitor com o que lê, pois a suposta objetividade que este tipo de texto requer afasta qualquer exigência de reflexão. Desse modo, quando o leitor vê a biografia de um homem simples passando do relato objetivo do jornal para a subjetividade de um poema, ou melhor, para a subjetividade da poesia bandeiriana, o “desconforto”, o “estranhamento” se dá. Quando desentranha do cotidiano relatado pelo jornal um de seus

⁴³ “Manuel Bandeira fala a respeito de sua obra, em entrevista republicada na revista *Travessia*, Florianópolis, UFSC, n.13, 1986, p.124-140.

⁴⁴ Uma análise detalhada deste poema é feita por Davi Arrigucci Jr., “Poema desentranhado” (1990, p. 89-119).

melhores poemas, Bandeira quebra não só com um valor estético da época, mas inaugura uma nova forma do lirismo moderno brasileiro: aquele que é “libertação”.

No “Poema tirado de uma notícia de jornal”, de *Libertinagem*, o que se prima por não dizer expõe, na verdade, a complexidade da construção que está velada pela banalidade quotidiana trazida pela notícia de jornal.

POEMA TIRADO DE UMA NOTÍCIA DE JORNAL

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

O título faz questão de mostrar a origem do poema: o cotidiano, a vida mutante e simples, lidos num veículo diário de informação, o jornal. Tirado de seu espaço de origem, a informação abandona seu tom efêmero, sai do jornal e ganha a forma e a vida de um poema, que trata de uma “existência complexa e ainda assim comum”. Enquanto parte de uma página da seção policial, João Gostoso não passa de estatística sem valor para aumentar a venda do jornal. Todavia, quando o poeta fala, com uma falsa simplicidade, sobre um ser que representa a “memória” perdida há muito tempo, João passa a ser a consciência de muitas existências. A permanência dessa história nos versos do poema impede o tempo de devorá-la e jogá-la ao esquecimento.

No poema “Tragédia brasileira”, de *Estrela da Manhã*, o cotidiano do Rio de Janeiro se faz presente não só pelas ruas citadas, mas pelas vidas das pessoas-personagens traçadas nas linhas do texto. O lado “sujo” constrói-se e marca-se pelas doenças e defeitos marcados em Maria Elvira, a ex-prostituta; porém, tudo é mostrado em tom de humor. Longe do tema do texto atender a denominação de tragédia dada por Aristóteles⁴⁵, o poema envereda pelas linhas da comédia, não pelo “vício” da prostituição da personagem, mas pelo desejo de riso que o texto alimenta no leitor.

⁴⁵ Segundo Aristóteles em *Poética* as artes são meios de imitação, e “a tragédia é a representação de seres melhores do que nós”. Assim cabe ao poeta “imitar” personagens de “caráter bom” e não cabe à mulher um caráter viril ou terrível. A comédia então, é denominada como a imitação de seres inferiores “por ser o cômico uma espécie do feio”. (Aristóteles, 1996, p.21 e 35)

Essa tragédia diferente, marcada pelo sofrimento do personagem masculino e pelo riso que este causa ao leitor pelas tentativas frustradas de “salvar” Maria Elvira, e assim salvar a si mesmo, tem sua razão de ser na denominação “brasileira”. Não poderia o texto tratar de uma tragédia grega, pois era da Lapa, do beco das prostitutas, que as personagens surgiriam. De um ambiente tão conhecido do poeta, observado pela janela do quarto, e ainda assim lido no jornal, é que se faz a “Tragédia brasileira”.

O texto, publicado pela primeira vez no *Boletim de Ariel* em 1933 (v.2, n.6, p.138), sofre alterações para chegar ao poema conhecido. No caderno preparatório para a primeira edição do livro de poemas, “Tragédia brasileira” está presente como recorte solto, não colado.⁴⁶

Tragédia Brasileira

Leolino, funcionario da Fazenda, com 63 anos de idade.

Conheceu Maria Elvira na Lapa, - prostituida, com syphilis, dermite nos dedos, uma aliança empenhada e os dentes em petição de miseria.

Leolino tirou Maria Elvira da vida, installou-a num sobrado no Estacio, pagou medico, dentista, manicura, dava tudo quanto ella queria.

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

Leolino não queria escandalo. Podia dar uma surra mãe, um tiro, uma facada, não fez nada disso, só que mudou de casa.

Viveram tres annos assim.

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

Os amantes moraram no Estacio, Rocha, Cattete, rua General Pedra, Olaria, Ramos, Bom Successo, Villa Isabel, Rua Marquez de Sapucahy, Nietheroy, Encantado, rua Clapp, outra vez no Estacio, Todos os Santos, Catumby, Lavradio, Bocca do Matto, Inválidos.

Por fim na Rua da Constituição, onde Leolino, privado de sentidos e de intelligencia, matou-a com seis tiros e a policia foi encontral-a cahida em decubito dorsal, vestida de organdi azul.

As correções são de caráter gráfico, de pontuação, de ortografia e de supressão de palavras. É possível que uma das mudanças mais importantes no poema fique por conta do nome de um dos personagens, que passa de “Leolino” a “Misael”. É fácil perceber, ao ler o texto, o porquê de tal mudança: com a primeira denominação a sonoridade fica travada, tornando o texto um pouco mais “duro”, e perdendo em parte o efeito da bruxaria que pretende propiciar através das palavras, a cotidianidade colhida na rua, na sua “simpleza”.

⁴⁶ Referências obtidas da “Nota Filológica” feita por Giulia Lanciani ao volume *Manuel Bandeira-Libertinagem/Estrela da Manhã*. Col. Archivos. p.XLI

Tragédia Brasileira

Misael, funcionário da Fazenda, com 63 anos de idade,
Conheceu Maria Elvira na Lapa, - prostituída, com sífilis, dermite nos dedos,
uma aliança empenhada e os dentes em petição de miséria.

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

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

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

Viveram três anos assim.

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

Os amantes moraram no Estácio, Roclia, Catete, Rua General Pedra, Olaria,
Ramos, Bom Sucesso, Vila Isabel, Rua Marquês de Sapucaí, Niterói, Encantado,
Rua Clapp, outra vez no Estácio, Todos os Santos, Catumbi, Lavradio, Boca do
mato, Inválidos...

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

O nome “Misael” tem mais propriedade para contar a saga de uma existência, pois o substantivo “Misael” soa melhor com “miséria”, com “Maria Elvira” e o estado imperfeito de sua vida junto a ela. Quando se lê a apresentação dos personagens, no primeiro e segundo parágrafos, nota-se que o nome do personagem masculino inicia a descrição e a palavra que a resume é justamente “miséria”. O estado lastimoso da vida de Misael fica evidente ao se destacar os verbos que denotam suas ações: conheceu, tirou, instalou, pagou, dava, queria, podia, dar, fez, mudou, mudava, matou. A vida do funcionário da Fazenda, de 63 anos, organiza-se no poema em ordem para o caos. Poderia, decerto, utilizando somente os verbos, ser resumida da seguinte forma: conheceu - mudou - matou. A apresentação de Maria Elvira faz-se pela condição de miséria no espaço concreto do corpo, através das doenças e defeitos, figurando “o lado sujo da vida”. Porém, mesmo chamando as doenças pelo nome, Bandeira não o faz com “a seriedade científica de Augusto dos Anjos”(Régis, 1986, p.78), mas com humor, como que se desforrando delas. Misael aparece, então, como o salvador: “tirou Maria Elvira da vida”. Entretanto, as palavras, que “tirou da vida”, carregam um sentido para além do deixar a prostituição; Maria Elvira foi tirada do seu espaço, a Lapa, e, conseqüentemente, tiraram-lhe a vida. Misael matou Maria Elvira duas vezes: primeiro, tirando-a da Lapa e, definitivamente, com seis tiros.

Maria Elvira carrega no nome a história da personagem. O nome Maria pode ser lido de sua derivação hebraica, significando “aquela que é contumaz ou que tem amargura”, ou, da derivação egípcia, “a amada de amôn ou de deus”. Juntando ao nome

Elvira, que tem sua gênese do germânico (Athel-wire), que significa guardião nobre e foi utilizado na Idade Média por muitas rainhas, tem-se Maria Elvira: com sua obstinação à prostituição, a amada por Misael, guardiã dos prazeres da carne e “rainha” da Lapa. (Obata,1994)

De nada adiantou a tentativa de livrar-se dos costumes da Lapa. Diz o poema: “Quando Maria Elvira se apanhou de boca bonita, arranhou logo um namorado”. O amante nada fez porque receava o escândalo. Qual escândalo, o leitor poderia se perguntar: o de ser traído por uma prostituta ou de ser descoberto como amante de uma? A resposta não é clara e esta pode ser a intenção. A atitude de Misael foi a de mudar de casa, e assim o fez por três anos; tempo que vem ditado pela seqüência de nome dos lugares que indicavam por onde os amantes teriam passado:

Os amantes moraram no Estácio, Rocha, Catete, Rua General Pedra, Olaria, Ramos, Bom Sucesso, Vila Isabel, Rua Marquês de Sapucaí, Niterói, Encantado, Rua Clapp, outra vez no Estácio, Todos os Santos, Catumbi, Lavradio, Boca do mato, Inválidos...

O interessante desse parágrafo é a importância dada justamente a esses nomes, pois eles determinam o tempo de tentativas, por parte de Misael (três anos), em "salvar" Maria Elvira, e também indicam que as tentativas foram inválidas, o que remete ao nome do último lugar citado: “Inválidos”, porém, não sem o uso das reticências, que prolongam as mudanças. Ainda no último parágrafo, é também a rua que vai determinar a ação de Misael: a “Rua da Constituição” impõe o peso da “ordem”. Uma ordem, na verdade, marcada pela desordem comportamental, pela perda de sentido e de um cansaço extremo da condição humana “dotada de razão”. Porém, a catarse do personagem masculino acontece quando o centro motivador de sua existência, a amante, morre “vestida de organdi azul”, tecido transparente, como foram seus casos aos olhos de Misael.

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

Não há como não fazer referência, mais uma vez, à crônica escrita por Bandeira que se chama “Romance do Beco”, de *Crônicas da Província do Brasil*, e que remonta, além de toda mística poética do beco, ao romance de Swann e Odette, personagens de Marcel Proust (1999), no espaço da Rua Moraes e Vale, na Lapa. Diz o texto: “Foi no beco

que Swann encontrou pela primeira vez Odette”. Os personagens são raptados do lugar de origem, Paris, e postos configurando uma paisagem totalmente interiorizada por Bandeira, o beco que se via pela janela do quarto.

Swann, em Proust, é o personagem que se apaixona desenfreadamente por Odette, antiga cocote, e se vê quase enlouquecido pelo ciúme e traições, que não sabia se eram reais ou imaginadas. Quando se liberta desse sofrimento, chega à conclusão de que tinha estragado anos inteiros de sua vida, desejado a morte, e tido o maior amor por uma mulher que não era o seu tipo (Proust, 1999, p.365) Apesar da conclusão, lê-se, ainda no romance, que os dois se casaram e tiveram uma filha, Gilbert. Já na crônica de Bandeira, Swann decide pelo caminho que vai tomar, o que o leva a Odette ou o que leva a Guermantes; decisão que toma junto com o Marinheiro Triste, que morava no apartamento 54⁴⁷:

Podiam tomar à direita, entrar no Beco das Carmelitas e desembocar na praia. Podiam, ao contrário, embicar à esquerda pela Rua Moraes e Vale para sair na rua da Lapa. Qual era o *côtê de chez Swann*? Qual o era o *côtê de chez Guermantes*? Odette morava no beco das Carmelitas. Foi lá que Swann a encontrou. Não tinha dúvida: o *côtê de chez Swann* era por ali. O lado Guermantes era o do convento. Então foram andando para a praia e na calçada do Teatro Casino tomaram um ônibus “Mauá - Ipanema”. (Bandeira, 1958, p.208)

A relação entre a história de Proust, tomada por Bandeira, e o poema “Tragédia brasileira” é grande. Ambas tratam da ligação entre uma ex-prostituta e um homem que ocupa uma posição social superior; convivências marcadas pela desconfiança e pelo ciúme. Mas, acima de tudo, retratam o drama existencial das relações humanas. A diferença se dá pela melhor sorte que teve Odette, a Sra. Swann, que permaneceu viva.

Os pontos de ligação entre os textos são proporcionados pela crônica “Romance do Beco” (*Crônicas da Província do Brasil*), que continua interessando por haver, ainda na história do “marinheiro triste”, atitudes descritas que refletem o desejo do *flâneur* em relação à rua. Lembremo-nos aqui o que disse Benjamin sobre a rua ser a moradia do *flâneur* e quanto aos “muros (são) serem a escrivantina onde apoia o bloco de apontamentos”(Benjamin, 1989, p.35).

O Marinheiro Triste debruçou-se à janela do apartamento 54, olhou a paisagem de mares e montanhas equilibrada sobre telhados sujos e afinal, como sempre, o acabou descaindo a vista na calçada do beco. Mas desta vez foi diferente, porque o homem

⁴⁷ O marinheiro triste é figura que denuncia a presença do próprio Bandeira. Além disso, remete a leitura ao poema "Marinheiro Triste" de *Estrela da Manhã*.

desceu apressado os cinco lances de escada do edifício e foi escrever no paredão do convento o Poema do Beco. (Bandeira, 1958, p.208-210)

O *flânerie* bandeiriana continua a mostrar-se entre os gêneros - crônica e poema -, quando remonta a um passado que não é o mesmo, mas que permanece “sempre (n)o tempo de uma infância”(Benjamin, 1989, p.185). As ruas da crônica “Cheia! As Cheias”, de 1960, remetem ao poema “Boi Morto”⁴⁸ e juntos vão redesenhar o passado.

Meu avô Costa Ribeiro morava na Rua da União, Bairro da Boa Vista. Nos meses de verão, saíamos para um arrabalde mais afastado do bulício da Cidade, quase sempre Monteiro ou Caxangá. Para a delícia dos banhos de rio no Capibaribe. Em Caxangá, no chamado Sertãozinho, a casa de meu avô era a última à esquerda. Ali acabava a estrada e começava o mato, com seus sabiás, as suas cobras e os seus tatus. Atrás de casa, na funda ribanceira, corria o rio, à cuja beira se especava o banheiro de palha. Uma manhã, acordei ouvindo falar de cheia. Talvez tivéssemos que voltar para o Recife, as águas tinham subido muito durante a noite, o banheiro tinha sido levado. Corri para a beira do rio. Fiquei siderado diante da violência fluvial barrenta. Puseram-me de guarda ao monstro, marcando com toquinhos de pau o progresso das águas no quintal. Estas subiam incessantemente e em pouco já ameaçavam a casa. Às primeiras horas da tarde, abandonamos o Sertãozinho. Enquanto esperávamos o trem na Estação de Caxangá, fomos dar uma espiada ao rio à entrada da ponte. Foi aí que vi passar um boi morto. Foi aí que vi uns caboclos em jangadas amarradas aos pegões da ponte lutarem contra a força da corrente, procurando salvar o que passava boiando sobre as águas. Eu não acabava de crer que o riozinho manso onde eu me banhava sem medo todos os dias se pudesse converter naquele caudal furioso de águas sujas. No dia seguinte, soubemos que tínhamos saído a tempo. Caxangá estava inundada, as águas haviam invadido a igreja... (Bandeira, 1966, p.7-8)

As reminiscências desse tempo de meninice vagueiam na memória do *flâneur* bandeiriano, que se sente protegido e fortalecido ao retornar a elas. Tomado pela “embriaguez anamnética” (Benjamin, 1989, p.186), o poeta faz com que a crônica dirija-se a um passado não tão distante quanto o da infância, mas que também vai montar um mosaico de algo “experimentado e vivido” pela visão do boi morto. Essa epifania, buscada pela lembrança, arma-se em “Boi Morto”, poema que, ao ser publicado em suplemento dominical, foi acusado de hermético. Incluído em *Opus 10*, o poema causaria maior alvoroço que “No meio do caminho”, de Drummond; “...o que afinal se compreende dado o volume de um ‘boi morto’, muito maior e mais atravancado que uma pedrinha sem importância...”, dizia uma nota publicada no suplemento “Letras & Artes” de 1951.⁴⁹

⁴⁸ A leitura de Davi Arrigucci “Entre os destroços do presente” (In: *Humildade Paixão e Morte*. Op. Cit. p.233) ocupa-se também da leitura de “Boi morto”.

⁴⁹ “História de Boi morto” In: *Letras & Artes*, de 1º de julho de 1951. Cf. Nota explicativa de Flora Süssekind a carta de Manuel Bandeira a João Cabral. Op. Cit. p. 132-133.

Boi Morto

Como em turvas águas de enchente,
Me sinto a meio submergido
Entre destroços do presente
Dividido, subdividido,
Onde rola, enorme, o boi morto,

Boi morto, boi morto, boi morto.

Árvores da paisagem calma,
Convosco – altas, tão marginais!-
Fica a alma, a atônita alma,
Atônita para jamais.
Que o corpo, esse vai com o boi morto,

Boi morto, boi morto, boi morto.

Boi morto, boi descomedido,
Boi espantosamente, boi
Morto, sem forma ou sentido
Ou significado. O que foi
Ninguém sabe. Agora é boi mor
Boi morto, boi morto, boi morto.

Além de os elementos resgatados pela memória (as cheias e o cadáver do boi) articularem-se para resgatar um tempo passado, vão também compor a imagem de um sujeito que lamenta o turbilhão de um tempo presente, em destroços, que assim como o rio, arrasta tudo sem piedade. Desdobramento que fica claro, sobretudo, na primeira estrofe, em que as “turvas águas” envolvem o eu num tempo de destruição e que o obriga à fuga ao passado. A enchente de lembranças mantém o eu “siderado diante da fúria” com que se apresenta, levando tudo.

O eu-lírico, fragmentado, “dividido, subdividido”, “rola” entre um ontem e um hoje na figura do “boi morto”. Movimento ininterrupto do corpo do boi e da própria existência, movimento que o poeta obtém pela alusão ao fluxo do rio marcado no ritmo do poema. O cadáver singulariza-se com a vida desse eu, que passa a ser só corpo, um corpo que “vai com o boi morto”. A identificação da condição humana com a condição do cadáver, o corpo sem alma, sem vida, o invólucro do nada, matéria que tende a desaparecer, pode ser lida ainda em outros poemas bandeirianos, caso de “Momento num café” (*Estrela da Manhã*): “[...]a matéria que passava/ Liberta para sempre da alma extinta”. O que se pode perceber é que nada resta: nem alma, nem corpo; e talvez por isso mesmo é que o eu pode afirmar "que a vida é traição".

