



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Decanato de Pós-Graduação e Pesquisa
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

**UMA ANÁLISE DO REALISMO NA CONSTITUIÇÃO DO EU
LÍRICO NA POESIA DE TRANSIÇÃO DE BANDEIRA**

Elisabeth Ingeburg Souza Hess

Alexandre Simões Pilati

Orientador

Brasília – 2014

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Decanato de Pós-Graduação e Pesquisa
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

**UMA ANÁLISE DO REALISMO NA CONSTITUIÇÃO DO EU
LÍRICO NA POESIA DE TRANSIÇÃO DE BANDEIRA**

Elisabeth Ingeburg Souza Hess

Alexandre Simões Pilati
Orientador

Dissertação de Mestrado Acadêmico apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura (PPGL) do Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL, do Instituto de Letras – IL, da Universidade de Brasília – UnB, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Literatura.

Brasília – 2014

“Não fosse assim, seria essa estátua uma mera
Pedra, um desfigurado mármore, e nem já
Resplandecera mais como pele de fera.

Seus limites não transporia desmedida
Como uma estrela; pois ali ponto não há
Que não te mire. Força é mudares de vida.”
(Rilke, trad. Bandeira, s.d., p. 361)

**À memória de Wenderson Magdiel,
um leitor de “O cacto”.**

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao André, que me dá em seu amor e presença aquilo de que eu mais preciso;

a meus pais, por serem exatamente quem são, por me encherem de ânimo e pelas leituras;

a minha irmã de coral, Carolina, pelas alegrias e tristezas compreendidas e enfrentadas;

à Ana Laura, minha querida mãe literária, pelo encorajamento;

ao João Carlos, pelo exemplo de engajamento e ternura;

à Rosângela, pela amizade e acolhimento em sua família;

aos amigos, inumeráveis e entranhados nesse processo de pensar o Brasil;

aos irmãos que a vida me trouxe: João Felipe, João Emílio, Clara, Moara, Felipe, Gabriel, Júlia, Ivanillian e Daniel;

a meu orientador, Alexandre Pilati, por todo esforço, compreensão e ânimo, por sua dedicação à poesia e à transformação, que inspira também a seus alunos, pelas aulas e orientações sérias, generosas e motivadoras e pelo respeito e confiança calmos que deposita, sendo ele próprio merecedor deste grande respeito e confiança que nutrimos;

ao professor Hermenegildo, por encontrar os termos simples e essenciais, que nos trazem enriquecidos de sua crítica para a vida cotidiana;

aos intérpretes José Paulo Netto e Tales Ab'Saber, pela atenção e valiosas contribuições;

à vida, que me deu o privilégio de conviver e ser amiga de Paulo Cezar, o Paco CAC;

por fim, agradeço aos defensores da educação pública que lutam e lutaram para que o espaço de pensar o Brasil não se reduza e desumanize: professores, técnicos administrativos, estudantes, militantes de partidos, de movimentos sociais e governantes.

RESUMO

Analisamos neste trabalho a poesia de transição de Manuel Bandeira, observando alguns aspectos que indicam mudanças e continuidades. A objetividade crescente nos três primeiros livros, *Cinza das horas*, *Carnaval* e *O Ritmo Dissoluto*, é particularmente estudada em poemas reunidos nesta última obra, entrecruzando fatores de adequação de sua forma. Esse percurso envolve várias tendências da poesia moderna para integrá-las na representação realista de uma experiência lírica sentida como vital para a percepção genérica do ser humano. Para Bandeira, essa vitalidade se traduz em ativar, no cotidiano de atraso e modernização, a matéria reorganizada e organizadora da atividade poética. Essa constitui a principal mudança de sua obra pré-modernista, enquanto a manutenção e intensificação do tom menor, em sua poesia, são características de sua personalidade poética a serem compreendidas como tensão e aprofundamento das contradições locais inóspitas e do individualismo descentralizado, voltado para os versos no empenho de se concretizar como particularidade. Pensamos na forma eu lírico como possível condutora dessa tensão por compreender o sentido de uma experiência dada e apreendida como singular numa particularidade imanente, ao representá-la na linguagem própria à literatura e ao gênero lírico. De modo realista, esta forma pode integrar os recursos poéticos no mundo próprio da obra, como sujeito e objeto da ação poética e também como sujeito e objeto da experiência representada.

Palavras-chave: Realismo, Eu lírico, Pré-modernismo, Relação sujeito-objeto.

ABSTRACT

In this study we analyzed the transitional poetry of Manuel Bandeira, observing some aspects that indicate changes and continuities. The increasing objectivity in the first three books, *Cinza das Horas*, *Carnaval* and *O Ritmo Dissoluto*, is particularly studied in poems gathered in this last work, crossing factors of adequacy of its shape. This route involves various trends in modern poetry working to integrate them in a realistic representation of a lyrical experience felt as vital to the realization of the human general perception. To Bandeira, that vitality is reflected in the lateness and modernization, the organizing and reorganized material in the poetic activity. This is a major change in his pre-modernist work, while maintaining and strengthening the minor mode, in his poetry, are characteristics of his poetic personality to be understood as tension and deepening of the inhospitable local contradictions and of the decentralized individualism, facing the verses on the effort to achieve himself as particularity. We think in the lyrical "I" form as a possible conductor of this tension as it comprehends the meaning of an experience, given and perceived as singular, in an immanent feature, on representing it in its own language to literature and lyrical genre experience. Realistically, this form can integrate the poetic devices in the actual world of literary work, as subject and object of poetic action as well as subject and object of the experience represented.

Key-words: Realism, Lyrical I, Pre-modernism, Subject-object relationship.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1: IMPASSE OU PROCESSO: O ACIRRAMENTO DA RELAÇÃO SUJEITO E OBJETO.....	22
1.1 O objetivismo lírico em <i>O Ritmo Dissoluto</i>	22
1.2 Realismo no Brasil.....	45
CAPÍTULO 2: CONSTITUIÇÃO DO EU LÍRICO E NECESSIDADE HISTÓRICA.....	70
2.1 O poeta menor	71
2.2 Como se forma o eu lírico?.....	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS	127
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	131

INTRODUÇÃO

A obra poética de Manuel Bandeira articula aspectos diversos de algumas das correntes estéticas mais representativas do desenvolvimento e das crises da literatura no capitalismo. Mas articula-as principalmente em matéria das encruzilhadas da literatura brasileira, que, enquanto até o romantismo estava empenhada em criar emblemas para um imaginário nacional, desde o final do séc. XIX será dominada predominantemente pelo esteticismo, em diversos graus.

No que diz respeito aos procedimentos de captação, seja humanista ou fetichizada, da forma imanente do dado objetivo, que delimitam o campo da literatura, Manuel Bandeira tensiona, em suas primeiras obras, princípios da imprecisão pós-simbolista e vacuidade de determinações particulares, com progressiva assimilação e elaboração das questões possibilitadas pela consciência ideal de país e de sujeito do Romantismo, até a apreensão da constante ameaça ao princípio de trabalho poético como instância de resistência à reificação e obscurecimento dos sentidos humanos.

O pilar para a organização dessa encruzilhada parece estar, em parte, no tratamento aberto e curioso dos problemas formais consequentes da consolidação de nossa particularidade literária, dos quais Bandeira foi herdeiro. O sentido do letramento civilizatório ou do popular na cultura, as abstrações teóricas e os impulsos subjetivistas são exemplos desses problemas, que se aprofundam na experiência da formação política do país como nação moderna à periferia do capitalismo central. Nesse panorama, vemos como a concepção idealista da autonomia literária, em alguns momentos, identifica-se com a forma ideológica do primado da subjetividade sobre a realidade, acirrando a problematização do sujeito burguês moderno em relação às formas cambiantes da expressão estética do capitalismo tardio. Nesse trecho, as imagens de nação, para um país periférico, e de sujeito se relacionam, às vezes, de maneira estranhada, ideologicamente inflada ou esvaziada em relação aos problemas concretamente sentidos, e outras como condição profunda para a concretização da particularidade literária efetivamente artística e humana.