O que se destaca no poema é a forma pela qual se trata dessa devastação (provocada pela “enchente-lembança”) em que, segundo Davi Arrigucci, “o elevado é feito a partir do baixo”. Enquanto o elevado aponta para o espiritual, o “baixo”, o abjeto, volta-se para as reações do corpo, em que a maior manifestação é o próprio cadáver. Para observar tal recurso, basta isolar alguns adjetivos do poema, como turvas, submergido, morto, marginais, descomedido, para notar a tendência, dentro do poema, em apontar para o baixo, o sujo, o fora de ordem. A preferência pela “nobreza da matéria” tem sua razão de ser no “prosaico”, de onde se desentranha poesia; no caso do poema, a imagem do boi morto.

A predominância da “carne” (corpo) e a negação das “dádivas” (elevação da alma) na poesia bandeiriana não é privilégio de “Boi Morto”; lembre-se, por exemplo, dos versos “os corpos se entendem, mas as almas não”, de “Arte de amar”, e outro de “Belo Belo”: “As dádivas dos anjos são inaproveitáveis: Os anjos não compreendem os homens”.

Certo é que nada resiste ao tempo: nem a alma, nem corpo; o que resta afinal desse morto “sem forma, ou sentido, ou significado”, é simplesmente o vazio. Trata-se, na verdade, pensando na poesia bandeiriana, de um vazio cheio de tudo.

A visão da infância, remontada a partir do episódio das cheias e do cadáver do boi, aponta para outra extinção: a da própria infância. Um tempo que se tenta, a todo custo, manter vivo pela lembrança. Tempo que o poeta eterniza no poema “Evocação do Recife” (*Libertinagem*) e “Infância” (*Belo Belo*) e que guarda, também nas linhas do jornal, um sabor especial: o da cozinha da preta Tomásia. Sabor posto em texto sem título, publicado no dia 25 de dezembro de 1960, em que o poeta lembra os Natais no Recife. O pequeno texto foi recolhido por Carlos Drummond de Andrade em *Andorinha Andorinha*, e faz parte de “Leves e Breves” (Bandeira, 1966, p.362).

Rememoro os Natais da Rua União, no Recife...A cozinha da casa de meu avô, aquela cozinha que era todo o mundo da velha preta Tomásia... As grandes tachas de cobre que deixavam o sono da despensa, o grande pilão de madeira, que entrava a esmagar o milho verde cozido...

O tamanho e o significado do texto é obviamente expandido pelo uso das reticências. A “Rua União” suscita mais lembranças do que as explícitas na prosa, deixa, sob véus, recordações que apontam incessantemente para a poesia, para a “evocação” do tempo bom, do tempo no Recife, cidade que faz ressurgir toda a mágica vivida pelo poeta quando criança.

É interessante apontar ainda, na pequena prosa, paradoxalmente a seu tamanho, a grandiosidade com que este passado é lembrado através da dimensão tomada pelos objetos da cozinha de Tomásia: “grandes tachas de cobre” e “grande pilão”. Também o espaço desses objetos, a cozinha, é redimensionado de interior de uma casa e transformado em “mundo” para a “velha preta”. Essa transposição, casa/mundo, deixa ver as várias possibilidades de misturar os espaços na poesia, assim como, pensando cozinha/poesia, é possível aludir ao preparo tanto do alimento quanto do elemento poético.

As recordações continuam a fluir pela imagem do “milho verde” sendo esmagado pelo pilão, o barulho e cheiro ecoando nas reticências, pontuação que leva a leitura para “Evocação do Recife”, poema que exprime, como uma gangorra de sentidos e sentimentos, uma infância há muito não vivida.

Em “Evocação do Recife” todos os sentidos estão presentes: o olhar, o toque, o som e o sabor, que, mesmo não determinado, está presente pela alusão aos vendedores ambulantes de alimentos. Porém, o que prevalece é o som, que ecoa com as risadas, os gritos dos meninos, as cantigas de roda, as vozes dos habitantes, o coração batendo e os pregões gritados pelos ambulantes. A visão é tomada pelo cotidiano do povo nas ruas, dos fogos que crianças não podiam enxergar, do alumbramento ao ver, pela primeira vez, uma mulher nua e o horror que o olhar das cheias suscita, trazendo a destruição e a morte junto com a carcaça de um boi morto. Imagens que, subitamente, se apagam com o toque dos cabelos pelas mãos de uma menina. Parece, no entanto, que falta em tudo isso a presença do odor, do olfato, mas não: o poema tem cheiro de infância.

“Evocação do Recife” é projetado assimetricamente, como flashes de memória. Seus versos dispõem-se quase em desacordo, como se os hiatos devessem ser mais observados do que a própria escrita. Deve-se ter cuidado com esses espaços em branco, como se representassem uma espécie de aviso que aponta para uma construção do espaço lido, retomando a temporalidade como sensação de perda. As lembranças do Recife deixam-se ver melhor no espaço em branco entre os versos. O espaço em branco é a memória, enquanto a escrita é epitáfio de uma cidade e de um tempo mortos.

Desde os primeiros versos, a insatisfação do poeta em relação ao presente mostra-se na repetitiva utilização do vocábulo de negação no terceiro, quarto, quinto e sexto versos, que iniciam a primeira estrofe e desenham o retrato da cidade indesejada, a Recife de hoje, o “hoje” do poeta. Tamanha insistência faz com que se frise o que incomoda na

imperava o tempo da *memoire involontaire*, da memória cognitiva ligada a um corpo de saberes individuais.

O desejo de escrever sobre a província, neste caso, Pernambuco - precisamente Recife -, é um desejo de escrever sobre um eu composto de fragmentos re-modulados pela memória. Constitui também o desejo de escrever sobre uma casa que parecia “impregnada de eternidade”, mas morreu.

Recife...

Rua da União...

A casa de meu avô...

Nunca pensei que ela acabasse!

Tudo lá parecia impregnado de eternidade

Recife...

Meu avô morto.

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

Recife mostra-se na imagem simbólica da casa do avô materno de Bandeira. A cristalização dessa imagem traz a certeza ao poeta de outras mortes: a de Dona Aninha Viegas, de Totônio Rodrigues, da negra Tomásia, do Recife de sua infância, de uma parte dele mesmo, reconhecendo, deste modo, a incapacidade de parar o tempo e as mortes, embora continue ostentando o poder de suas lembranças na poesia: um grande jazigo.

Caminho parecido percorre o poema “Infância”, de *Belo Belo*, texto que Bandeira que não inclui nas edições de 48 por conter um verso que podia “chocar” as “fãs menores de dezesseis anos”. Diz o poeta:

“... há nele certo verso em que conto um episódio impossível de suprimir no poema porque seria uma mutilação de todo o quadro evocado. A coisa está dita cruamente, tinha que ser dita assim para que não se insinuasse nas palavras o menor ressaibo de malícia. É um desses casos em que a maior inocência se afirma precisamente pelo maior desejo (aparente).” (Bandeira, 1996, p.95).

Eis o verso:

Uma noite a menina me tirou da roda de coelho-sai, me levou, imperiosa e
[ofegante, para um desvão da casa de Dona
[Aninha Viegas, levantou a sainha e disse mete.

O poema marca o itinerário do eu-lírico até chegar nas reminiscências mais longínquas da infância. Não sem antes passar por Petrópolis e “rever” a “corrida de ciclistas”, “o pátio do hotel”, “os brinquedos pelo chão”; por São Paulo, para “refazer” a mágica assustadora “com uma trombeta de papel”; por Santos, ao “visitar” amigos e parentes pelo “jardim submerso”; e outra vez, por Petrópolis, para sentir novamente a ansiedade da “véspera de natal”, para daí se perguntar sobre a casa “da Rua Don’Ana” e lembrar de Boy, seu “primeiro cachorro”. Só, então, a volta à casa do avô foi possível:

(...)

A volta a Pernambuco!
Descoberta dos casarões de telha-vã.
Meu avô materno – um santo...
Minha avó batalhadora.

A casa da Rua União.
O pátio – núcleo da poesia.
O banheiro – núcleo de poesia.
O cambrone – núcleo de poesia (*la fraîcheur des latrines!*)
A alcova de música – núcleo de mistério.
Tapetinhos de pele de animais.
Ninguém nunca ia lá...Silêncio...Obscuridade
O piano de armário, teclas amarelecidas, cordas desafinadas.

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

Depois meu avô...Descoberta da morte!

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

Todo o processo e esforço de memória na busca de Pernambuco se vêem recompensados quando a imagem da casa do avô materno é restabelecida. O avô, “um santo”, ganha, com o uso das reticências no final do terceiro verso, espelhamento de outro poema, “Recife”, em que ele “alforriava espontaneamente a moça preta Tomásia, sua escrava”.

Note-se que é, em princípio, o interior da casa que, tirado do interior do eu, começa por dar forma e sentido à lembrança buscada. E são três elementos periféricos a esta

casa que vão formar, segundo o poeta, “o núcleo da poesia”: o pátio, o banheiro e o cambrone (nome dado à privada primitiva instalada no Recife).

O mistério dos espaços remontados é determinado à “alcova de música”, que, pela sonoridade dos versos, pede paradoxalmente silêncio ao lugar de onde o som deveria partir. Esse tom mais baixo, silencioso, é apresentado quando as reticências se repetem no mesmo verso por três vezes, indicando, primeiro, o vazio, pedindo, em seguida, o silêncio e, por fim, estendendo a esse lugar um invólucro “obscuro”, de onde o piano amarelecido pelo tempo mantinha as “cordas desafinadas”. Esse mesmo lugar “sombrio e incompreensível”, que é o quarto, determina a chegada até a rua, lugar em que o som predomina.

A descoberta da rua, depois do escuro e do silêncio do quarto, chega na vibração marcada pela exclamação. A rua é aquela dos vendedores ambulantes, das brincadeiras infantis, da menina fogosa, que pôs o poeta em dúvida quanto à publicação do poema, e de Dona Aninha Viegas, personagem tão conhecida do tempo de Recife. A rua é o espaço da liberdade, da vida em toda sua diversidade, exterior que, pela lembrança, tornou-se tão interior ao *flâneur* Bandeira. Essa mesma rua e seus vendedores são exaltados em outro texto em prosa - “Leves e Breves” (*Andorinha Andorinha*) -, datado de 14 de maio de 1961, que também revela a *flânerie* do observador da rua, daquele que “ocupava-se da descrição dos tipos encontrados por quem visita a feira. Desde o vendedor ambulante...” (Benjamin, 1989, p.33).

Dos vendedores ambulantes que freqüentavam a Rua da União, dois me interessavam particularmente: a prêta das bananas, com seu vistoso xale de pano da Costa, e o homem dos sapatos. Êste chegava com seu grande baú de folha-de-flandres, abria-o na saleta de entrada e ficava esperando pela freguesia, que eram as senhoras de casa e da vizinhança. Eu gostava de olhar aquela confusão de borzeguins, chinelas e sapatos rasos. (Bandeira, 1966, p.362-363)

Seguindo pelo processo de passagem das idades, o poema “Infância” vai chegar à descoberta da morte e à formação adulta do eu. Os anos de alegria vividos pelo eu-criança são separados da fase madura pelo desvelar da perda, anunciada pela morte do avô: “Depois meu avô...Descoberta da morte!”.

A transposição da infância para a vida adulta é feita definitivamente pela descoberta “das verdades essenciais”, as mais simples, as mais puras, como a essência pueril e a única certeza, “a morte”. Depois da correnteza de lembranças da infância provocada pelo

poema e pelo entendimento de que esse tempo tornou-se impossível, o eu diz-se sofrido e amadurecido o bastante para a poesia.

O despertar para a fase adulta, privada das delícias de meninice, acontece também a partir do entendimento de que a terra de suas lembranças mais antigas já não é a mesma. Poema que trabalha ainda com a simbologia ligada a Pernambuco e à infância desse eu, que busca pelas ruas o “caminho que o leva à mãe”⁵⁰. Trata-se de “Recife”, texto publicado em 1963, em *Estrela da Tarde*. No poema, o eu chora por não ter visto sua terra natal durante muitos anos, o que também ocorre em outro poema, “Minha Terra”, em que se ouve a voz da desolação do eu por não encontrar mais o que era o “Recife de verdade”, reclamando aqui das mudanças vindas com a modernização, referidas por outros como “belezas”. Diz o poema: “Diabo leve quem pôs bonita a minha terra!”(Bandeira, 1996, p.283).

É também a partir dessa insatisfação com as mudanças trazidas pelo tempo e pela modernização, não só em Recife, mas nas cidades, de uma maneira geral, que a figura do *flâneur* se faz mais nítida no espaço da crônica.

O flâneur na crônica...

A rua é, para o *flâneur*, a verdadeira fonte de vida, espaço nectarífero em que pode embriagar-se. Alimento de suas observações, a rua lhe possibilita viver uma vida que não é sua, através das imagens colhidas entre os transeuntes. A mesma relação com a rua tem o cronista Manuel Bandeira, que, em seus textos, mistura realidade e ficção, poesia e prosa, para chegar ao homem da rua através do jornal.

Escreve Walter Benjamin (1989, p.225): o “jornalismo é a base social da *flânerie*” e é “como *flâneur* que o literato se dirige ao mercado para se vender”. No gênero da crônica, fica mais fácil identificar essa relação do *flâneur*-jornalista com a rua, pois, colhendo o elemento do dia-a-dia e transformando-o em prosa para o jornal, o *flâneur*-jornalista faz da crônica o próprio fazer literário. Porque o que colheu para o jornal não vai ser apenas apego puro à notícia, mas, transformado nas linhas da crônica, será uma existência para além do efêmero cotidiano, uma existência que é, e não é, a sua própria.

Desta maneira, acaba-se por levantar outra questão, a da definição do gênero. Como definir a crônica? Jornalismo ou Literatura? A ambigüidade que caracteriza a crônica não aparece em outros gêneros. Gilberto Freyre, no prefácio de *O Reacionário*, de Néelson Rodrigues, escreve que, por “jornalismo literário”, deve-se entender o que “se caracteriza pela potência literária do jornalista – escritor”. Freyre afirma ainda que é este tipo de profissional “que sobrevive ao jornal: ao momento jornalístico. Ao tempo jornalístico. Pode-se resistir à prova tremenda de passar do jornal ao livro”(Freyre, 1977, p.9). Assim, a crônica, enquanto fazer literário, tem a ambigüidade como lei.

Aproveitando-se dessa liberdade oferecida pelo gênero, Bandeira traz o mundo da rua, o seu mundo, visto através da janela do quarto, e o despeja nas linhas de seus textos para o jornal. Muitas vezes, o que acontece é o contrário: a cidade é trazida para o quarto e nele paira, junto a outros tantos elementos experimentados ou vividos.

A *flânerie*, nos textos bandeirianos, expõe-se através da observação da cidade, do retorno a um passado que nunca vai ser o mesmo, da clausura e da proteção do quarto e, principalmente, da observação dos seres que habitam o espaço mágico da rua. Para ler este *flâneur* nas crônicas, o trabalho de leitura principia com o texto “O quintal”, de 1964, recolhido por Carlos Drummond de Andrade em *Andorinha Andorinha* (1966, p.5-6).

O primeiro parágrafo, envolvido com a etimologia da palavra “quintal”, abre as portas para o que está por vir: a visão de um passado distante e desejado. Esse passado é renunciado, no parágrafo em questão, pelo rasgo espaço/tempo que provoca na narrativa, quando o eu afirma: “Não era bem isso que chamávamos quintal na casa de meu avô materno no Recife, a casa da Rua União que celebrei num poema”. Esse rasgo surge da procura pelo sentido da palavra nos dicionários citados, apesar de o texto confirmar, mais tarde, que o sentido que o eu procurava já estava impregnado em si próprio. O “quintal” que se procurava era aquele cantado no poema “Infância”, em que se afirma que o “pátio é o núcleo da poesia”.

Que é um quintal? Abro o meu velho Moraes, o meu velho e querido Antônio De Moraes Silva, e leio esta definição: “É na Cidade, ou Vila um pedaço de terra murada com árvore de fruta etc.” Não era bem isso que chamávamos quintal na casa de meu avô materno no Recife, a casa da Rua União que celebrei num poema. Então vamos ver o que diz o Aulete no verbete “quintal”. Reza assim: porção de terreno junto da casa de habitação, com horta e jardim.” Está melhor, quer dizer aplica-se melhor ao que chamávamos quintal na casa de meu avô. Apuremos a etimologia, recorramos ao Dicionário Etimológico de Antenor Nascentes. Eis o que êle averba: “Quintal – 1 (hôrto): do lat. *quintanale* (Leite de Vasconcelos, Lições de Filologia 306) cfr. Quinta. A. Coelho tirou de Quinta o sufixo al.”

⁵⁰ Ver BENJAMIN, Walter, 1989, p. 186. “Mãe”: no sentido de origem cf. nota do tradutor.

No verbete “Quinta” registra Nascentes que em Portugal, na Beira, ainda hoje a palavra significa “pátio”.

Parece que o eu se acalma ao conseguir aproximar o sentido de quintal ao da palavra “pátio”. O quintal de sua infância era, sim, um pátio, lugar guardado da rua, pertencendo somente à interioridade, junto da casa. Essa aproximação, feita também através da poesia, remete ao poema traduzido por Bandeira, “Pátio”, de Jorge Luís Borges, em que se vai ter o mesmo processo de incorporação do alheio para torná-lo próprio.

O pátio estrangeiro acaba por não existir, a não ser por breve referência ao autor. Ao traduzir, Bandeira usufrui apenas dos elementos que condizem com sua própria poética, com sua maneira de conceber poesia. Assim, o poema traduzido acaba por transformar-se para, de certa forma, expressar os sentimentos e desejos do eu lírico bandeiriano. “Pátio” é um desses exemplos.

Com a tarde
Cansaram-se duas ou três cores do pátio.
A grande franqueza da lua cheia
Já não entusiasma o seu habitual firmamento.
Hoje que o céu está frisado,
Dirá a credice que morreu um anjinho.
Pátio, céu canalizado.
O pátio é a janela
Por onde Deus olha as almas.
O pátio é o declive
Por onde se derrama o céu na casa.
Serena
A eternidade espera na encruzilhada das estrelas.
Lindo é viver na amizade obscura
De um saguão, de uma aba de telhados e de uma cisterna.