Assim, se por um lado podemos dizer que Bandeira teve contato, em sua formação de leitor e escritor, com expressões nacionais e internacionais das questões de representação, por outro, essas questões não seriam passageiras ou estritamente separáveis em fases, em sua obra. Pelo contrário, figuram desde o primeiro livro, *Cinza das Horas* (1917), avançam e retornam em novo enlace de necessidade. Essa necessidade – executada por uma subjetividade artística leve e infantil, por um lado, concentrada e irônica, por outro – não se explica pela pura determinação do poeta, por suas experiências ou valores, marcado que ele foi pelo fatalismo da tuberculose, nem por uma mera confluência de tendências formais, mas, principalmente, pela própria negação econômica e ideológica, na forma atual da vida comum, de uma dimensão amplificadora das experiências humanas, o que move a estruturação literária, articulando o passado e o presente das formas representativas, em função de um sentido integrador das forças opostas da poesia.

Diferentemente dos românticos, o aproveitamento dos elementos locais dá-se, na poética de Bandeira, por um estudo atento dos desencontros formais que se revelavam nas rápidas transformações da literatura moderna. Sem romper com o passado ou ovacionar o que se apresentava como novo, o poeta modernista observa, nas formas realizadas (até mesmo em suas falhas em relação ao que era novo – pois o modelo era, de certa forma, o novo, como “libertação”), as possibilidades que se ofereciam perante uma “necessidade de expressão própria”, transformando os procedimentos conflitantes, ou inautênticos, em timbre trabalhado em suas posteriores produções.

Nos programas estéticos que tentaram atribuir uma “fisionomia própria ao pensamento nacional” pela proclamação do original e autêntico em oposição a uma tradição literária alienígena, que não captava elementos próprios da realidade local, Machado de Assis (1994) observa uma confusão entre aquilo que competia à literatura e o que se produzia no plano político, mais precisamente, na história. Em oposição ao instinto de nacionalidade, deve haver, segundo ele, certo sentimento íntimo que produz um reconhecimento particular da região ou nação, sem que se restrinjam os assuntos da poesia e pelo qual se constrói aos poucos a almejada independência literária brasileira. Machado pondera:

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não

estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. Um notável crítico da França, analisando há tempos um escritor escocês, Masson, com muito acerto dizia que do mesmo modo que se podia ser bretão sem falar sempre do tojo, assim Masson era bem escocês, sem dizer palavra do cardo, e explicava o dito acrescentando que havia nele um scotticismo interior, diverso e melhor do que se fora apenas superficial. (MACHADO, 2008, p. 149)

O movimento romântico da Vontade tomada como a coisa em si, que isolava os sentidos das coisas do mundo de sua materialidade histórica mais conservadora e comum, procurava construir um novo parâmetro político com base em uma sensibilidade singularizada, maior que a racionalidade. Essa legalidade subjetivista aspirava, no Brasil, à generalidade e ao estabelecimento de um programa de progresso, isto é, não visava ao isolamento do sujeito em relação à comunidade e, principalmente, à consciência da sociedade a construir. De tal modo que, mesmo atribuindo à subjetividade localista um fundamento idealizado, alegórico e frágil perante o reflexo realista, essa subjetividade não deixa de atender a uma necessidade de conciliação entre a condicional historicamente dada da nação e sua realização como senhor por direito daquela cosmologia idealista.

Essa consciência amena da materialidade histórica pressupunha uma ordem de causalidade natural que ligava o presente da Independência a uma identidade previamente particularizada em relação às formas cosmopolitas. Assim, tratava-se de recuperar as origens desse *ethos* que justificariam uma autonomia espiritual, natural ao sujeito que aqui se produzia. Como afirma Candido:

Um elemento importante nos anos de 1820 e 1830 foi o desejo de autonomia literária, tornado mais vivo depois da Independência. Então, o Romantismo apareceu aos poucos como caminho favorável à expressão própria da nação recém-fundada, pois fornecia concepções e modelos que permitiam afirmar o particularismo, e portanto a identidade, em oposição à metrópole, identificada com a tradição clássica. Assim surgiu algo novo: a noção de que no Brasil havia uma produção literária com características próprias, que agora seria definida e descrita como justificativa da reivindicação de autonomia espiritual. (CANDIDO, 2002, p.20)

No entanto, se o Romantismo parecia uma solução formal para sugerir uma constituição espiritual que se queria a-histórica, sua incorporação no pensar brasileiro realiza-se, no entanto, com a importação de formas que se propõem a abranger aspectos específicos de cada experiência, pondo-os em relação dialética com a ideologia da Modernidade engendrada no capitalismo europeu e com a ideologia de segundo grau, como assinala Roberto Schwarz, falando do romance de José de Alencar, que se procurava justificar aqui, em meio às contradições do progresso uno e desigual do sistema capitalista ao redor do mundo.

Nas reviravoltas dialéticas de vantagens e desvantagens da apropriação das formas literárias pelo empenho de formação da consciência de nação, é razoável pensarmos, acompanhando Schwarz, que o acúmulo cultural que fundamentava o primado ideológico da subjetividade, dando-lhe sustentação lógico-especulativa para criação de uma genealogia do homem moderno e seus conflitos com a sociedade de seu tempo, era desvelado no momento em que a tradição correspondente fosse manipulada para atender às aspirações modernizantes do atraso local:

Um gênero de acumulação que foi difícil para a literatura brasileira, cujos estímulos vinham e vêm de fora. Desvantagem, por outro lado, que hoje tem as suas vantagens, convergindo muito naturalmente com a bancarrota da tradição, a que duramente se acostuma o intelectual europeu, a fim de chegar – como a uma expressão-chave de nosso tempo – à descontinuidade e ao arbitrário culturais em que no Brasil, bem contra a vontade, sempre se esteve. (SCHWARZ, 2000, p. 38)

Desse ponto de partida, se o subjetivismo de origem romântica, na tentativa de conciliar o projeto de nação independente com uma forma de expressão particular, preparava as fagulhas para uma representação profundamente realista das contradições ideológicas e históricas de nossa formação, assim como a da Modernidade como um todo, interessa-nos investigar em que medida o inchaço das formas importadas com esse tratamento ufanista ou ameno da matéria local, visto à distância e entendido criticamente por uma leitura realista como a de Machado, por exemplo, demanda ainda, como condição desse mesmo realismo, uma reconciliação do sujeito com a sua história. Isto é, tal realismo, em meio a tantos desencontros formais, promove, ao mesmo tempo em que se distancia dos desejos imediatos e ideais, uma reconciliação da arte, e mais

especificamente, da literatura, com sua finalidade humanista de compreensão da autodeterminação do homem.

Assim, quando na lírica de Bandeira, em determinados momentos, prevalece uma sobreposição da necessidade subjetivista, das aspirações sem vazão na vida, sobre a necessidade das leis de um gênero e de uma forma literária transplantada, cujas contradições da forma expressam contradições pouco harmonizadas da vida, indagamos como o distanciamento e o aprofundamento na objetividade, que sua obra empreenderá mais notadamente a partir de *O Ritmo Dissoluto* (1924), serão marcados também por uma subjetividade reelaborada, compreendida em seus limites e possibilidades diante do ideal moderno.