A confirmação dessa invasão pela forma de traduzir de Bandeira, ou de tomar o alheio, se dá quando, em outras traduções do mesmo poema de Borges, se tem a impressão de que falta alguma coisa, talvez aquele elemento que defina a poção bandeiriana, aquele contato tão íntimo com a complexidade entranhada na simplicidade, nas coisas do povo, do dia-a-dia e que vão remontar um pátio que é pura intimidade. Borges não mais existe no “Pátio” traduzido por Bandeira. Não é o que se lê, por exemplo, em outras traduções do poema, como nas *Obras Completas* de Borges, publicada pela Editora Globo (1998, p.21), em que se mantém viva a presença borgeana nos versos do poema⁵¹:

⁵¹ In: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas: 1923-1949*. Barcelona: Emecé, 1997. v. 1 No original: “Un patio”: Con la tarde/se cansaron los dos o tres colores del patio./Esta noche, la luna, el claro circulo,/no

Um Pátio

Com a tarde
cansaram as duas ou três cores do pátio.
Esta noite, a lua, o claro círculo,
não domina seu espaço.
Pátio, céu canalizado.
O pátio é o declive
pelo qual se derrama o céu na casa.
Serena,
a eternidade espera na encruzilhada de estrelas.
Grato é viver na amizade escura
de um saguão, de uma parreira e de uma cisterna.

O pátio no poema bandeiriano torna-se o centro dos acontecimentos que realmente importam ao eu-lírico. Por estar na parte posterior da casa, prende-se à simplicidade que emana do local, a humildade de sua posição e, assim, ganha o lugar de onde “as verdades essenciais emanam”. A intimidade criada a partir da transformação do "pátio alheio" pode ser lida já no título que, no original, toma ares de indefinição pelo uso do artigo "um" e que, para Bandeira, tem definição concreta: não é um pátio qualquer, mas "o pátio". O “pátio é o céu, a janela, o declive” por onde Deus chega até a casa; é o “baixo abrindo passagem para se falar do elevado”, para lembrar Davi Arrigucci. Essa relação de intimidade com o baixo comprova-se nos dois últimos versos, em que todas as palavras remetem para “baixo” (de um saguão, de uma aba, de uma cisterna). O pátio torna-se íntimo quando as coisas do povo e sua cultura, "as credences", invadem os versos para evidenciar, ao observador, aquelas coisas da "gente humilde".

Mais importante talvez a essa correlação da crônica (o quintal) com o “pátio” da poesia seja a possibilidade de se ler, através de seu significado, a importância de outro “pátio”: o beco. Rodeado por construções, o beco foi também, para Bandeira, “núcleo da poesia”. Outro pátio a que se refere o poeta está no poema “Lua Nova”; trata-se do pátio no Castelo, no interior do quarteirão, “transformado cotidianamente em depósito de lixo e, nos dias de chuva, em pântano.” (Süssekind, 2001, p.31) A este local, Bandeira se refere ainda em dois poemas: “Carta-poema” e “Petição ao Prefeito”, ambos de *Mafuá do malungo*. Depois de

domina su espacio./Patio, cielo encauzado./El patio es el declive /por el cual se derrama el cielo en la casa./Serena, / la eternidad espera en la encruzijada de estrellas./Grato es vivir en la amistad oscura /de un zaguán, de una parra y de un aljibe.

nove anos de beco e mais dez de pátio, o quarto está novamente posicionado, “a cavaleiro da entrada da barra”:

Depois de dez anos de pátio
Volto a tomar conhecimento da aurora.
Volto a banhar meus olhos no mênstruo incruento das madrugadas.
(1996, p. 307)

Esta “porção de terreno junto da casa de habitação”, o pátio, o beco, era o espaço onde a poesia podia se alimentar e produzir frutos. Era de onde brotava a vida. Ao observar, nos versos acima, o que o eu diz ter voltado a ver, entende-se que esse distanciamento da rua (pela altura em que se posiciona o quarto - apto.806) é sentido pela falta de vida através da janela. Isto é, os olhos voltam a mergulhar “no mênstruo incruento das madrugadas”, uma cidade sem sangue, sem vida a ser observada, inventada ou transformada em poesia.

Voltando às linhas da crônica, sem, na verdade, delas ter saído, toda a significação que busca o poeta-cronista, ou cronista-*flâneur*, para o vocábulo “quintal” (pátio) se mostra inútil; pois o significado que deseja alcançar está há muito impregnado em seu mundo real e imaginado. A partir do sentido desse vocábulo, que vem de outro tempo, de outro espaço, é que começam a se desenhar as linhas da crônica publicada em 1965.

Não bastando as definições encontradas nos dicionários, o eu começa a descrever o sentido buscado para “quintal”, que se faz da recordação trazida pela rua: a “Rua União” cantada em um poema. Assim começa o segundo parágrafo, descrevendo o que cerca o quintal da casa dos avós maternos no Recife. Nesse primeiro momento, o texto ocupa-se de mostrar a posição da casa em relação ao pátio. Note-se que a casa parece existir em função daquele espaço, daquela porção de terreno, e não o contrário:

O quintal da casa da Rua União era isso: uma pequena porção de terreno em quadrado para onde dava a varanda da sala de jantar e em quina com esta varanda com acesso para a copa, a cozinha, o banheiro, o quarto de guardados; do lado oposto à segunda varanda, bem mais estreita que a primeira, havia o portão alto da casa vizinha, onde moravam umas tias de José Lins do Rêgo; ao fundo ficava o galinheiro, e ao lado dêste, o cambrone.

Então, provoca-se um rasgo no texto, abre-se um parêntese que desloca o tempo para o começo do século no Recife e explica a origem da palavra “cambrone”. O pátio

abre-se para falar do primitivo banheiro, para isso, indo além, buscando no tempo personagens como Napoleão:

Aqui no Sul muita gente não sabe o que é cambrone e ainda menos por que motivo no Recife daquele tempo (comêço do século) se dava à privada o nome do general de Napoleão, que intimado pelo inimigo a render-se na Batalha de Waterloo, respondeu enêrgicamente com uma só palavra de cinco letras. Pois fiquem sabendo que o motivo foi êste: o engenheiro francês que projetou e dirigiu no Recife o serviço de instalação dos esgotos chamava-se Cambrone, mas não sei se era parente do herói de Waterloo.

No poema “Infância”, não só pátio é designado como “núcleo da poesia”, mas também o banheiro, o cambrone, tomado pela “la fraîcheur des latrines!”. Este “frescor” explica-se, na crônica, pela alusão, desta vez declarada, da presença de Rimbaud. Bandeira, leitor e admirador do poeta francês, chega a afirmar, em carta a Mário de Andrade, “ter entrado na feira modernista pelo expresso Verlaine-Rimbaud-Apollinaire” (Bandeira in: Moraes, 2000, p.91). Segundo Bandeira, em Rimbaud a sonoridade e a forma utilizadas deixam a beleza de seus versos intraduzíveis. E é sem tradução que parte do poema “Les poètes de sept ans” aparece ao leitor do jornal para explicar a fascinação do menino com o cambrone:

Os cambrones do Recife eram o que havia de mais primitivos, mas por que o menino de sete anos, futuro poeta a seu malgrado, gostava de estar ali? Só muitos anos depois, homem feito, descobriu a razão, ao ler o poema de um menino genial que se chamava Jean-Nicolas-Arthur Rimbaud, poema intitulado “Les poètes de sept ans”, escrito aos dezessete anos. Dizia êle a meio do poema:

*L'été
Surtout, vaincu, stupide, il était entêté
À se renfermer dans la fraîcheur des latrines.*

Havia, muito, essa “fraîcheur” no cambrone daquele quintal da Rua da União...

O espaço reservado, o banheiro, traz para a crônica a presença da poesia. Se, numa seqüência, o texto parte da casa para o quintal e só então para o banheiro (cambrone), a ordem de importância desses espaços para o menino da Rua União é totalmente inversa. Era de lá, da latrina, que a poesia se fazia possível. E falando justamente do “frescor no cambrone daquele quintal da Rua União” é que, mais uma vez, a rua vai mudar o foco da escrita, fazendo-a curvar-se novamente para a descrição do quintal. Desta vez, não são seus arredores que importam, mas o que é parte integrante daquele espaço da mítica infantil do poeta-

cronista. É de onde surge a figura da avó, “uma batalhadora” a alimentar os caprichos do menino “hortelão”:

O quintal, porém, tinha outros atrativos. Primeiro, num canto da varanda da sala de jantar, a grande talha de barro, refrescadora da água, que se bebia pelo “côco”, vasilha feita de endocárpio do fruto do mesmo nome e com bonito cabo torneado; havia, no centro do quintal o coradouro, “quaradouro”, como dizíamos, magnífico quaradouro, com suas fôlhas de zinco ondulado; em tôrno, ao longo das varandas e do paredão da casa das Lins, ao fundo, dissimulando o galinheiro, também magnífico (um senhor galinheiro!), e o cambrone, os canteiros de flôres singelas, hortaliças, arbustos, medicinais de preferência (sabugueiro, malva, etc.). Minha avó estimulava as minhas veleidades de hortelão: “Plante esses talinhos de bredo, que quando êles derem folhas eu lhe compro”. E eu plantava e ela comprava o bredo, e com êsse dinheiro comprava eu flecha e papel de sêda para fabricar meus papagaios... Essa atividade não me fêz agricultor nem negociante, mas as horas que eu passava no quintal eram de treino para a poesia.

O que segue remonta à importância do espaço para “o treino da poesia”. O eu separa a rua, local das brincadeiras e jogos infantis, como se lê na “Evocação do Recife”, do quintal, local de recolhimento e de criação de um mundo dentro de outro; o que se prenunciará como a Pasárgada, o pátio da poesia bandeiriana.

Na rua, com os meninos da minha idade eu brincava ginásticamente, turbulentamente; no quintal sonhava na intimidade de mim mesmo. Aquêlê quintal era o meu pequeno mundo dentro do grande mundo da vida...

Tanto na poesia quanto na crônica, o despertar da saudade irrompe levando o eu a buscar os caminhos que o levam “de volta”, não só a um tempo passado, mas a uma interioridade, um espaço de maior segurança figurada pela imagem do pátio. A intimidade desejada só se faz possível num espaço igualmente íntimo da casa, não como o quarto, parte da construção, mas fora dela, como um espaço que podia construir um universo próprio, além do “quarto de dormir”, um lugar como o quintal. Note-se, mais uma vez, a ligação da poesia, um “gênero maior”, com este lugar tão simples, tão menor, representado não só pelo quintal, mas principalmente pelo “cambrone”. Espaço que se transforma em elemento da poesia bandeiriana e produtor de poesia. É certo que esse lugar, buscado pelo poeta-cronista, não se recupera totalmente, passa por uma transformação despertada pela saudade, por um invólucro que o mistifica. Segundo Benjamin (1997, p.105):

Nunca podemos recuperar totalmente o que foi esquecido. E talvez seja bom assim. O choque do resgate do passado seria tão destrutivo que, no exato momento, forçosamente deixaríamos de compreender nossa saudade. Mas é por isso que a

compreendemos, e tanto melhor, quanto mais profundamente jaz em nós o esquecido. Tal como a palavra que ainda há pouco se achava em nossos lábios, libertaria a língua para arroubos desmotênicos, assim o esquecido nos parece pesado por causa de toda a vida vivida que nos reserva. Talvez o que o faça tão carregado e prenhe não seja outra coisa que o vestígio de hábitos perdidos, nos quais já não nos poderíamos encontrar. Talvez seja a mistura com a poeira de nossas moradas demolidas o segredo que o faz sobreviver.

Afirma ainda Benjamin (1997, p.89): “é uma palavra, um rumor, ou um palpitar, aos quais se confere o poder de nos convocar desprevenidos ao frio jazigo do passado, de cuja abóbada o presente parece ressoar apenas como um eco”. A *flânerie* bandeiriana, então, se concretiza não somente pela rua, da União, que leva o eu de volta à casa materna e faz com que sua saudade extravasada pela palavra “quintal” liberte os objetos e espaços poéticos, mas também, e principalmente, pelo tempo que aparece em planos, principiando pelo presente e indo até o passado mais distante. Assim, através da crônica, o leitor pode perceber, em primeiro plano, o poeta buscando, nos dicionários, a significação para a palavra quintal, mais adiante, o tempo do texto desloca-se para o Recife de quando o eu era criança, indo até a França, e, por fim, perde-se no pátio onde, menino, podia “sonhar na intimidade de si mesmo”, deixando o presente totalmente perdido.

O *flâneur* que se procura ler nas crônicas aparece, ainda, quando o quarto parece sufocar aquele eu que, na poesia, se sentia seguro nesse espaço de devaneios e de desejos. A relação entre os dois, eu/quarto, torna-se insustentável, talvez porque o quarto que o cinge não seja o seu, e sim represente apenas as quatro paredes de um quarto estranho como o quarto de um hotel. É o que se lê na crônica de 23 de janeiro de 1944, “Cinema em Petrópolis” (*Andorinha Andorinha*, 1966).

Em carta a Mário de Andrade, de 12 de janeiro de 1944, Bandeira avisa de sua viagem a Petrópolis, que fizera para descansar dos trabalhos excessivos do ano anterior. Nesta carta, o poeta faz referência ao quarto que ocupava no Hotel D. Pedro: “um quartinho minúsculo, mas em compensação caríssimo”. Escrevendo sobre este mesmo quarto, o poeta afirma o desejo de estar em outro lugar, já que o quarto “me dá a ilusão de satisfazer o velho impossível desejo de morar durante um mês ou dois numa ruazinha de Amsterdã”. (Bandeira in: Moraes, 2000, p.665)

O texto que se lê, a crônica, produto desse espaço alheio que mantém uma imagem de intimidade transformada em ameaça ao habitante quarto, é também responsável por despertar o desejo de evasão. Logo no primeiro parágrafo, o que se destaca é justamente a

frieza que invade o quarto estranho, tornando-o “inabitável” para aquele eu a quem já era impossível suportar o “regulamento” imposto.

Na tarde úmida e fria o quatinho do hotel tornou-se de repente inabitável. Não havia com quem falar mal de Mariano Moreno, cujo *Plan de Operaciones*, cujo projeto de invasão e conquista do Brasil, eu acabara de ler. A estação 27 dos telefones do Rio continuava com defeito. Eu já farto de ver as gotinhas da chuva apostarem corrida ao longo dos fios telegráficos. Não era possível desabafar gritando, porque o odioso “Regulamento”, pregado atrás da porta, mas na realidade perambulando no quarto, dominando o quarto e impondo-lhe uma atmosfera, dizia cominotóriamente no art.1º: “A gerência pode exigir RETIRADA IMEDIATA do Hóspede que proceda de modo inconveniente à boa ordem do estabelecimento.”

A poesia que emana da primeira frase faz com que o leitor lembre de outro espaço, daquele em que o olhar se prende ao quarto pobre de hotel que o poeta descreve em “A Maçã”. O objeto, a maçã, deslocado de seu ambiente natural, forma um quadro de paisagem interior, não o interior de um quarto de hotel, mas o interior de algo que pulsa e vive, mesmo representando uma natureza morta. Na crônica, o eu parece ser a maçã que, tirada de seu *habitat*, se transforma em objeto morto que recolhe a vida para dentro de si. Porém, quando o quarto é invadido pela solidão, e a janela não basta para que o eu possa sentir a vida que, na poesia, se podia ver numa simples maçã, a única maneira de sentir-se vivo é cambiar o espaço de habitação.

O estado insuportável do quarto mantém-se pelas afirmações: “não havia com quem falar”⁵², os “telefones do Rio continuavam com defeito”, o que se via pela janela [as gotinhas de chuva] já não interessava e “não era possível desabafar gritando”, pois o regulamento impunha ao quarto “uma atmosfera” que o dominava. A vida esvaía-se daquele local e não permitia ao eu ser um “*flâneur* a passear pelas ruas do quarto”, já que havia a ordem pesando sobre o espaço. Abandonar esse caminho vigiado seria a única solução, uma solução trazida pela rua.

Desta seqüência, escrita pela insatisfação no primeiro parágrafo, o texto traz, no segundo, a liberdade da rua, sem o “odioso Regulamento”. Atraído pela fila que se formava diante do cinema, o eu fugitivo da clausura procura a presença de vida alheia. Mesmo que, para isso, precise assistir “O demônio do Congo”. Com cinismo e humor

⁵² No texto, diz Bandeira: “não havia com quem falar mal de Mariano Moreno”; trata-se de autor hispano-americano, um dos que o poeta se propunha a estudar enquanto descansava em Petrópolis. Afirma, na carta a Mário: “Vim para cá com dois projetos: ler muita literatura hispano-americana (o professor precisa coonestar sua nomeação) e escrever para tal editorial do México a apresentação da poesia brasileira.”

(elementos que o cronista avisava fazer uso para escrever sobre cinema), ele enfrenta a fila do cinema como se não houvesse outra saída. Era isto ou a pressão do quarto.

Desci à rua, onde uma fila enorme esperava em frente à bilheteria do cinema. Três e meia... Confesso a minha ignomínia: segui o conselho do 1111 ao número 1 – entrei na fila! Ai de mim, o filme era “O demônio do Congo”.

O que se lê, em seguida, é descrição do próprio filme, seu elenco e o tema. Tal descrição é feita com desânimo e enjôo, atacando o enlatado hollywoodiano. Neste ataque, nota-se certo desprezo com a relação comercial dos filmes, o que faz o cronista, dois anos depois, escrever também para o jornal sobre “Arte e Cinema” (Bandeira, 1966, p.134-136). A trama de “O Demônio do Congo”, segundo o texto, era justamente a trama do filme comercial, em que as características de beleza são as que movem o enredo pobre da película.

Cinema abarrotado. Grandes expectativas. Elenco: Heddy Lamarr, Walter Pidgeon, etc. (Não havia mago de efeitos especiais.) Começava a história por uma conversa mole entre homens enervados pelo tremendo calor do Congo... de Hollywood, Walter Pidgeon bancando desta vez o machão das selvas da borracha. Senão quando entra o mais completo imbecil jamais inventados pelos estúdios norte-americanos na pessoa de Mr. Langford. Falam de uma certa Tondeleio, o demônio do Congo, a vampiro nativa, e logo a gente sente que, antes mesmo de vê-la, o recém chegado Langford está no papo.