Dedicado à ginástica do verso, Bandeira definiu seu gosto e sua concepção de poesia a contrapelo da consciência, deixando que ela seguisse, intrigada, os movimentos acrobáticos de sua estudiosa intuição. E, com essa aparente indeterminação consciente dos limites da poesia, ele elevou sua subjetividade empírica à qualidade de uma subjetividade estética capaz de questionar as formas de nossa tradição e dos movimentos de vanguarda, sem tê-las como eventuais, ou seja, conseguindo ligá-las intimamente à matéria viva. Isso é o objeto decisivo de nossas investigações: a relação íntima, antes que instintiva, que rege seu fazer poético, aproximando o que era vital ao poeta do que por ventura parecesse adverso à autonomia da literatura, tentando uma reconciliação do simples cotidiano na beleza poética. De tal modo, aquela necessidade de expressão não poderia estar fora do homem Bandeira, como um projeto de consequências externas, no molde tanto romântico quanto modernista. Não antes que se consolidasse uma relação menos estranhada entre o poeta e o desenvolvimento específico à poesia, sendo esta, cada vez mais, um momento de reconciliação da forma com o conteúdo, da subjetividade com a objetividade, do racional com o sensível etc., reverberando então numa rica percepção da vida.

Trata-se aqui, portanto, de percorrer a objetividade do poema, na qual se funda a eficácia formal, ou sentido humanizador, que vivenciamos na poesia de Bandeira. Porém, é no proveito que o poeta faz da tradição que se ancora sua experimentação estética, dando-lhe substância tão significativa que estabelece a questão da comunicação em poesia lírica de uma maneira que não se vira na literatura brasileira até então (polarizando, aqui, outras formas muito contundentes

como o herói indianista de Gonçalves Dias e, por outro lado, o eu-lírico satânico de Azevedo, mas também a objetividade alegorizante de Oswald). A forma pela qual os recursos expressivos de Bandeira ganham em objetividade e, ao mesmo tempo, em profundidade simbólica, mantendo a relação com o eu da lírica, impõe a questão de como se constitui esse “eu” no Brasil que se reporta a moldes poéticos europeus, encontrando, assim, dificuldades representativas.

A inteligibilidade do atraso, objetivamente posto para os brasileiros, passa pela forma do eu na lírica à medida que a leitura da realidade por categorias científicas ou filosóficas universais se fazia aparentemente perversa ou inautêntica para nós. Essa representação da subjetividade é necessariamente realista e não puramente convencional ou subjetivista, já que, para formar uma imagem de sujeito moderno, não bastaria uma montagem vanguardista de elementos, mas um aprofundamento das contradições históricas através da construção de um mundo outro, em sua unidade, na forma artística, sem o qual o sociologismo dos conceitos abstratos não seria efetivamente superado e, por outro lado, um conhecimento de fato histórico tampouco se faria possível. A perspectiva periférica da literatura brasileira não apenas impõe dificuldades para a apreensão da universalidade da Modernidade, mas também oferece possibilidades para a compreensão das contradições intrínsecas à Modernidade.

Assim, tais dificuldades são menos aporéticas do que produtivas, porque resultam não da impertinência das formas europeias para darem conta da barbárie local, gerada pelo próprio processo civilizatório, mas pela contraditória pertinência dessas formas deslocadas e degradadas aqui, inerentes a um movimento histórico mais amplo. Nesse sentido, investigamos como as transformações nas obras anteriores a *Libertinagem* (1930), sendo elas *Cinza das Horas* (1917), *Carnaval* (1919) e *O Ritmo Dissoluto* (1924), refletem esse espírito relativamente empenhado de modernização do eu lírico, que cria um escape de determinações ideológicas para recriar sua subjetividade estética a partir de uma objetividade inicialmente muito restrita, talvez não necessária poeticamente, mas vibrante em sua *superfície* de utopias românticas, surpresas sonoras, ambiguidades; superfície todavia *essencial* do ponto de vista das contradições históricas que organizam nosso ser nação.

O eu lírico pós-simbolista de Bandeira é produtivo especificamente naquilo que lhe parece mais impróprio, por exemplo, a íntima comunhão com a lírica camoniana, a pertinência entre as

imagens criadas e os assuntos e o rigor na reflexão sobre a coerência métrica. Tudo isso resiste ao Pós-simbolismo, ao mesmo tempo em que propõe desafios àquele lirismo de face espontânea e vivaz do Bandeira modernista.

Este trabalho divide-se em dois capítulos. No primeiro, “Impasse ou processo: o acirramento da relação sujeito e objeto”, tratamos, em um primeiro tópico, da relação entre objetivismo e forma lírica de modo a demarcar algumas direções nas quais Bandeira formula as linhas de força de sua poética até então e seus respectivos feixes de problemas. Nesse estudo, priorizamos a análise de poemas de seu terceiro livro, *O Ritmo Dissoluto*, por percebermos que há nele uma organização biobibliográfica do autor, quase cronológica, mas também com volteios no sentido de deslocar certos poemas da ordem cronológica para melhor expressar a importância e persistência de alguns assuntos e formas.

Começamos com a análise de “Balada de Santa Maria Egípcíaca”, poema em que é tratado um episódio desta lenda popular da Idade Média, porém, revendo os valores de impureza do corpo e santidade da alma. Nessa balada, a pureza objetiva que segue sem adereços as ações da santa e seus obstáculos é contraposta às rimas do desfecho misterioso e erótico do poema. O sentido dos fatos relacionados com crueza é atribuído em tom divinatório na balada, como se fosse anterior a qualquer sentido tradicional e dogmático. Embora a inconciliabilidade entre vivência humilde da objetividade e a interpretação dos sinais que levam ao caminho da santidade seja equacionada pelo desejo subjetivista do eu lírico, que recusa as representações do dogma religioso tradicional, notamos que não aparece neste poema a oposição vigente na modernidade entre a moral individual e sua realização na coletividade. O antagonismo reinante parece apontar para uma pesquisa moral atomizada no sujeito, capaz de unificar no lirismo a vulgaridade do homem de olhar duro e a realização da virtude da santa.

Sem percepção disponível das contradições sociais que restringem sua motivação poética, a lírica de Bandeira oscila ainda entre o subjetivismo e objetivismo formalistas em momentos diferentes deste livro. Tratamos, nesta sequência, de dois poemas menos resolvidos liricamente, “O espelho” e “Berimbau”. Talvez, a fraca necessidade pessoal dos assuntos e formas seja também um fundamento da falha desses poemas. O impulso de conhecimento e formação moral

do sujeito que notamos na balada é inexistente em “O espelho”, artificial e reificado em “Berimbau”.

Nossa questão recai sobre os empecilhos objetivos que atravessam esse momento de pesquisas formais do poeta. No momento em que assuntos da vida cotidiana e popular começam a despontar em sua poesia, como em “Berimbau” e em “Meninos Carvoeiros”, a polarização entre pesquisa poética e interiorização da matéria estranha ao seu individualismo demanda superação. Em “Meninos carvoeiros”, julgamos entrever a nova perspectiva de objetivação de sua subjetividade estética pela via do reconhecimento afetivo. O distanciamento contraditório dessa afetividade, como ponto arquimédico de rearticulação realista entre sujeito e objeto, pode ser considerado a base de seu objetivismo lírico, que, a partir de *Libertinagem* e em sua obra de pesquisa estética, raramente cai no mero trivial.

A necessidade de expansão e aprofundamento da subjetividade encontra vitalidade nas formas da vida cotidiana tensionando a assimilação local das vanguardas e o sentido do primitivismo de celebração do atraso da nação periférica. Portanto, esse passo decisivo da poesia de Bandeira propõe certamente novos dilemas, apenas vislumbrados aqui na citação de Drummond e suas reflexões na “Ode no cinquentenário do poeta brasileiro”, de *Sentimento do Mundo* (1940), e que coloca o trabalho poético na dimensão da modernização conservadora, questionando a possibilidade desse sujeito na objetividade histórica em que deve ser compreendida a realidade nacional.