Mas o que se mostra interessante ao cronista não é nada relacionado ao que se vê na tela, o que considera “cacete, enfadonho”, e sim a reação do público que abarrotara o cinema. As reações são bem marcadas no quarto parágrafo: “a assistência quieta, na grande expectativa...”, “Ôba! Grita um sujeito na platéia. Outro repete: ‘Ôba!’ E há um coro de assobios”, “Rompe na assistência uma formidável assuada” e “Uma menininha atrás de mim diz pela terceira vez: - Chi, ela está feia, Léia!”. O que comprova que o filme é plano secundário nesta crítica de cinema. O que prende os olhos e ouvidos atentos do *flâneur* é a reação daquelas pessoas desconhecidas, de quem ele pôde ouvir e imaginar o que se passava a cada uma delas.

A assistência quieta, na grande expectativa... Afinal surge Tondeleio, seminha, crepuscular, pré-fatal e beladonizada. “Ôba!” grita um sujeito na platéia. Outro repete: “Ôba!” E há um coro de assobios. Tondeleio procura enlear o jovem Langford. Promete fazer “tiffin” para êle. Boa idéia essa de fazer “tiffin”. Mas embora o rapaz tenha ficado completamente tonto desde a aparição de Tondeleio, não a beija quando ela se oferece. Aqui rompe na assistência uma formidável

assuada. Uma menininha atrás de mim diz pela terceira vez: - Chi, ela está feia, Lécia!

Vocês viram no Rio “O Demônio do Congo”? Pois quem não viu saiba que Langford acaba casando-se com Langford; que Langford acaba envenenado por Tondeleio; que Tondeleio acaba forçada por Walter Pidgeon a beber o resto do veneno propinado a Langford.

Tondeleio é tão cacête que dá vontade de dizer de uma pessoa ou coisa enfadonha, em vez de pau, Tondeleio.

A observação que se faz no interior do cinema protege o *flâneur*, mantendo seu desejo pelo desaparecimento e entranhamento na multidão sem chamar a atenção alheia. A paisagem, para o *flâneur* bandeiriano, é uma paisagem totalmente urbana e totalmente humana. O que se comprova nos versos do poema “Escusa” (*Belo Belo*), em que canta o eu sua “urbanidade”: “Sou poeta da cidade./ Meu pulmões viraram máquinas inumanas e aprenderam a respirar o gás carbônico das salas do cinema.” Porém, essa maquinização exigida ao eu pela cidade vai também fazer com não se sinta mais “digno de respirar o ar puro dos currais da roça”.

Uma das maneiras de violar essa condição maquinal é humanizar-se pela vida que vinha “pela boca do povo na língua errada do povo” (“Evocação do Recife”). É então que, no texto, Bandeira deseja a presença de Vinícius de Moraes, o mesmo que, no *Itinerário de Pasárgada*, é referenciado pela “seriedade de atitude e gosto do decoro verbal”. Mas que, em outro texto, “O Vale da Decisão” (*Flauta de Papel*, 1958), é lembrado pela erudição em matéria de cinema. Assim, de toda a aventura de “Cinema em Petrópolis”, o que realmente importa é o que foi colhido da observação do público daquele cinema, e a presença do outro poeta era requisitada para apreciar justamente esse “modo brasileiro de ser”⁵³.

O que senti em tudo foi não ter a meu lado o Vinícius de Moraes para ouvir os “ôbas” dos rapazes, o adorável “Chi, ela está feia!” da menininha. Será que há disso nos cinemas de Ipanema?

O texto termina perguntando se, no Rio, as coisas aconteceriam da mesma forma. As estadas em Petrópolis marcam fortemente a obra de Manuel Bandeira como um

⁵³ Nome de crônica que Manuel Bandeira escreve sobre a visita de Paul Morand e sua busca pelo exótico em nosso país. A tentativa foi frustrada, conta a crônica. Porém, o interessante do texto fica por conta da visão do Brasil que Bandeira oferece aos leitores, um país com cara de “Dr. Fernando Magalhães” (A quem Bandeira apelidou de “raposa velha de Academias e Ministérios”, segundo nota in: MORAIS (org.), 2000, p. 531).

lugar especial, como a Pasárgada possível fora das linhas da escrita, conforme se lê em “Crônica de Petrópolis”. Conta o poeta:

“Estas semanas que todos os anos passo em Petrópolis não representam para mim apenas o repouso dos trabalhos, das contrariedades, das filas de ônibus, do telefone, dos pedidos de recomendação para o incorruptível Carlos Drummond de Andrade e outras calamidades cariocas: estas semanas são ainda retomada de contato com o passado, desde a remota infância, e assim, todos os anos, faço para meu uso pessoal o meu pequenino romance de Proust, sem madeleine e sem condessa de Guermantes.” (Bandeira, 1958, p.278-279)

Mas, nem mesmo lá foi possível fugir das garras da modernização. Irritado, o cronista trata, no texto, a respeito da derrubada de um edifício, Pensão Geoffroy, o “berço da cidade”, e se pergunta se não é inútil chorar uma cidade que começa a ser modificada.

Essa irritação “com as calamidades” urbanas faz com que o *flâneur* se esconda mais uma vez, busque outros mundos, que não o seu. A insatisfação gerada pelas mudanças na cidade foi abordada no segundo capítulo deste trabalho, em que a poesia tornava-se o refúgio do eu contra o tempo. Pode-se observar que, também nas crônicas, o descontentamento aparece e muitas vezes é usado como forma de didatismo ao homem da rua. Isso acontece, por exemplo, em “É monumento”(Andorinha Andorinha, 1966), em que o cronista clama pela preservação do obelisco da Avenida Rio Branco, no Rio, dizendo, do espetáculo de depredação dos monumentos públicos, que o “enoja, escandaliza, indigna, ofende, revolta”; e termina com frases dirigidas diretamente ao leitor: “Senhores, o obelisco não é um simples poste de pedra: obelisco é um monumento. Há que reverenciá-lo”. Esta manifestação rendeu um poema, publicado um ano mais tarde, também em jornal, que se chamou “Desagravo” (Andorinha Andorinha, 1966).

Ao contrário de muitos que viviam na cidade em transformação, Bandeira pôde ver a rapidez com que a morte e o esquecimento se apoderavam e ainda se apoderam das coisas, até mesmo do nome delas. Esse exemplo aparece em “O Largo do Boticário”, de 13 de julho de 1955 (Flauta de Papel, 1996, p.487-488).

Leio agora nos jornais que alguns estúpidos puseram fogo ao tronco da mangueira,(...)

Desaparece assim a única coisa autenticamente velha daquele amável retiro, belo apesar de tudo. Já agora o Largo do Boticário da minha meninice pode passar a chamar-se, com mais propriedade e modernidade, Praça do Farmacêutico.”

O interessante, ao delinear rapidamente esse caminho marcado pela modernização nas crônicas bandeirianas, é perceber que, analogamente ao que aconteceu com o *flâneur*, empurrado das ruas para o interior das galerias e lojas pela presença ameaçadora dos automóveis, o eu bandeiriano também é impelido novamente para a poesia. Caso deseje flânar livremente, só o faz na tranqüilidade oferecida pela poesia; tranqüilidade assegurada contra a ação do tempo, mas que, por outro lado, afirma sua ação destruidora. O *flâneur*, quando se sente ameaçado, apela a um mundo que só se forma com versos, mesmo que não seja, em princípio, os dele; como em “Mundo de Chagall”, em que a crônica abre precedentes para que o eu entranhe-se no mundo alheio, transformando-o em seu pelo ato da tradução, aí se vê, mais uma vez, a ação do *pharmakéus* formulando o *pharmakós* (expurgo).

O texto, datado de 20 de agosto de 1961, recolhido por Drummond, faz parte de “Negócio de Poesia” em *Andorinha Andorinha* (p.269). Depois de um parágrafo em que se desobriga da tarefa de cronista, Bandeira invade a poesia de Chagall⁵⁴, que não é mais a poesia de Chagall a partir do momento que incorpora os elementos do outro e impõe-lhes uma caracterização que acaba por compor um novo espaço poético: “um país que é só seu”, dentro das margens da tradução.

No pequeno trecho em prosa expõe-se um cansaço insuportável do eu em relação ao mundo cotidiano. Não podendo mais com o peso que vem através da obrigação da crônica e sua cotidianidade, invoca-se o outro gênero como escape, porém, não sem antes emitir um discreto ataque a certos tipos de poesia. Posição que se lê também em “Leves e Breves”, datado de 21 de dezembro de 1960 (*Andorinha Andorinha*, p.364), em que a própria poesia causa a exaustão do ser. Para restabelecer as forças, o eu recorre, mais uma vez, ao passado:

Muitas vezes agora me toma um enjôo mortal da poesia: os discursivos me dão a impressão de terra exausta; os concretos, de eternos pesquisadores que não acham nada. Em tais ocasiões me defendo recorrendo à poesia dos velhos cancioneiros galaico-portugueses. Sua inefável frescura me desaltera, me recoloca no amor da poesia.

O cansaço impõe-se, primeiro, no corpo, na matéria, como um vírus incubando que, sem o eu perceber, toma conta, o remédio se apresenta então na forma de poesia. Porém,

⁵⁴ O livro de poemas traduzidos por Bandeira tem sua primeira publicação no ano de 1945, sendo que a segunda edição, em 1948, vem aumentada. O texto responsável pelo banho de poesia na crônica bandeiriana

lembrando Derrida, “não há remédio inofensivo”(Derrida, 1997, p.46). Nem mesmo a possibilidade de estar em outro lugar, num mundo de quadros ou de versos vai proteger totalmente o eu, mas, quando se sentir exaurido pelo cotidiano, é pelo banho de poesia que vai clamar.

Ao diabo a crônica que eu deveria escrever hoje! Sinto o corpo cansado, o espírito deprimido, a vontade incerta. Estou precisando de um banho de poesia. Não de poesia participante ou de pesquisa, concreta ou neoconcreta ou eletrônica, mas de poesia levitativa, astronáutica, poesia que me leve a outros mundos longe dêste, ao mundo de Chagall, por exemplo. Chagall é de profissão pintor. Sem embargo, de vez em quando desabafa em poemas tão lenitivos nas suas imagens quanto a sua pintura em côres inocentes e frescas.

Invocar para si o mundo de Marc Chagall⁵⁵, inserir-se nele desmanchando possíveis muros erguidos pela intimidade alheia, é uma atitude digna da *flânerie*, tornando o espaço mais instigante, “mais enfeitiçante”, justamente por não ser “o seu próprio, o particular”. O mesmo acontece com o passado trazido pela ruas. Interessante perceber que o cronista compara a poesia de Chagall com a própria pintura de “cores inocentes e frescas”. Um frescor que o *flâneur* busca em outros campos, outras imagens, como as vistas no quadro “Janela”, do pintor russo naturalizado francês.



tem o nome de “Um poema de Chagall”. Verificar em Estrela da Vida Inteira – Poemas Traduzidos. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.p. 381

⁵⁵ Marc Chagall (1887-1985). O uso distintivo, por Chagall, de cor e forma, é derivado, em parte, do expressionismo russo e influenciado decisivamente pelo cubismo francês. Cristalizado o estilo, desenvolveu variações sutis em sua pintura com o passar dos anos. Seus numerosos trabalhos representam, caracteristicamente, memórias vívidas de cenas de aldeia russo-judias, caso de "Eu e a Aldeia" (1911, Museu de Arte Moderna, Nova Iorque), e incidentes em sua vida privada, como na série de impressão "Mein Leben" (alemão para "Minha Vida", 1922), além dos tratamentos de assuntos judeus - "O judeu Rezando" (1914, Instituto de Arte de Chicago). Os trabalhos de Chagall combinam memória com folclore e fantasia. Temas bíblicos caracterizam uma série de gravuras executada entre 1925 e 1939 e ilustram o Velho Testamento. Cf. WALTHER, Ingo F.; METZGER, Rainer. *Marc Chagall: 1887-1985 Poesia em Quadros*. Alemanha: Taschen, 1994.

Mas não é propriamente o mundo da pintura que vai interessar, apesar de que o mundo pintado por Chagall, nas telas, se aproxima do que Bandeira faz com sua poesia: fala de uma província deixada há muito tempo e, assim mesmo, viva e latente, tanto nas cores como nas palavras. O mundo alheio tomado para si, pelo *flâneur*, é novamente o mundo descrito pela poesia, a exemplo do que se viu no poema borgeano traduzido. Os versos do poema de Chagall fazem o eu-lírico levitar, da mesma forma que no mundo inventado por ele mesmo, como na Pasárgada; para isso, o eu-lírico bandeiriano expulsa o dono daqueles versos "lenitivos" e os toma para curar suas próprias chagas.

Essa atitude de Bandeira diante do processo de traduzir é o que Ana Cristina César discute no texto "Bastidores da Tradução", em que se compara a prática da tradução bandeiriana à de outro poeta brasileiro, Haroldo de Campos. A diversidade entre os dois mostra-se pela leitura de *Poemas Traduzidos*, do primeiro, e *Verso reverso controverso*, do segundo. No que diz respeito a Bandeira, a poeta observa a falta dos textos originais junto aos poemas traduzidos, "a antologia não é bilingüe", o que faz com que o leitor se entregue totalmente às traduções, "esquecendo qualquer problema porventura existente nos textos originais ausentes".(Cesar,1999, p.400) A unidade da coletânea, mantida pelos temas recorrentes na obra de Manuel Bandeira, justifica a diversidade de poetas escolhidos e anula a diferença existente entre eles. Assim, acaba-se por "ler o próprio Bandeira".

A seleção e a técnica de tradução são ditadas pela necessidade de "expressão", com temas definidos que atravessam sua própria obra, e suas traduções : morte, sofrimento, fim de um amor, melancolia no amor, fugacidade da vida, a noite e seus presságios, a beleza, a sensualidade, a mulher. Existe, em todos os momentos, uma celebração bastante evidente da subjetividade. (Cesar, 1999)

A subjetividade que aflora da tradução bandeiriana impede que transpareça a figura do poeta como modernista, ainda segundo Ana Cristina César. A autora chega a essa conclusão, ao observar que, a partir da tradução, alguns originais modernos transformam-se em românticos e aponta para essa metamorfose como possibilidade de ler a modernidade representando um fardo para a subjetividade de Bandeira. Problema que se resolve quando o texto original é absorvido para "a cozinha de grandes tachos", em que os elementos, depois de

cozidos ou traduzidos, não são mais os mesmos; aparecem reconfigurados, sem deixar rastros do texto que foram antes.⁵⁶

Interessa, a partir da prática de tradução de Bandeira, apontar para esse "transformar", para que se volte novamente a atenção para a crônica "Mundo de Chagall", em que o poeta expulsa o pintor de seu próprio mundo e o torna seu, quando traduz o poema. Depois da manipulação, da alquimia nos versos, o mundo do outro passa a consolar o *flâneur* bandeiriano, cansado da selvajaria que tomara conta das ruas. Assim, o *flâneur* passa a desejar novamente refugiar-se entre os versos. E a crônica, então, novamente abre caminho para a poesia e reconduz o eu-lírico para a "volúpia" da Pasárgada.

Ao banho pois.

Só é meu
O país que trago dentro da alma.
Entro nêle sem passaporte
Como em minha casa.
Êle vê a minha tristeza
E a minha solidão.
Me acalanta,
Me cobre com uma pedra perfumada.
Dentro de mim florescem jardins.
Minhas flôres são inventadas.
As ruas me pertencem
Mas não há casas nas ruas.
As casas foram destruídas desde a minha infância.
Os seus habitantes vagueiam no espaço
À procura de um lar.
Instalam-se em minha alma.
Eis porque sorrio
Quando mal brilha o meu sol.
Ou choro
Como uma chuva leve
Na noite.
Houve tempo em que eu tinha duas cabeças.
Houve tempo em que essas duas faces
Se cobriam de um orvalho amoroso,
Se fundiam como o perfume de uma rosa.
Hoje em dia me parece
Que até quando recuo
Estou avançando
Para uma alta portada

⁵⁶ Posição contrária é apontada por Ana Cristina César, em relação à tradução de Augusto de Campos, que obedece a "tarefa de tradutor", descrita por Pound, que tenta guiar o leitor para o "tesouro oculto", os pontos vitais do poema". A antologia apresentada pelo poeta concreto expressa, na escolha de poemas e poetas traduzidos, uma militância política dentro de um contexto ideológico responsável pela unidade da obra. Augusto de Campos coloca-se, muitas vezes, na condição de mestre e guia, e tenta mostrar os caminhos da leitura sem incorrer no risco de "ver um estudante tentando adivinhar porque motivo foi traduzido este poema e não outro".

Atrás da qual se estendem muralhas,
Onde dormem trovões extintos
E relâmpagos partidos.
Só é meu
O país que trago dentro da alma.

O poema é composto por trinta e quatro versos de métrica diversificada. As imagens remontadas pelo texto levam o leitor diretamente ao poema "Vou-me embora pra Pasárgada", em que o poeta canta a cidade que inventou para fugir deste "mundo de Kafka". O princípio é o mesmo, utilizar a poesia como bálsamo, remédio contra as adversidades do dia-a-dia que, muitas vezes, foram mostradas pela crônica.

No poema, que foi de Chagall, a possessão do país, determinada pela repetição incansável dos pronomes meu e minha, fecha, assim, a possibilidade de invasão, a não ser pela transformação, pela tradução. Observe-se: "meu o país", "minha casa", "minha tristeza", "minhas flores", "ruas me pertencem", "minha infância", "minha alma", "meu sol" e novamente "meu o país". A primeira e a última expressão são responsáveis por fechar o círculo, manter protegido esse país possuído por fragmentos de um eu que só se completa dentro desse espaço de fantasia. É interessante lembrar que, no poema que celebra a Pasárgada, acontece o mesmo: os primeiros versos são responsáveis também por terminar o poema, dando a impressão de um eterno recomeço.

O mundo que serve, a partir da crônica e da tradução do poema, a outro senhor, mantém sua sonoridade e ritmo pela repetição de alguns vocábulos. Essa repetição faz com que a unidade sonora exerça influência sobre o movimento cíclico que se deseja através dos versos, movimento de retorno. Como o eco, as palavras se repetem com mais intensidade no começo do poema e ficam mais distantes ao final. Do primeiro ao décimo sétimo verso, em ordem, repercutem as palavras: meu, minha, minha, minha, me, me, minhas, ruas, me, casas, ruas, casas, minha, minha, meu, meu. A intensidade acalma-se a partir daí: houve tempo em que, duas, houve tempo em que, duas, se, se, me, meu. Convém ressaltar a repetição dos substantivos - ruas, casas, tempo, duas- que, de certa maneira, são responsáveis por armar um processo de tensão entre o fora e o dentro, a interioridade da "casa" e a exterioridade da "rua"; a ameaça do "tempo", que faz o eu buscar abrigo, e a marcação de "duas", que aponta para a fragmentação, para a desestabilidade do mundo moderno em que as referências tendem a desaparecer, para o duplo: "duas cabeças, duas faces".

Nos oito primeiros versos, o eu apresenta seu país, onde "é amigo do rei" e não precisa pedir licença para entrar. A aproximação desse mundo inventado com a casa também se mostra nestes versos, que determinam a pretensa utilização desse "país" para acalantar, curar dos males "cotidianos". O país é tão interior quanto a casa. Mas o novo espaço é logo apresentado como pura ficção, como impossibilidade, pelos versos: "Dentro de mim florescem jardins./ Minhas flores são inventadas". Assim, tudo o que pertence a este mundo faz parte desse jardim inventado.

Da casa, o eu passa a falar da rua num verso que, pelo tamanho, recolhe o sentido dessas ruas para a intimidade. Ruas em que não há casas, a não ser o próprio eu figurando como casa para todos os "habitantes", e lembranças que vagueiam "à procura de um lar". Interessante perceber que os dois versos que se referem às ruas são menores que o que vem em seguida e fala da infância, levando o leitor a notar o processo de distância e tempo por meio das sílabas poéticas que passam, em seguida, novamente a diminuir para indicar um retorno à interioridade do eu.

As ruas me pertencem
Mas não há casas nas ruas.
As casas foram destruídas desde a minha infância.
Os seus habitantes vagueiam no espaço
À procura de um lar.
Instalam-se em minha alma.

Servir de templo para estes elementos torna-se a única razão de existir desse eu-lírico perdido, que se resigna e se contenta em poder, pelo resguardo da memória, abrandar a ação do tempo. Há ainda, nos versos que seguem, uma aproximação com a condição resignada do eu que aparece no "Poema Só Para Jaime Ovalle", e que fica "humildemente pensando na vida e nas mulheres que amou(ei)".

Eis porque sorrio
Quando mal brilha o meu sol.
Ou choro
Como uma chuva leve
Na noite.

O que vem, em seguida, é justamente apresentação do "tempo bom" que, para além da fragmentação do eu, aponta para uma metade que se perdeu e que "completava", "se fundia" à metade que permaneceu. Talvez, um amor perdido, mas, no caso da poesia

bandeiriana, a parte que se perdeu parece ser aquela do eu menino que brincava na casa do avô na Rua União. A que ficou, foi a cabeça e a face de um velho que chora a saudade de outro tempo.

Houve tempo em que eu tinha duas cabeças.
Houve tempo em que essas duas faces
Se cobriam de um orvalho amoroso,
Se fundiam como o perfume de uma rosa.

O choro completa-se quando o eu declara o tempo presente pelo substantivo "hoje" e, pela declaração, constata a impossibilidade de parar o tempo. A imagem que vem desses últimos versos faz com que se lembre claramente de um quadro, não de Chagall, mas de Paul Klee, o "Angelus Novus", sobre o qual descreve Walter Benjamin (1994, p.226):

"...ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruínas e as dispersa sobre nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu."

Recuar também não é possível ao eu-lírico do poema, que avança para um tempo que não se diferencia das ruínas, pois é um tempo de "trovões extintos" e "relâmpagos partidos", um tempo de espectros e de fantasmas, de um futuro que é destruição e modernização.

Hoje em dia me parece
Que até quando recuo
Estou avançando
Para uma alta portada
Atrás da qual se estendem muralhas
Onde dormem trovões extintos
E relâmpagos partidos.

O que se lê nos dois últimos versos do poema é a proposta de um recomeço infinito. Assim, o texto mantém a impressão de que este país, tanto quanto a Pasárgada, nunca terá fim. Esse mundo imaginado ("país que trago dentro da alma") está sempre pronto para receber o fugitivo da vida real e libertá-lo para a flanêrie da "volúpia, da paz e da beleza".

Considerações Finais

"Poesia é uma questão de palavras. Poesia é também o afinar as palavras dentro de um murmúrio, de uma melodia; ou um rastro de cores. Poesia é a sugestão prismática de uma idéia. Poesia são todas essas coisas e ainda é alguma outra coisa a mais. Dados todos estes ingredientes, você obtém alguma coisa parecida com poesia, alguma coisa da qual nós podemos tomar emprestado o velho e romântico nome de arte poética. E arte poética, como um brique, estará sempre na moda. Mas a poesia ainda é uma outra coisa."

D.H. Lawrence

A leitura dos textos de Manuel Bandeira nunca consegue trilhar seu caminho sem abrir portas, cortes que permanecem obscuros, mas que, para outros olhos, em outra leitura, podem se revelar. Esse processo é contínuo, não há como dar conta de todas as possibilidades que se oferecem no percurso do "descoser" o "pano". A epígrafe acima parece resumir a condição de qualquer trabalho de leitura. Ou seja, apontar para qualquer caminho, tentar qualquer corte, qualquer "desfazer", é inevitavelmente afirmar também que o que se leu, o que se escreveu "ainda é outra coisa". Essa "outra coisa" aponta para um depois da escrita, e se justifica, quer pela perversão do tempo, que, por ser curto (tempo de mestrado), obriga os "cortes" dentro do "corte", quer pela impossibilidade oferecida pela vastidão do material que se escolheu "cortar", "desfazer".

Ciente dessa "impossibilidade", a de abarcar tudo, é preciso que o leitor escolha o itinerário que deseja traçar para alcançar as metas propostas para o trajeto.

Para apontar as possíveis portas que ficaram em segredo, os cortes escondidos, seria interessante, primeiramente, retomar brevemente o caminho que este "corte" percorreu para, em seguida, abrir novos.

Na tentativa de ler a escrita de Manuel Bandeira como *phármakon* através do processo de elaboração, foi possível perceber o texto bandeiriano utilizando-se da ambigüidade de termos aparentemente opostos para se estruturar através da reorganização dos espaços poéticos. A linguagem trabalhada, re-trabalhada, posta em "descanso" na gaveta, mostra o poder do bruxo Bandeira em manipular o signo na formação do texto, do verso. Um

texto que, aparentemente, mostra o espaço interior e o que o quarto pode velar, assim como o exterior presente nele. Interior e exterior não podem mais ser lidos como opostos, mas, sim, espaços confluentes que não são um só, mas têm diferenças "des-funcionalizadas".

O espaço poético, que muda de lugar e é ambíguo, serviu também a esta leitura, para que se percebesse o mesmo jogo sendo feito pelos tempos dentro dos textos analisados. O tempo é jogado, desdobrado, manipulado em função da construção de um utópico "tempo de felicidade". A melhor maneira de burlar o tempo de castração, apresentado pelo presente ameaçador, é a escrita. Nas linhas do texto, nos versos do poema, o eu "inoperante", para usar o termo de Ettore Finazzi-Ágro, pode "ser", pode "ter", enfim, "opera". Essa confusão, união, separação dos tempos e espaços foram lidos pela imagem da janela do quarto da poética bandeiriana. Uma janela que se faz entre os versos e permite ao eu, insatisfeito, burlar até a própria morte. O "entre tempos" mostra a síntese de uma existência que se fez pelo não-ser e pelo não-ter, mas que continuou desejando "sentir as coisas mais simples".

O corte conduziu ainda à outra tensão, confluência. Trata-se dos espaços e tempos misturados, confundidos dentro de uma escrita que se produz por esse efeito "entre" termos, nesse *midium*. É o caso dos gêneros da escrita bandeiriana, poesia e prosa, lidos como elementos simbióticos, alimentando-se mutuamente. E, quando o pano se desfez, ainda que parcialmente, o que se pôde ver foi a figura de um *flâneur*, expulso pelas ruas (seu chão sagrado) para dentro do poema, onde pode flunar livremente entre os versos. Mas na escrita, muito mais que um ocioso observador, o *flâneur* é o ponto forte, a insatisfação daquele eu preocupado em "preservar".

Então, este caminho traçado reconhece que a discussão a respeito da elaboração poética bandeiriana requereria uma trama textual mais ampla do que se mostrou. Porém, mesmo ampliando a questão, o texto bandeiriano não se dispõe a mostrar todas as "caras", as facetas, porque é de sua natureza (e de qualquer trama textual) manter algo sempre escondido. Velando "a regra do jogo, a lei da composição", Manuel Bandeira vem ultrapassando décadas, angariando leitores que se tornam cúmplices desse falsear.

Na impossibilidade de abarcar todos os "pequeninos nadas", tão cheios de tudo, pode-se ainda, numa última tentativa de pensar a elaboração da escrita, enumerar alguns elementos responsáveis pela "poção" bandeiriana, como o trabalho com o verso - o

metrificado e o livre, o tema – que se modifica ao longo do tempo, e o mistério poético que, de certa maneira, absorve muitos dos ingredientes de elaboração e os esconde.

Sentindo a necessidade de gerar outros ritmos para sua poesia, Bandeira ultrapassa os limites da metrificação, primeiro “explorando todas as possibilidades do sistema métrico”, em seguida, por meio da polimetria, desestrutura o verso e goza da difícil liberdade oferecida pelo verso livre. Assim, rapidamente delineando o caminho desse alquimista, percebe-se que, em seus primeiros livros, o poeta mescla o que a leitura dos simbolistas franceses e portugueses lhe proporcionou; é o que muitos críticos apontam como fase de formação do poeta. Nesta “fase”, lê-se a experimentação da técnica apresentada pelas vanguardas européias e um profundo apego ao tradicional. Com predominância dos versos alexandrinos, marca da tradição, o primeiro livro (*A Cinza das Horas*, 1917) ainda não insinua as mudanças que viriam mais tarde, com *Libertinagem*, em 1933. Porém, antes, n’*O Ritmo Dissoluto*, as feições tradicionais começam a ser mudadas pelo aumento de poemas em verso livre (treze). Para alguns, trata-se de um período de “transição” da poesia bandeiriana, assinando, o que já disse, o próprio poeta: “Transição [...] Para a afinação poética [...] tanto do verso livre como nos poemas metrificados e rimados, isso do ponto de vista da forma; e na expressão das minhas idéias e dos meus sentimentos, do ponto de vista do fundo, à completa liberdade de movimentos, liberdade que cheguei a abusar no livro seguinte, a que por isso mesmo chamei *Libertinagem*”.(Bandeira, 1996, p.67).

A transformação poética mostra-se realmente ambiciosa em *Libertinagem*, quando a experimentação de novas formas dessacraliza de vez o tradicional. Com uma revolução na forma de elaborar os poemas, na maioria, compostos de versos livres (vinte e três), Bandeira abre as portas para as formas modernistas de composição. Há uma volta aos poemas de metro curto, com o acréscimo das redondilhas, ainda sem o retorno ao alexandrino ou ao decassílabo, na *Estrela da Manhã*, de 1936. Já a confirmação de sua técnica chega com *Lira dos Cinquent’Anos*, 1940. A partir deste livro, Bandeira concilia as formas e técnicas, tradicionais e modernistas, fazendo com que convivam pacificamente em sua poesia. Marca-se uma volta “sem medo” aos versos metrificados, alexandrinos e decassílabos. Percebendo esse “convívio” de formas dentro do verso, pode-se pensar que, já na maneira de elaboração da poesia, existe a mesma tensão que permeia os espaços poéticos quarto/rua. Isto é, o verso livre divide o mesmo espaço com as técnicas mais tradicionais.

Não são poucos os artifícios encontrados na poética de Manuel Bandeira. Outro elemento importante a ser considerado na elaboração do poema é o tema utilizado. Seu itinerário comporta dos temas “nobres” aos “banais”; do confronto com a morte, da infância revisitada, ao cotidiano e aprendizado com a “gente simples”. Mais tarde, aparecem o mangue, as docas, o beco, a feira e a rua. De modo diferente do simbolismo, faz referência às doenças e às imperfeições físicas, tratando o corpo como a própria decadência.

Lê-se, no *Itinerário de Pasárgada*, o remontar de um percurso de aprendizado poético. A linguagem poética, da maneira que se vê em seu estado cristalizado nos poemas, foi adquirida em anos de aprendizado técnico e experimentação com a palavra. A formação dessa poética surge também da intimidade com a leitura, de muitos poetas e dele mesmo, que fez durante toda sua vida. A respeito da experiência poética de Bandeira, que pode ser lida como teoria da poesia, segundo Davi Arrigucci (1992, p.124), é “uma teoria assistemática, difusa, ligada à biografia e a um pouco de tudo, e sobretudo, à prática concreta do escritor no seu dia-a-dia, ao longo de muitos anos, acompanhando a memória de uma vida...”.

Um elemento importante da bruxaria bandeiriana é o mistério que emana de seus poemas e que, justamente, esconde, à primeira leitura, a complexidade "do fazer". O jogo e a tensão de elementos também ajudam a manter velada a trama dos múltiplos sentidos que se escondem na palavra.

O poema “Canção do vento e da minha vida” (*Lira dos Cinquent'Anos*) parece sintetizar a questão da elaboração poética em Bandeira. O que se vê é que justamente o que foi, de certa forma, “abandonado”, “varrido” de seus poemas iniciais, retorna e se perpetua como marca de sua poesia, caso das formas tradicionais. O movimento para dissipar regras, técnicas e formas assume papel oposto, fazendo que esses elementos invadam a poesia bandeiriana. E o mistério faz-se na aparência da simplicidade dos versos, isto é, a síntese, o resumo, o vocabulário coloquial escondem, na verdade, anos de trabalho complexo. A poção elaborada pelo *pharmakéus* é “cheia de tudo” e tenta usufruir de seu mistério, fingindo um vazio.

Canção do Vento e da Minha Vida

O vento varria as folhas,
O vento varria os frutos,
O vento varria as flores...
E minha vida ficava
Cada vez mais cheia
De frutos, de flores, de folhas.

O vento varria as luzes,
O vento varria as músicas,
O vento varria os aromas...
 E a minha vida ficava
 Cada vez mais cheia
 De aromas, de estrelas, de cânticos.

O vento varria os sonhos
E varria as amizades...
O vento varria as mulheres...
 E a minha vida ficava
 Cada vez mais cheia
 De afetos e de mulheres.

O vento varria os meses
E varria os teus sorrisos...
O vento varria tudo!
 E a minha vida ficava
 Cada vez mais cheia
 De tudo.

O título do poema aproxima o que se sente, mas não se vê; o vento à vida do eu-lírico. O vento, algo que se movimenta ou agita violentamente, toma a função da vida, que também não é estática, que pode se “mover” com violência. Vento e vida são coisas diferentes, mas também a mesma coisa: invisível, imprevisível e misteriosa.

Os primeiros versos do poema são responsáveis por delimitar a ação do vento que “varria”. E apesar de ser o vento que se desfazia das coisas, das folhas, dos frutos e das flores, era na vida do eu-lírico que a diferença se notava. A vida enchia-se do que o vento tentara livrar-se. E a relação desses objetos postos para fora aponta misteriosamente para um tempo específico: a infância. Porque o eixo de seqüência folhas - frutos - flores indica um crescimento, um nascimento. Estes versos remontam também a “o céu de primavera”, cantado por Casimiro de Abreu em “Meus oito anos”, poema que celebra a infância “que os anos não trazem mais”. Mesmo a infância sendo tirada do eu-lírico (ou as folhas, os frutos, as flores), sua vida ficava cheia dessas coisas que a preenchiam: a saudade, a lembrança do que passou.

Vem, então, a mocidade, trazendo as luzes, as músicas e os aromas que o vento se esforça em dissipar. Mas há uma mudança no que fica “enchendo” a vida do eu: as luzes tornam-se estrelas e a música torna-se cântico. Uma diferença sutil que mostra certo amadurecimento, quando dá nome àquela luz – estrela -, e uma amargura irônica, quando a música, os tons da juventude transformam-se em cânticos. A ironia está quando se lê a

definição dúbia do vocábulo “cântico”, que pode louvar a Deus ao mesmo tempo em que pode significar poesia profana.

A fase adulta do eu chega e nela desfilam os sonhos, as amigadas e as mulheres. Mas o que continuava a encher a vida eram os afetos e as mulheres. Observa-se que a mudança dos vocábulos se faz em função do ritmo e da métrica, mas também pode fazer referência à vida plena, que foi roubada.

O vento, numa última atitude, põe-se a varrer a própria vida. O movimento entre um e outro, vento e vida, mostra um vazio cheio de tudo. Um vazio que protege o eu-lírico, fazendo com que ele “integre-se à lei da vida pelo apego às forças mais elementares”. (Rosenbaum, 1993, p.197)

O poema escolhe uma forma gráfica que imita o trabalho do vento e que se prolonga pelo uso de reticências, sempre do terceiro verso. Nos versos que seguem, há a perpetuação do que foi varrido pelo ponto final. Outra artimanha da composição é o uso da aliteração dos fonemas |v|, |f| e |s|, responsáveis pelo sopro da vida, do vento.

O Vento V_{arria} aS F_{olha}S
O Vento V_{arria} oS F_{ru}toS,
O Vento V_{arria} aS F_{lore}S...
E minha V_{ida} F_{icava}
Cada V_{ez} maiS cheia
De F_{ru}toS, de F_{lore}S, de F_{olha}S.

Consciente de sua arte, Bandeira estava pronto para produzir conforme sua vontade, livre “para cair em tentação”, tradicional ou modernista. É a partir desta fase que a marca individual da poesia bandeiriana pôde consolidar-se, criando novas bases literárias.

Tanto quanto a questão do "fazer", a invasão e a manipulação do tempo no texto elaborado por Bandeira também necessitariam um descoser mais calmo, mais detido, para que o pano cedesse melhor ao corte. Trata-se de pensar a atitude do eu-lírico bandeiriano messiânica, como aquele que pode redimensionar o passado, não só na poesia, mas também na prosa. Para tanto, seria necessária uma leitura mais acentuada e pautada nas questões sobre o tempo à luz de outros textos de Walter Benjamin.