O esforço deste trabalho é observar o encaminhamento da lírica de Bandeira para esta dimensão, nos problemas que sua poesia pré-modernista engendra apontando para ela ou retraindo a perspectiva de modernização. A possível submissão de sua perspectiva formalista inicial à necessidade de alcançar um princípio de particularidade do sujeito estético é indicativa do descompasso da formação de nossa poesia em relação à autonomia segura e precisa, visível nos grandes autores do realismo moderno. A especificidade dessa questão nos leva ao exame restrito às obras iniciais e de transição, com menor diálogo com extensa fortuna crítica do poeta e ênfase em poemas que permitem a captação desse movimento.

Assim, chegado ao ponto de maturação do aspecto escolhido, o objetivismo lírico bandeiriano, recuamos, no segundo e último tópico desse capítulo, para o estudo do realismo no

Brasil, a fim de percebermos, no tratamento machadiano dos limites locais, de que maneira e sob quais condições a objetivação do sujeito mostra-se possível e problemática. Considerando, com Roberto Schwarz e Tales Ab'Saber, que o regime do trabalho e as formas da sociedade escravocrata e oligárquica influem fortemente nas contradições da forma romance, estabelecemos a questão de como a forma literária como fator humanizador pode aparecer em Machado, pela posição de defesa da autonomia artística necessária para equacionar as contradições e os relativos impasses.

Esse recuo justifica-se não por uma comparação direta entre a estruturação do realismo de Machado e a do eu lírico de Bandeira, mas por algumas observações pontuais que parecem iluminar o sentido das dificuldades objetivas da relação sujeito e objeto. Nesse aspecto, passamos por algumas das diversas soluções que cada um produz em seu gênero específico, mas que apontam para a necessária forma realista de ambos. Os principais motivos desta abordagem são: certa similitude entre o empenho e persistência de Machado em produzir literatura na forma romance, confrontando os elementos do enredo romântico com plena consciência e aproveitamento do estranhamento desta forma na sociedade brasileira, sem cair em teses deterministas do caráter dos personagens sem tónus, que criticava em Eça de Queiroz, e a equivalente disposição bandeiriana de preservar formas e imagens da tradição em relação a sua poética modernista, intimista e atenta às possibilidades contidas no cotidiano; também interessa o desenvolvimento da obra de Machado no sentido de alterar a forma ficcional do narrador para a da primeira pessoa, como para promover um distanciamento (no sentido do teatro épico brechtiano, que interrompe o envolvimento catártico por pretender uma arbitrariedade narrativa) do ponto de vista das intervenções e mudanças de direção da narrativa. Esses dois motivos são citados por serem os componentes do movimento de distanciamento e aproximação das ações ordenadas por Machado, não em função da produção de um estranhamento hiperdeterminado da forma e do narrador, mas, ao contrário, na tentativa de compreender a natureza da realidade brasileira e dos limites que os personagens enfrentam, sem que isso deixe em momento algum de integrar a matéria de um romance em sua forma plena.

Para pensar como a subjetividade estética tem de se elevar da ideológica redução do sujeito a depositário de todas as qualidades dos objetos e pessoas de que for possuidor, articulamos a leitura de Machado ao principal aporte teórico de que lançamos mão neste trabalho:

os princípios de uma estética marxista delineados por György Lukács em algumas de suas obras da maturidade. Esse manancial é de grande valia para nós por sua predisposição metodológica de fundamento hegeliano e marxista a compreender os momentos históricos como um processo, cuja razão é constantemente produzida pelas ações humanas, mesmo que haja momentos em que essas ações pareçam naturalizadas e as condições, intransponíveis. A literatura e a arte, nessa perspectiva, têm função de recuperar a unidade real da relação dialética entre sujeito e objeto, não para negar a racionalidade instrumental que submete a subjetividade em sua práxis, mas para reconciliar o homem com sua produção e sua imagem, o mundo que pode ser mudado por ele.