A questão do tempo, do "entre-tempos", poderia desvendar e apontar para outras mudanças, tanto na elaboração do texto quanto na abordagem da cidade. Por enquanto, a "co-presença", a mistura entre os tempos presente, passado e futuro fica ainda em suspenso, dependendo de outro "corte" mais profundo. Leio, no momento, uma citação de Santo

Agostinho, utilizada por Borges, ao tentar definir poesia: "O que é o tempo? Se não me perguntam o que é, eu sei. Se me perguntam o que é, então não sei". (Borges, 2000, p.27)

O que se poderia dizer para fechar ou abrir este ensaio é que a leitura do Bandeira *pharmakéus* e do eu-lírico criado por ele, um *flâneur* que resiste na escrita, consiste em tudo o que já foi dito nos capítulos anteriores, "mas é ainda uma outra coisa".

Bibliografia

- ALTER, Robert. *Anjos necessários: tradição e modernidade em Kafka, Benjamin e Scholen*. Trad. André Cardoso. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- ANDRADE, Carlos Drummond. "O poeta se diverte" Nota preliminar a BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.
- ANDRADE, Mário de. "A poesia em 1930" In *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudouro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1996.
- ARMANDO, Paulo. "Os três Anjos de Manuel Bandeira" In *Travessia*, n. 13. Florianópolis: UFSC, 1986, p. 114-121.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *Enigma e comentário (ensaios sobre literatura e experiência)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *O cacto e as ruínas: a poesia entre outras artes*. São Paulo: Duas Cidades, 1997.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BANDEIRA, Manuel. *Obras completas*. V. I e II. Rio de Janeiro, 1958.
- _____. *Andorinha andorinha*. Org. Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.
- _____. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.
- BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. *A modernidade de Baudelaire*. Apres. Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- _____. *Pequenos poemas em prosa*. Trad. Dorothée de Bruchard. Florianópolis: UFSC, 1996.
- _____. *Paraisos artificiais. O ópio e o Poema do haxixe*. Trad. Alexandre Ribondi et al. Porto Alegre: L&PM, 1998.

- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. V. I. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Obras escolhidas*. V. II: “Rua de mão única” Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- _____. *Obras escolhidas*. V. III: “Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo” Trad. José Carlos Martins Barbosa e Emerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. *Paris, capitale du XIX siècle. Le Livre des Passages*. 2ª ed. Trad. Jean Lacoste. Paris: Les Éditions du Cerf, 1993.
- BERMANN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- BEZERRA, Elvia. *A trinca do Curvelo: Manuel Bandeira, Ribeiro Couto e Nise da Silveira*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: apresentação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: EdUSP, 1994.
- BORGES, Jorge Luis. “Fervor de Buenos Aires” In *Obras Completas*. V. I. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1998.
- _____. *Esse ofício do verso*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BRAYNER, Sonia (org.). *Manuel Bandeira*. Col. Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- BUCK-MORSS, Susan. *Origen da dialéctica negativa: Theodor Adorno, W. Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Espanha: Siglo Vientiuno, 1981.
- _____. *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Trad. Nora Rabotnikof. Madri: Visor, 1995.
- CALINESCU, Matei. *Cinco caras de la modernidade: modernismo, vanguardia, decadencia, kistch, posmodernismo*. Trad. Maria Teresa Beguiristain. Madri: Editorial Tecnos, 1991.
- CÂMARA, Leônidas. “A poesia de Manuel Bandeira: seu revestimento ideológico e formal” In *Manuel Bandeira*. Col. Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 165.
- CAMPOS, Haroldo de. “Bandeira, o descontelizador” In LANCINI, Giulia (coord.). *Manuel Bandeira: Libertinagem/Estrela da manhã*. Col. Archivos. São Paulo, 2000.

- CANDIDO, Antonio. “Nota preliminar” In BANDEIRA, Manuel. *Flauta de papel — Poesia e prosa V. II*. Nova Aguilar: Rio de Janeiro, 1958.
- _____. *Literatura e sociedade (Estudos de teoria e história literária)*. 6ª ed. São Paulo: Nacional, 1980.
- _____. “A vida ao rés do chão” In *Para gostar de ler*. São Paulo: Ática, 1980.
- _____. *Na sala de aula. Caderno de análise literária*. 5ª ed. São Paulo: Ática, 1995.
- _____. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas Publicações/FFLCH-USP, 1996.
- CANDIDO, Antonio; SOUZA, Gilda de Mello e. “Introdução” In BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- CARPEAUX, Otto Maria. “Ensaio de exegese de um poema de Manuel Bandeira” In BRAYNER, Sônia (org.) *Manuel Bandeira*. Col. Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999.
- COELHO, Joaquim Francisco. *Biopoética de Manuel Bandeira*. Série Monografias, 21. Recife: Massagana, 1981.
- _____. *Manuel Bandeira pré-modernista*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1982.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice P. Mourão et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.
- COUTINHO, Afrânio. *Antologia brasileira de literatura*. v.3. Rio de Janeiro: Letras e artes, 1967.
- COUTO, Ribeiro. *Dois retratos de Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: São José, 1960.
- DELEUZE, Giles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- _____. “La doble sesión” In *La diseminación*. 2ª ed. Trad. José Martín Arancibia. Espanha: Fundamentos, 1997.
- _____. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- _____. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Walstensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. “O poeta inoperante” In BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem/Estrela da manhã*. Ed. crítica. Col. Archivos: São Paulo, 1998.

- FOUCAULT, Michel. *El lenguaje al infinto*. Trad. Antonio Oviedo. Córdoba: Las ediciones de Dianus, 1986.
- _____. *O que é um autor?* Trad. António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega, s/d.
- FREYRE, Gilberto. “Prefácio” In RODRIGUES, Nélson. *O reacionário, memórias e confissões*. Rio de Janeiro: Record, 1977.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lirica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise M. Curione; Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- GARBUGLIO, José Carlos. *Entre o beco e a Pasárgada*. Poitiers: Sep. Publications du Centre de Recherches Latino-Américaines, 1974.
- _____. *Roteiro de leitura: poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Ática, 1998.
- GOLDSTEIN, Norma Seltzer. “O Primeiro Bandeira e sua permanência” In BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem/Estrela da Manhã*. Col. Archivos. São Paulo: 1998. pp.713-725.
- GUIMARÃES, Julio Castañon (org.) “Prefácio” In BANDEIRA, Manuel. *Seleção de prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- HISTÓRIA da siderurgia no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Trajetória de uma poesia” In BRAYNER, Sônia (org.) *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 142-157.
- _____. *Homenagem a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Tipografia do Jornal do Comércio, 1936. Edição fac-similar 1986.
- JAEGER, Werner. *Paidéia: A formação do homem grego*. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- JUNQUEIRA, Ivan. *Testamento de Pasárgada*. Rio: Nova Fronteira, 1980.
- KANT, E. *Lo bello y lo sublime*. Madrid: Calpe, 1919.
- KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Campus, 1989.
- KOTHE, Flávio René. *Benjamin e Adorno: confrontos*. São Paulo: Ática, 1978.
- LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da intimidade. As imagens na poesia de Mario de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

- LAKATOS, Eva Maria e Marina Andrade Marconi. *Metodologia do trabalho científico* 3ª ed. São Paulo: Atlas, 1990.
- LANCIANI, Giulia (coord.). *Manuel Bandeira — Libertinagem/Estrela da manhã: edição crítica*. Col. Archivos, 33. São Paulo: 1998.
- LIMA, Luiz Costa. “Introdução” In *Lira e antilira — Mário, Drummond, Cabral*. 2ª ed. rev. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- LIMA, Roberto Sarmiento. *Manuel Bandeira: o mito revisitado (uma leitura intertextual da poética da modernidade)*. Prêmio Manuel Bandeira INL. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1987.
- MACHADO, Aníbal. “O Poeta na Noite” In *Homenagem a Manuel Bandeira — 1936*. 2ª ed. São Paulo: 1986.
- MARCUSE, H. *Eros e civilização*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.
- MATOS, Olgária C. F. *Os Arcanos do inteiramente outro: a Escola de Frankfurt. A melancolia e a revolução*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- MENDES, Murilo. “Nota Preliminar” In BANDEIRA, Manuel — *Poesia e Prosa*. V. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1958.
- MORAES, Marco Antonio de (org.). *Correspondência — Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: EdUSP/IEB, 2000.
- MORAIS, Vinícius de. “O exercício da crônica” In *Para viver um grande amor*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1962.
- NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a Literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos de desconstrução*. Niterói: EdUFF, 1999.
- OBATA, Regina. *O livro dos nomes*. 13ª ed. São Paulo: Nobel, 1994.
- OSBORNE, Peter. *A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência*. Org. Andrew Benjamin e Peter Osborne. Trad. Maria Luiza X. de Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 72-121.
- PAZ, Otávio. *El arco y la lira*. 3ª ed. Mexico: Fondo de Cultura Economica, 1986.
- PENNAFORT, Onestaldo de. “Marginália à poética de Manuel Bandeira” In BRAYNER, Sônia (org.). *Manuel Bandeira*. Col. Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- PLATÃO. “Banquete” In *Diálogos*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1978.
- _____. “A república” In *Diálogos III*. Trad. Leonel Vallandro. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

- PONTIERO, Giovanni. *Manuel Bandeira (Visão geral de sua obra)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido — No caminho de Swann*. Trad. Mário Quintana. 20ª ed. São Paulo: Globo, 1999.
- RÉGIS, Maria Helena Camargo. *O coloquial na poética de Manuel Bandeira*. Florianópolis: UFSC, 1986.
- ROSENBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência*. São Paulo: EdUSP; Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- SARLO, Beatriz. *Walter Benjamin, Theodor W. Adorno. El ensayo como filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1991.
- _____. *Paisagens imaginárias*. São Paulo: EdUSP, 1997.
- SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Tucumán, Buenos Aires: Nova visión SAIC, 1998.
- SARTRE, Jean-Paul. *Baudelaire*. Paris: Gallimard, 1975.
- SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. Trad. Ana Maria Copovilla e Albino Poli Jr. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- SÜSSEKIND, Flora (org.). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Casa Rui Barbosa, 2001.
- TELES, Gilberto Mendonça. “A experimentação poética de Bandeira em *Libertinagem e Estrela da Manhã*” In LANCINI, Giulia (coord.). *Manuel Bandeira — Libertinagem/Estrela da manhã*. Col. Archivos. São Paulo: 1998.
- TINIANOV, Iuri. O Problema da Linguagem poética II. Trad. Maria José A. Pereira e Caterina Barone. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1989.

ANEXOS

Anexo da Introdução

Resenhas da Fortuna Crítica

ANDRADE, Mário de. “A Poesia em 1930” In *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974, p. 26-45.

O trabalho reúne ensaios críticos, entre eles “A poesia de 1930”, no qual o autor analisa os livros *Alguma poesia*, de Carlos Drummond de Andrade, *Libertinagem* de Manuel Bandeira, *Pássaro cego*, de Augusto Frederico Schmidt e *Poemas* de Murilo Mendes.

O ensaio sobre a poesia de Manuel Bandeira compreende os poemas escritos entre os anos de 1924 a 1930. Nele, Mário afirma a grandeza “dum dos nossos maiores poetas”, dizendo ser *Libertinagem* “um livro de cristalização” da psicologia bandeiriana. A cristalização refere-se à libertação poética de Bandeira demonstrada nos poemas “Porquinho da Índia” e “O cacto”.

Apesar de *Libertinagem* ser o livro mais “indivíduo Manuel Bandeira”, segundo Mário, em que a “áspera rítmica” de seus poemas se confunde com seu físico, é nele que o poeta se “despersonaliza”, “por mais pessoal que sejam assuntos e detalhes” na obra. É o que se lê nos poemas “Andorinha”, “O anjo da guarda”, “A Virgem Maria”, “Evocação do Recife”, “Teresa” e “Noturno da Rua da Lapa”.

Lendo a força da “obra-prima” “Vou-me embora pra Pasárgada”, o crítico aponta o tema do exílio como “estado de espírito bem comum entre os nossos poetas contemporâneos”, ouvindo ainda o mesmo tema ressoar em “Danças”, de sua autoria; em “Poemas de Bilu”, de Augusto Meyer; em alguns poemas de Sérgio Milliet e Carlos Drummond de Andrade, para transformar-se “em estado de espírito em constância psicológica, já independente da consciência” na obra de Murilo Mendes.

O ensaio de Mário de Andrade encontra-se publicado também em *Manuel Bandeira. Poesia e prosa*, em edição da Nova Aguilar de 1958; em *Manuel Bandeira*, edição organizada por Sônia Brayner para a coleção Fortuna Crítica, e na edição crítica da coleção Archivos, sob o título *Manuel Bandeira: Libertinagem/Estrela da manhã*, coordenada por Giulia Lancini.

ARRIGUCCI JR., Davi. “A beleza humilde e áspera” In *O cacto e as ruínas: a poesia entre outras artes*. São Paulo: Duas Cidades, 1997, p. 9-76.

O ensaio é dividido em três partes que, subdivididas, elaboram o discurso do autor para a leitura do “modo inconfundível de dizer as coisas” de Bandeira, através da análise do poema “O cacto”, escrito em 1925 e publicado no livro *Libertinagem*, em 1930. “A beleza humilde e áspera” não se prende apenas ao poema de Manuel Bandeira, mas também a sua poesia e sua poética. O mesmo ensaio é também publicado em *Libertinagem/Estrela da Manhã* (volume da coleção Archivos, coordenado por Giulia Lancini, de 1998).

Arrigucci inicia sua crítica delineando o processo de amadurecimento da experiência poética de Bandeira, até sua concretização em *Libertinagem* (1930) e *Estrela da manhã* (1936); livros em que o poeta demonstra sua “força calma”, fundindo texto e contexto com a simplicidade que dá forma ao material complexo de sua poesia. O amadurecimento do poeta é mostrado pela capacidade deste em operar várias poéticas para dominar as sutilezas da linguagem em favor do texto.

Na segunda parte do ensaio, precisamente em “Análise”, quarto subtítulo, o texto revela o cacto — poeta através da montagem do poema e das imagens que ele evoca. Imagens que se desdobram, que entram em conflito, como por exemplo a majestosa queda do cacto, em que a destruição, a morte, é, ao mesmo tempo, a exaltação da vida. O paradoxo — morte/vida — que a planta, “monstro prosaico e sublime”, suscita, é, para Bandeira, “pessoa conhecida”, pois, “desde jovem sentiu a vida por um fio e pode ter encarado a trajetória poética como longa aprendizagem para morte”. É ainda neste contexto que o autor percebe, no mesmo poema, a mescla do moderno com o clássico. O sublime é representado pelo cacto, sendo analisado pelo autor como a tradição clássica resgatada pelas figuras de Ugolino e Laocoonte. Com o ritmo narrativo alterado, o cacto — ou, o poema — deixa de evocar o elevado para se manifestar como o “mito trágico” ligado ao cotidiano.

A leitura de Arrigucci, através do poema de Bandeira, leva claramente ao que o livro propõe: falar de “poesia entre outras artes”. Noutras palavras, trata-se de relacionar a construção da poesia com as artes plásticas. A questão é tecida com a mesma perspicácia crítica de *Humildade, paixão e morte — a poesia de Manuel Bandeira*.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte — a poesia de M. Bandeira*. 1ª reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, 301 p.

Considerado pela crítica especializada o estudo mais atualizado e completo acerca da obra de Manuel Bandeira, o trabalho tem no conceito benjaminiano de “experiência” a base para análise da poesia bandeiriana, que lida com relações entre o mundo vivido e a linguagem poética. O crítico observa os caminhos utilizados por Bandeira em um longo e complexo itinerário de amadurecimento no mundo da linguagem. Um mundo que, conforme o estudo, circula em três espaços, demonstrados a partir dos poemas: “A *humildade*: ‘perdoai pois sou poeta menor’” empreende a leitura interpretativa dos poemas “Maçã”, “Poema só para Jaime Ovalle” e “Poema tirado de uma notícia de jornal”; uma segunda parte, “A *paixão*”, movida por “Instantes de alumbramento”, compreendendo o estudo do *Itinerário de Pasárgada*, e os poemas “Alumbramento” e “Cantiga”. Por fim, “A *morte* em cena”, última das três partes, é o cenário do fim visto através de “Profundamente”, “Boi morto” e “Consoada”. Em todos os ensaios, é descartada a seqüência cronológica das obras lidas.

O fascínio e a adesão ao objeto analisado, por parte do crítico, tornam-se um jogo de entrega em que se busca incansavelmente um sentido que se multiplica, tornando-se plural a cada leitura. O ato de falar do objeto confunde-se com o contador de causos, o narrador de antigamente, que faz o ouvinte viver o texto através dele. O autor encanta o leitor com sua forma diferenciada de narrar e sua arte de decifração do sublime na desconstrução dos poemas e na construção de *Humildade, paixão e morte*. Sua entrega ao objeto de análise consegue levar o leitor a fazer o mesmo, não só pela sensibilidade em sua interpretação, mas também pelo fato de seu texto proporcionar ao leitor de Bandeira novos caminhos e informações para decifração da obra do bardo.

BEZERRA, Elvia. *A trinca do Curvelo: Manuel Bandeira, Ribeiro Couto e Nise da Silveira*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

“A trinca do Curvelo” também é o título de uma das crônicas do livro *Província do Brasil*, de Manuel Bandeira. Escreve o poeta que a trinca não era formada de apenas três, mas de toda a molecada da rua. A “trinca” é observada na sua individualidade, moleque por

moleque. Não é diferente no livro de Elvia Bezerra que aproveita o título da crônica do poeta: “A trinca do Curvelo”; neste caso, porém, são analisados três ilustres moradores da Rua do Curvelo, entre eles o próprio Bandeira. Aqui também a trinca não é apenas de três integrantes, muitos são os rostos que habitam o texto.

Ao tecer o ensaio, a autora evoca alguns poemas e textos em prosa de Bandeira em que há referência ao Curvelo, lugar que, segundo o poeta, foi crucial para elaboração e amadurecimento de sua poética. Assim, junto com a imagem da rua trazida pela poesia, surgem também as figuras que completam o cenário: Ribeiro Couto, Cícero Dias, Ovalle, a família Blank, Irene (“a velha, gorda, alegre e boa” que trabalhava para o poeta) e a “trinca do Curvelo”, formada pela molecada do lugar.

O ensaio mescla informações de livros e documentos a depoimentos de quem fora chegado ao poeta, como é o caso da antiga aluna, a “‘chela’ adorada e adorável”: Joanita Blank. E é a voz implícita dos amigos de Bandeira que leva o leitor a viver por alguns momentos na rua, na casa e no mundo de simplicidade do poeta. A leitura é prazerosa pela aproximação que o texto oferece ao leitor com esse mundo “a cavaleiro da entrada da barra”.

BRAYNER, Sônia (org.). *Manuel Bandeira*. Col. Fortuna Crítica v. 5. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980. 345 p.

Trata-se de uma antologia crítica que reúne ensaios consagrados sobre o poeta e sua obra. Tem o livro dupla função: a de preservar estes textos e a de permitir aos leitores o contato com a crítica nacional, e por vezes estrangeira, como é o caso do texto de Giovanni Pontiero, de 1986. Os ensaios compreendem épocas diversas, de 1936 a 1969, e que originalmente faziam parte de livros, revistas e, na sua grande maioria, de jornais. Portanto, acresça-se ao mérito do livro o valor histórico e documental de reunir estes trabalhos.

A coletânea de textos se divide em três partes: “Depoimentos”, “Estudo de caráter geral” e “Abordagens específicas”. Na primeira parte cinco declarações, algumas de amigos pessoais como Ribeiro Couto e Gilberto Freyre, esboçam um retrato de Bandeira, do homem e do poeta, contando ainda com um “auto-retrato”, forjado a partir de fragmentos da obra e de duas reportagens com entrevista. A segunda seção de textos é composta por cinco ensaios, entre eles o de Onestaldo de Pennafort, publicado a 1ª vez em *Homenagem a Manuel*

Bandeira e reproduzido mais tarde para *Poesia e prosa*, 1958; outro ensaio é o de Sérgio Buarque de Holanda: “Trajetória de uma poesia”. Por fim, a terceira parte contendo dezoito estudos sobre alguns livros, poemas em específico ou temas gerado pela impressão dos críticos sobre a criação poética de Manuel Bandeira. E entre eles constam os textos de Mário de Andrade, “Libertinagem”; de Carlos Drummond de Andrade, “Manuel Bandeira: o poeta se diverte”, e de Thiago de Mello, “Estrela da manhã”.

Obedecendo à ordem de composição dos demais volumes da coleção, o livro abrange ainda a cronologia do autor — neste caso a escrita por ele mesmo, que apareceu pela primeira vez no *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, em 1966 —, a bibliografia ativa da poesia, prosa, antologias e edições publicadas pelo poeta, teatro traduzido e poemas musicados; e a bibliografia passiva, que consta de estudos relevantes sobre o poeta desde o ano de 1966.

CAMPOS, Haroldo de. “Bandeira, o desconstelizador” In LANCINI, Giulia (coord.). *Manuel Bandeira: Libertinagem/Estrela da manhã*. Col. Archivos. São Paulo, 2000.

Haroldo de Campos começa este ensaio, publicado primeiramente no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, de 16/04/1966, e posteriormente constando em *Metalinguagem & outras metas*, em edição da editora Perspectiva (São Paulo, 1994), lembrando de que em princípios de 1957, quando a poesia concreta começa a ganhar espaço, Manuel Bandeira ergue sua voz para pedir atenção para esta nova experiência com a poesia. Cita, ainda, as crônicas escritas por Bandeira sobre a poesia concreta e a publicação polêmica do primeiro poema concreto escrito pelo “decano de nossa poesia moderna”.

O ensaísta aponta o interesse de Bandeira pela poesia concreta como “episódico” e elogia o poema “Verde-negro” como o “produto mais realizado” da experiência do bardo com o concretismo. Ao tecer o texto, a discussão é levada para o porquê de Manuel Bandeira ter se interessado pelo concreto e ter produzido, mesmo que “esportivamente”, alguns poemas neste estilo. Chega-se à conclusão de que “Bandeira é desconstelizador”, que diante das palavras “consteladas pelo planetarium fixo de significações e associações”, o poeta é o “operador rebelde” que impõe suas vontades para libertar a palavra de “suas mortalhas”. E para elucidar o interesse bandeiriano pela poesia espacial, Haroldo de Campos arma a leitura a partir do Mallarmé de *Un coup de dés, objetos de estudo do poeta de “O nome em si”*.

Para elucidar o modo “descontelizador”, o ensaísta serve-se do poema “Preparação para a morte”, em que “uma inesperada mobilização reversiva de sentido” mostra o Bandeira “de inquietude inventiva”, o Bandeira “com quem temos sempre algo a aprender”.

CANDIDO, Antonio; SOUZA, Gilda de Melo e. “Introdução” In *Estrela da Vida Inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

O texto aparece pela primeira vez publicado como prefácio à edição de *Estrela da vida inteira*, 1965, na comemoração aos 60 anos de vida literária de Bandeira e a seus 80 anos de vida. Dividido em duas partes, aborda primeiramente o processo de elaboração poética de Manuel Bandeira para depois se deter na análise do poema “Canção das duas Índias”, contrapondo o plano estrutural e o plano emocional como recursos empregados.

Na primeira parte os autores estudam o modo bandeiriano de compor poesia através da simplicidade e da síntese, elementos utilizados pelo poeta para chegar mais próximo do leitor. “Desentranhar” poesia dos atos diários “sem os tornar prosaicos”, separar o elemento expressivamente poético, colher “o metal fino” são exemplos da “feitiçaria” praticada por Bandeira na evolução de sua poética.

Já na segunda parte do ensaio, pretende-se elucidar os diversos “ingredientes da obra de Manuel Bandeira” por “um pólo onírico” através da análise do poema já citado. Os recursos empregados — o som, a imagem, o contraponto — vão delinear o mundo de fantasia do poema propondo iluminar “a compreensão geral da obra de Manuel Bandeira”.

CARPEAUX, Otto Maria. “Ensaio de exegese de um poema de Manuel Bandeira” In BRAYNER, Sônia (org.) *Manuel Bandeira*. Col. Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 198-206.

Carpeaux inicia o trabalho por um itinerário da evolução da crítica literária em relação á poesia, que aponta para um prejuízo, com o atraso da ciência hermenêutica no Brasil, aos poetas contemporâneos, vítimas de “incompreensões partidárias”, e questiona a crítica “vaga” e “impressionista” do meio jornalístico, que se tornava ainda mais “perigosa ao vestir-se de

autoridade professoral”. O autor diz ser Manuel Bandeira uma dessas vítimas, que ainda não teve um estudo que o merecesse.

Na continuidade do texto, o autor mostra o perigo de tentar “explicar a poesia com critérios alheios à poesia”. E numa tentativa “tímida”, segundo ele, de interpretação da poesia bandeiriana, elege o poema “Momento num café” como objeto de estudo. Utilizando-se da análise dos elementos componentes do poema, o crítico lê a libertação da matéria poética de Bandeira juntamente com a libertação do corpo que passa no esquife do poema.

COELHO, Joaquim Francisco. *Biopoética de Manuel Bandeira*. Série Monografias, 21. Recife: Massagana, 1981, 63 p.

O livro se pauta pelo estudo biográfico de Manuel Bandeira à sombra de sua produção poética. Já no aviso prévio, dá o autor a definição do que seria a “biopoética”, utilizando para isso as palavras de um antigo professor de português: “Quando um poeta conta em seus versos a história de sua vida, pode-se dizer que ele escreveu uma biografia poética, ou mesmo uma biopoética”.

Obedecendo a uma ordem cronológica, tanto biográfica quanto bibliográfica, o texto faz a simbiose entre a vida do poeta pernambucano e a criação poética do mesmo, como processo de causa e efeito. Sendo o livro dividido em duas partes de leitura crítica, a primeira compreende os dados pessoais ligados à produção do poeta em uma ordem temporal; já em uma segunda e pequena parte é desenhado o retrato de “crítico literário” para Bandeira, posição que, segundo o autor, correu paralela à produção poética; para tal retrato são utilizados fragmentos da produção em prosa do poeta.

COELHO, Joaquim Francisco. *Manuel Bandeira pré-modernista*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1982, 74 p.

Este trabalho foi publicado pela primeira vez no suplemento literário do jornal *Minas Gerais*, em quatro “etapas”, entre os anos de 1978 e 1979; mais tarde, em 1980, aparece no volume *Manuel Bandeira* (coleção Fortuna Crítica), organizado por Sônia Brayner.

O estudo propõe uma leitura da poesia dos três primeiros livros de Manuel Bandeira, *A cinza das horas* (1917), *Carnaval* (1919) e *Ritmo dissoluto* (1924), nos quais a análise

temática e formal de alguns poemas irão expor a “evolução” da lírica do poeta para a chamada “lírica moderna”, que mais tarde viria com o livro *Libertinagem* (1930).

Segundo a análise de *A cinza das horas*, o processo de fazer versos se confunde com o de morrer, e o binômio funéreo/cinéreo domina a escrita do poeta com resquícios romântico-simbolista-parnasiano. O livro funciona, segundo o autor, por sua estrutura coerente como um único poema. Já *Carnaval* é analisado como tendo função terapêutica, isto é, o poeta cria uma condição letárgica para esquecer a condição pessoal. Os poemas usufruem das “máscaras” carnavalescas para essa pantomimação da dor; também é nesse livro que fica registrada a adesão do poeta ao verso livre, principalmente no poema “Sonhos de uma terça feira gorda”. O autor também registra, usando para isso a comparação com o carnaval, que passou da rua para o salão, a mudança de ótica da poesia bandeiriana de intimista para unanimista. E por fim a análise se detém em *O ritmo dissoluto*, no qual o autor identifica que “há $\frac{2}{3}$ de ‘antigo’ contra apenas $\frac{1}{3}$ de ‘moderno’”, ou seja, dezesseis poemas prendem-se à tradição e oito cumprem a função de dissolvê-la. Em linhas gerais, o texto explica a afirmação de Bandeira, no *Itinerário de Pasárgada*, sobre o livro ser o texto de “transição” de sua poética.

Manuel Bandeira pré-modernista tem ainda uma pequena antologia em anexo e o prefácio escrito por Gilberto Freyre.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. “O poeta inoperante — uma leitura de Manuel Bandeira” In LANCINI, Giulia (coord.). *Libertinagem/Estrela da Manhã. Manuel Bandeira: edição crítica*. São Paulo: Col. Archivos, 1998.

O autor se utiliza da idéia de “inoperância” do poeta frente a vida real, para explicar a “operação” de criação poética que irá desenvolver espaços e tempos em sua poesia. O Bandeira inoperante começa a ser delineado através da figura “criada”, por ele mesmo, do “poeta menor”, do “humilde” diante da vida. Uma “pobreza”, uma falta, que se revela farta pelo “patrimônio”, sua história privada e sua formação intelectual. Ettore chama Bandeira de “avaro”, aquele que remexe o tempo todo um tesouro que mantém escondido. E denomina então a poesia bandeiriana como sendo mascarada: uma arte que se aproveita da “claridade cheia de sombras do viver cotidiano” para esconder numa falsa simplicidade “o artifício do algo mais.

Dessa maneira, o texto vai mostrando como o poeta se utiliza de opostos (alegria/desespero, exultar/padecer) que tendem a se anular para, na proximidade de sentido, organizar em sua poesia “a vida que não foi”. Para tanto o autor divide o texto, “O poeta inoperante”, em sete partes: “Escólio”, “Patologias”, “Corrupter of words”, “Os tempos da ocasião”, “Os lugares do desejo”, “O amor, a poesia, os anjos” e mais uma vez “Escólio”.

No primeiro “Escólio”, o autor fala dessa “não-vontade de potência” de Bandeira e sua entrega à transitoriedade do conto. Sendo assim, ao poeta resta a tarefa de testemunha, de deixar-se levar, para “no desviar-se do real encontrar-se a si mesmo”. Ainda segundo a autor, é por isso que o itinerário bandeiriano vai dar na Pasárgada: o não-lugar cheio de qualquer lugar, que mistura espaço real e imaginado.

Em “Patologias”, a poesia é lida nos “versos ensangüentados”, impregnados da vida daquele que a deixou entrar para depois expirá-la, deixando marcas “insecáveis”. A obra de Bandeira é a “readaptação do sujeito ao mundo e do mundo ao sujeito”. Recriando a linguagem da doença, a impossibilidade de participar “descentraliza Bandeira, tornando-o observador”; o deixar-se de lado, segundo Ettore, o fez ver melhor. E penetrar na vida real só é possível para o poeta graças à poesia.

“Corrupter of words” trata de mostrar a subversão da linguagem utilizada por Bandeira para desconjuntar o interior da língua. Para tanto o autor se utiliza do lirismo do fool shakespeariano que, segundo ele, o poeta assume como modelo para corromper os nexos lógicos do sentido. A posição “subalterna” é para o poeta sua “bandeira”.

A doença que livra Bandeira do senso comum e o livra da normalidade, condenando-o ao mesmo tempo a uma marginalidade, é o que se lê em “Os tempos da ocasião”. Essa condição o faz ver o “real” diferentemente dos demais. E a insatisfação com o que vê, a exemplo do “malandro, do bufão, e do bobo”, (referência do autor a Bakhtin), o faz criar um mundo particular. Um mundo que busca a existência ideal sem evidência temporal, um mundo que fica entre o “agora e a morte”; este espaço de tempo é que o autor chama de espaço de liberdade.

“Os lugares do desejo” vão a exemplo do que se lê em Gilda e Antonio Candido, “reorganizar progressivamente os espaços poéticos, de uma concepção tradicional até uma concepção nova na qual os objetos perdem o caráter óbvio que tinham no início”. Os espaços do desejo na poesia bandeiriana podem ter muitos nomes, mas resumem-se num só: Pasárgada — real e inventado ao mesmo tempo.

“O amor, a poesia e os anjos” leva o texto para a dissociação das imagens evocadas na poesia de Bandeira. A presença do anjo marca a “falta”, que é lida como a essência da poesia. Sua figura, que transita entre o humano e o sagrado, marca também o espaço da poesia: o anjo é a metáfora da poesia, espaço neutro, nem sagrado, nem profano.

Finalmente, em “Escólio” se lê a impossibilidade de se fechar e explicar “o jogo do escrever” e ler, que fica permanentemente aberto e disponível a outras leituras/escrituras.

GARBUGLIO, José Carlos. *Roteiro de leitura: poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Ática, 1998, 144 p.

O livro faz parte de uma coleção didática que visa atingir o público de segundo grau e demais leitores interessados em literatura brasileira. Através de uma linguagem acessível, Garbuglio propõe um roteiro de leitura em que examina as técnicas de produção poética a partir de aspectos biográficos e o contexto sócio-cultural e político de Bandeira (como no capítulo “Contextos”, por exemplo); a lírica, o sistema métrico e rítmico é desenvolvido em “Estrutura poética”, e, em uma terceira parte, “Temas”, mostram-se as temáticas recorrentes na poesia bandeiriana. Com certeza a mais interessante das partes do livro, esta viaja entre “Poesia versus poética”, estudando nos poemas a força denunciativa e contrária a um lirismo aviltado pelas fórmulas; em uma “Fuga para vida comum”, vê-se a fuga ao contrário, a fuga à vida cotidiana; “Aqui e lá, cá e lá”: é o desejo do lá, da Pasárgada, sobrepondo-se ao aqui indefinido pelo poeta; em “Aspirações da Infância”, vê-se o homem de Recife restabelecer seus caminhos de infância; “Morte anunciada” toma vários poemas em que há a convivência poética da vida e da morte, tanto nos textos quanto na vida de Bandeira; já em “A voz do corpo: poesia erótica”, os poemas citados circundam a impossibilidade da realização sexual, em que, conforme Platão, o amor é falta, é desejo do que se quer mas não se tem; e, por fim, o tema trabalhado em algumas produções do poeta, que diz não se sentir a vontade para fazê-lo, é “Poesia social”. No entanto, segundo o autor, um levantamento acerca do produzido por Bandeira surpreenderia o leitor.

O livro é composto ainda por um capítulo de conclusões, bibliografia comentada, anexos que compreendem textos do poeta sobre música, desenho, tradução e por fim uma pequena antologia poética.

GOLDSTEIN, Norma. “O primeiro Bandeira e sua permanência” In *Manuel Bandeira — Libertinagem/Estrela da manhã*. Col. Archivos. São Paulo: 2000, p. 713-725.

A autora busca entender a importância do poeta no momento inicial do Modernismo, período que compreende seus primeiros livros, sem deixar de evocar a compreensão da obra de Bandeira como um todo. Para tanto, os livros *A cinza das horas*, *Carnaval* e *Ritmo dissoluto* serão os objetos dessa leitura.

A primeira fase de Bandeira está associada, segundo a ensaísta, a duas correntes anunciadoras do modernismo: o penumbrismo e o crepuscularismo — tendências que estavam em autores caros a Bandeira.

O objetivo do texto é demonstrar quais traços da poesia inicial de Manuel Bandeira tendem ao crepuscular, e qual deles tem características permanentes em sua poesia. Em *A cinza das horas*, o universo crepuscular marca a maioria dos poemas pelo tom melancólico e processos poéticos da tradição clássica, porém, paralelamente, aponta para inovações como o ritmo, o tom irônico, a “aceitação” vista em “A sombra das araucárias” e o cotidiano. Em *Carnaval*, a “atmosfera” é próxima do primeiro livro mas surge um elemento “exclusivo desta obra”: o carnaval, disfarce, triângulo amoroso, máscara. O terceiro livro, *O ritmo dissoluto*, surge como obra de transição, mantendo traços do penumbrismo e acentuando traços modernistas. Lê-se a poesia bandeiriana neste texto como construtora “de um novo ritmo, uma nova linguagem, de um novo modo de ver os homens e a vida”.

Conste ainda que este ensaio foi originalmente elaborado para uma conferência, retomando a obra *Penumbismo ao modernismo (o primeiro Bandeira e outros poetas significativos)*, da mesma autora, publicado na coleção Ensaaios, pela editora Ática, em 1983.

HOLANDA, Sérgio Buarque de (org.) *Homenagem a Manuel Bandeira*. Ed. fac-similar. São Paulo: Metal Leve, 1986, 238 p. + XV.

Disse Manuel Bandeira que “hoje nenhum de nós pode impunemente completar cinquenta anos sem a publicidade de uma homenagem dos amigos”.⁵⁷ Falava o poeta sobre a

⁵⁷ BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. In *Poesia completa e prosa*. Nova Aguilar: Rio de Janeiro, 1996, p. 83.

Homenagem a Manuel Bandeira, edição organizada por um de seus amigos “mais dedicado e mas delicado”: Rodrigo M. F. de Andrade. O volume consta de cinquenta e dois trabalhos variados, entre poemas, estudos críticos, depoimentos, impressões, fotografias e desenhos. Escritores importantes colaboraram neste livro, dentre os quais Mário de Andrade, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, Vinícius de Moraes, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Hollanda, Onestaldo de Pennafort. As ilustrações também vêm assinadas por nomes como Portinari (óleo 1931 e carvão 1936), Cícero Dias (nankim 1930), Maron (óleo 1931), Zina Aita (óleo 1921), Foujita (caricatura 1932), Luis Jardim (bico de pena 1936) Manuel Childe (reprodução do ex-libris de MB 1917) e o desenho a lápis da “chela”, adorável e adorada” Joanita Blank.

Da edição de 1936 foram tirados duzentos e um exemplares, um deles impresso especialmente para Manuel Bandeira. Em homenagem ao centenário de nascimento do poeta, em 1986, a Metal Leve, aliada à Sociedade Sousa da Silveira e ao Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, patrocina esta edição fac-similar. Além dos textos da edição anterior, desta constam também de “O Porquê desta edição” de José Mindlin e “O significado da homenagem a Manuel Bandeira em 1936” de Maximiano Carvalho e Silva.

HOLANDA, Sérgio Buarque. “Trajetória de uma poesia” In BRAYNER, Sônia (org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 142-157.

Em 1940, segundo Diléia Zanotto Manfio,⁵⁸ Sérgio Buarque de Holanda publica o artigo “Poesias completas de Manuel Bandeira”, incorporado ao ensaio “Trajetória de uma poesia”, formando uma primeira parte desse estudo em que o autor pretende delinear um fio condutor da poesia de Bandeira.

O que segue é um estudo sobre a evolução da poesia bandeiriana que, desde os primeiros livros já mostra sinais de rompimento com as tendências do simbolismo francês e da lírica portuguesa. A trajetória poética de Manuel Bandeira, segundo o autor, pauta-se pela busca incessante de renovação e superação. Uma renovação que, mesmo aderindo às formas “libertárias” do movimento modernista, não aderiu “á espontaneidade irresponsável e sem

⁵⁸ Cf. “Fichas da recepção crítica” In BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem/Estrela da manhã*. Ed. crítica. Col. Archivos. São Paulo: 2000.

limites”. “Uma opção livre” às regras “de modo a transfigurar o que era universal e anônimo em criação pessoal incessante”, foi o que fez Manuel Bandeira em sua obra. Chamado de Crusoé pelo autor do ensaio, Bandeira “perturbou o concerto literário” misturando as técnicas de composição em sua poesia.

LIMA, Luiz Costa. “Introdução” de *Lira e antilira* — Mário, Drummond, Cabral. 2ª ed. rev. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

O autor expõe na introdução do livro que “necessidades materiais” obrigaram-no a reduzir o volume. Anteriormente, *Lira e antilira*, de 1968, era composto por seis capítulos, entre eles um que se ocupava da poesia de Bandeira, intitulado “Realismo e temporalidade em Manuel Bandeira”. Na atual edição os apontamentos sobre a obra bandeiriana resumem-se a conclusões expostas no ponto 4.1 da introdução, em que Luiz Costa Lima lê o tipo de “realismo” empregado pelo poeta.

O realismo existente na poesia manuelina, segundo o autor, liga-se à posição transacional ocupada pelo poeta: entre a “mentação romântica” e a “inovação. Para tanto, compara os poemas “A sombra das araucárias”, de *A Cinza das horas*, e “Meninos carvoeiros”, de *O ritmo dissoluto*. No primeiro, o realismo insinua-se através do “pólo psicológico” e através de “figuras de retórica de significação convencional”; no segundo, a realidade circundante se amplia nos versos do poema através do uso do coloquial. A transição de Bandeira se mostra ao considerar o papel da ironia em sua poesia. Ironia que aparece como “sintoma da tensão do autor” que joga entre a intimidade e a realidade externa. O crítico mostra esse caminho de análise com o poema “Profundamente”.

A conclusão é de que na obra bandeiriana o que se faz presente é o “realismo do coloquial”, tanto pelo “vocabulário empregado”, quanto pelas “situações tratadas”.

LIMA, Roberto Sarmiento. *Manuel Bandeira: o mito revisitado (uma leitura intertextual da poética da Modernidade)*. Prêmio Manuel Bandeira INL. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1987, 52p.

O livro obteve a primeira colocação no “Concurso Especial Manuel Bandeira”, promovido pelo INL, em 1986, em comemoração ao centenário do poeta. Dividido em seis partes (com a introdução e a conclusão): “Definição de moderno”, “O código do descentramento ontopoético”, “A modernidade ou a ascensão do simulacro” e “Manuel Bandeira: o mito revisitado”, o estudo é a tentativa de uma leitura intertextual que vai tentar reconciliar o que a linearidade histórica reprimiu: a capacidade de cada estilo literário dialogar com outros. Esta tomada de posição pretende definir melhor o comportamento estilístico empregado pelo autor, em que o discurso da modernidade, momento em que a poesia é ligada a seu significado, *poiesis*, e a tomada de consciência desse momento são tidos como elementos diferenciadores da tradição literária. A partir dessa redefinição do poético, dialogando com a tradição, é redefinida também a condição do sujeito em relação ao texto.

Montando seu discurso a partir da questão da palavra e da linguagem entre os gregos, questões da representação e da modernidade, a crise da metafísica, o mito, a polifonia e a intertextualidade, a densidade teórica do texto trama com a produção de autores como Foucault, Hegel, Marx, Engels e Baudelaire para chegar à composição poética de Manuel Bandeira e a compreensão do “fazer moderno” através do poema “Maçã”, em que o mito convive com a história.

PENNAFORT, Onestaldo de. “Marginália à Poética de Manuel Bandeira” In BRAYNER, Sônia (org.). *Manuel Bandeira*. Col. Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 101-120.

O trabalho a respeito da poesia bandeiriana é realizado à luz da crítica estilística, pontuando-a pela estética simbolista. O autor revela logo no início seu desgosto pelas pesquisas “que visam uma explicação científica do fenômeno poético” e lembra que a poesia “é sim um exercício de inteligência, mas um exercício particular de inteligência”.

Onestaldo de Pennafort aponta duas inspirações da poesia de Manuel Bandeira: o quinhentismo português e o simbolismo francês que, atuando simultaneamente “na humanidade do poeta”, originam a alta qualidade de sua poesia. O ensaio pretende dar conta do “*modus operandi*” de Manuel Bandeira, centralizando o estudo nos livros *A cinza das horas* e *Carnaval*. Segundo o autor, “não há na poesia de Manuel Bandeira sombras de conceitos lógicos”, sendo que o prosaísmo e o verso sentencioso, em *A cinza das horas*, ganham estatuto poético pela habilidade do poeta. Já em *Carnaval*, o crítico vê o distanciamento de Bandeira do parnasianismo, e, a partir daí, começa uma “ousada transposição estética da matéria poética”.

Segundo o autor, Bandeira deixa duas importantes colaborações para a poesia no Brasil: o uso diferenciado da rima e o mistério poético. No final do texto, o autor revela seu prazer perverso ao falar dos “rigores técnicos” e do “requintado formalismo poético” da obra de Manuel Bandeira.

PONTIERO, Giovanni. *Manuel Bandeira: visão geral de sua obra*. Trad. Terezinha de Jesus do Prado Galante. Pref. Antonio Candido. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986, 322 p.

Neste estudo, aberto pelo prefácio de Antonio Candido, o crítico e professor Giovanni Pontiero desenvolve sua “visão geral sobre a obra de Manuel Bandeira”, tendo como alvo o público estrangeiro, mas nem por isso deixando de ser valioso aos leitores brasileiros, leitores bandeirianos.

O livro se divide em três partes: “O itinerário do poeta”, “A poesia de Bandeira” e um apêndice. Consta ainda uma bibliografia selecionada para o estudo sobre o poeta e um índice onomástico. Logo após o prefácio, o autor fala de sua admiração por Bandeira, adquirida em uma visita ao Brasil em 1960, quando se propunha “a fazer um estudo sistemático de sua poesia”. O que segue é uma seção de fotos, caricaturas e pinturas do poeta, juntamente com o poema “Preparação para a morte” e uma dedicatória: “A Pontiero, lembrança de M. B., 25-2-1961”.

Na primeira parte do livro, o autor baseia-se no *Itinerário de Pasárgada* para, na mistura da obra e da vida do poeta esboçar “a lição valiosa de esforço discreto, de dedicação artística e honesta” de um Bandeira que “descobriu na plenitude do tempo que a vida supre

suas próprias recompensas”. O que rege esta parte do trabalho é a formação intelectual e a visão de mundo do poeta.

Já em “A poesia de Bandeira” lê-se em ordem de publicação a produção poética de Bandeira subdividida em cinco capítulos. No primeiro, o processo de análise se detém nos livros *A cinza das horas*, *Carnaval* e *O ritmo dissoluto*, primando-se por ler um processo evolutivo na obra de Bandeira. Já no segundo capítulo, o autor vai se ocupar apenas de *Libertinagem* (1930), livro em que, segundo ele, o poeta alcança “o refinamento definitivo dos recursos técnicos [...] forja seu próprio estilo e encontra sua própria voz”.(p.131) Em seguida, o terceiro capítulo traz *Estrela da manhã* (1936) e *Lira dos cinquent’anos* (1940). No quarto, tem-se *Belo belo* (1948), *Opus 10* (1952) e *Estrela da tarde* (1958). A leitura de *Mafuá do malungo* (1948) e *Outros poemas*, figuram no quinto capítulo, que Pontiero denomina “feliz combinação de afeição e arte”, juntamente com o “Preparação para a morte”: “uma mensagem simples, desarmante, porém profunda, que expressa a certeza de que o fim está próximo e que seu encontro com aqueles que o precederam está assegurado”.

REGIS, Maria Helena Camargo. *O coloquial na poética de Manuel Bandeira*. Florianópolis: UFSC, 1986.

O livro é edição comemorativa do centenário de nascimento do poeta Manuel Bandeira. Nele, a autora estuda minuciosamente a transposição do cotidiano para o poético na obra bandeiriana, utilizando-se para tanto da teoria de Bakhtine, Ivan Fonagy, Julia Kristeva, Tinianov e Francis Vanoye, para uma análise criteriosa dos poemas de Bandeira.

O estudo é dividido em duas partes: “A retórica do Coloquial”, que analisa a linguagem coloquial que assume ar retórico dentro do poema, e “O coloquial da retórica”, que analisa a presença de elementos do coloquial através de outros textos, de “texto sobre texto”, na poesia de Manuel Bandeira. “No primeiro caso, na transmutação do coloquial em retórico, o poeta usa como recursos a simulação de uma audiência, a imitação do gesto, do contexto, a representação da língua popular, temas do cotidiano; no segundo, isto é, na introdução do coloquial no texto literário, o procedimento básico é a paródia que assume, no caso, uma função crítica e transformadora”.

A língua falada, adaptada às “formas” do texto literário ganha, assim, na poesia bandeiriana, “tom de elevação”, enquanto os textos literários trabalhados na forma de paródia

vão, de certa forma, perder a aura, “o tom solene”. Segundo a autora, esse duplo movimento da linguagem vai “representar uma tentativa de nivelar os estilos”. E este processo é lido à luz da ideologia na última parte do trabalho que se chama “Os procedimentos formais. Sua Função”.

ROSENBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência*. São Paulo: EdUSP; Rio de Janeiro: Imago, 1993.

O estudo sobre a obra de Manuel Bandeira se orienta, como observa a própria autora, pelo texto de Freud “Luto e melancolia, 1914”. O livro de Yudith é composto de seis partes: “Do crepúsculo à fala”, “A infância revisitada”, “A aprendizagem da morte”, “O canto da ausência”, “O espaço da distância” e “Eros e o tempo: para além do limite”. Os capítulos são todos entrecruzados para que se mostre, ao longo do texto, a função da poesia “deste poeta marcado pela vivência da falta”.

No processo criador do poeta de Pasárgada, Rosenbaum estuda a “matéria pessoal de Bandeira” transformada em elemento poético, tornando a poesia a própria terapia. O cotidiano que vai revelar a sublimidade poética é pautada na leitura de Davi Arrigucci, mais precisamente em *Humildade, paixão e morte — a poesia de Manuel Bandeira*. Segundo a autora, é através da poesia que Bandeira encontra a forma de confrontar suas “impossibilidades” e frustrações. Uma poesia que se revela na “falta”, na “ausência”, elementos que impulsionam a criatividade artística. A figuração da ausência se presentifica pelos temas da infância, morte e distância, retirados dos textos bandeirianos através da análise da linguagem, dando suporte à interpretação.

Em *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência*, vê-se a passagem da poesia de Bandeira pela corrente penumbrista, em que reina a “ausência” como centro motivador da criação, para mais tarde, em 1930, “arejar” sua obra com a estética modernista. Segundo a escritora, é preciso frisar que o fundo melancólico, “sopro último da lírica”, nunca é abandonado.

TELES, Gilberto Mendonça. “A experimentação poética de Bandeira em *Libertinagem* e *Estrela da manhã*” In LANCINI, Giulia (coord.). *Libertinagem/Estrela da manhã. Manuel Bandeira: edição crítica*. Col. Archivos. São Paulo: 1998.

O ensaio é formado sobre a leitura das estruturas, formas e linguagens utilizadas por Bandeira, todas subordinadas à experimentação poética que norteou o poeta. Experimentação poética que, segundo o autor, surge de uma forma tímida nos dois primeiros livros, passando à prática de uma nova estética e aprendizado técnico em *Libertinagem* e *Estrela da manhã*, e finalmente para a harmonia em *Lira dos cinqüent'anos*.

O autor divide o texto em sete subtítulos, e demais subdivisões, para mostrar os caminhos de formação e amadurecimento da poética de Bandeira. Em “Na esfera do saber”, delinea-se o caminho de aprendizado de Bandeira: um saber que mistura experiência, interiorização de vivências a um saber lingüístico-literário adquirido ao longo dos anos e registrado em toda sua obra, mas principalmente em *Itinerário de Pasárgada*. Este conhecimento adquirido se mostra em Bandeira “pelo desempenho técnico na construção dos poemas”, que foi amadurecendo “pelo exercício constante de formas e técnicas” e que, por consequência, fez com que o antigo e o moderno convivessem tão bem em sua poesia. E é no jogo de contradição entre busca de conhecimento-construção, e alumbramento- intuição, que se desenvolve a idéia da preocupação de Bandeira com novas formas de poesia.

Com “Os sentidos da experimentação”, o autor descreve pontos que teriam auxiliado a experimentação poética a se abrir para várias direções: 1. O estudo da poética trovadoresca e a produção de poemas medievais; 2. Leu os concretistas; 3. Encontrou nos clássicos românticos e parnasianos recursos poéticos que mais tarde possibilitariam a transformação para liberdade poética; 4. Abertura à cultura popular.

“A humildade da seleção” se pauta na idéia de Bandeira em escrever apenas “as palavras essenciais”. Já “A transformação do discurso poético” divide a obra do poeta em três momentos: 1. Período de formação, que compreende o período de *A cinza das horas* e *Carnaval*; 2. Período de transformação, fase em que experimenta formas novas e dessacraliza formas tradicionais; e 3. Período de confirmação, em que Bandeira atinge o refinamento técnico.

Na quinta parte, “A experimentação por dentro da linguagem”, Gilberto Mendonça mostra o processo de experimentação dentro das possibilidades do idioma. Jogando com o

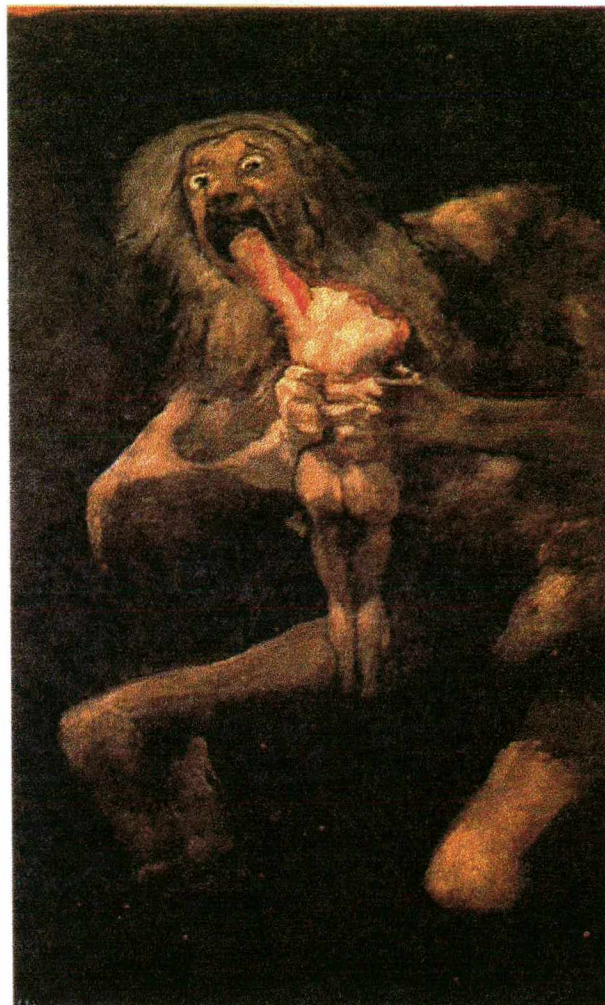
título dos dois livros que estão em foco na edição crítica, *Libertinagem* e *Estrela da manhã*, aparece o subtítulo “A libertinagem da estrela da manhã”, em que o texto joga com o conteúdo lingüístico dos dois livros para mostrar o processo retórico de Bandeira, que se valeu da versificação paraliberdade de sua poesia. Finalmente, em “A nódoa de brim”, por conta da etimologia de “nódoa” e “brim”, o autor define o poema bandeiriano como “pequeno e intenso, capaz de levar o leitor ao prazer e a loucura”.

Anexo Primeiro Capítulo:



Oleo por Maron (1931)

Anexo Segundo Capítulo:



Saturno Devorando seu Filho(1819)

Francisco de Goya

Madri. Museu Del Prado.