Ao fim do primeiro capítulo, analisamos um poema do Manuel Bandeira de *Libertinagem*, “O cacto”. Com o apoio do profundo ensaio de Davi Arrigucci Jr., “A beleza humilde e áspera”, repisamos elementos que reforçam a unidade simbólica desse poema, ressaltando a realização de uma subjetividade estética em trabalho de apreciação da matéria tomada da natureza como forma necessária, compreendendo sua existência relativamente causal e casual dentro do poema. As circunstâncias marcantemente sobrepostas no poema relacionam essas forças opostas (necessidade humana e determinação natural) de explicação de um fenômeno artisticamente aproveitado pela contiguidade essencial que o liga às relações verdadeiras para o poeta diante das contradições da realidade periférica. Essas relações nos levam a pensar novamente a importância da instância organizadora do poema, objetivada na forma do eu lírico.

O segundo capítulo, “Constituição do eu lírico e necessidade histórica”, também é dividido em dois tópicos. O primeiro aspecto examinado é a designação muito reveladora, se descontarmos a sugestão meramente diminutiva, de Bandeira como um poeta menor. Essa atribuição, que toma forma de polêmica na década de 40, foi assumida por Bandeira e questionada por Carlos Lacerda numa época em que o regime de Getúlio já havia se posicionado a favor da experiência de controle nazifascista e mantinha, aproximado o fim da 2ª guerra, um posicionamento ambíguo. Esse termo, juntamente com a leitura crítica de Antonio Candido, nos fornece ricas questões sobre os limites da concepção de poesia de Bandeira e das tendências da poesia de tom menor. Tais limites são de muito interesse para pensarmos o significado dessas tendências para a especificidade histórica brasileira, diante da qual a autonomia literária deve dispor de um posicionamento mais largo e, todavia, não alheio ao elemento mediano, de conservação e recuos que também engendram a mudança. Esse contato com a vida comum será

fonte privilegiada da poesia modernista de Bandeira de modo a possibilitar, mesmo porque não propicia a reprodução automática dos procedimentos de vanguarda, a necessidade histórica de que algumas formas simbólicas sejam atualizadas aqui, enquanto na Europa eram cada vez mais tidas como fracassadas.

Analisamos um poema publicado em *O Ritmo dissoluto*, mas que, segundo o próprio Bandeira, fora composto na mesma época que os de *Carnaval*. “Quando perderes o gosto humilde da tristeza” tem o interesse mais imediato para nós de trazer uma forte reflexão sobre a projeção de um eu lírico no limite entre comunicabilidade e a dissolução do sujeito na experiência individual. Nele, a tristeza humana é ligada a imagens da tradição lírica que são renovadas a cada estrofe e, ao mesmo tempo, dadas como perdidas para um sujeito em vias de completa desumanização. Nesta consumação, a linguagem poética também se torna fragmentada e decanta em um instante de “lirismo puro”. Assim, não encerra a tensão simbólica das imagens tradicionais, mas acentua a tristeza de forma hipertrofiada tornando sua presença a primeira realidade do sujeito de forma expressionista.

Os versos livres do individualismo bandeiriano ganham novo alento em poemas como “Madrigal Melancólico”, também de *O Ritmo Dissoluto*. Porém a citada crítica de Antonio Candido à poesia menor permanece atual nesses poemas e, evidentemente, na obra de Bandeira, como um sintoma da espécie de problemas que a lírica era capaz de formalizar então: o da necessidade de plasmar na lírica a promessa revivida de um sujeito burguês que ainda não ganhara concretude na superfície da história brasileira, já que essa noção necessária da história em movimento estava ligada a um volume de mudanças em franca disputa.

Por fim, com tópico que é também uma questão em aberto, encaminhamos tais aspectos para um exame da dissociação da lírica moderna com a ideia da forma eu, como síntese de um processo, na lírica. Esperamos com esse estudo acentuar a ligação entre a concretude indeterminada da experiência que o poeta tem de seu tempo, pelo qual ele se interessa, e a elevação necessária de sua subjetividade acima de uma percepção individual ou mesmo supra individual para dar forma verdadeiramente realista para si e para os de seu gênero.

Analisando o reflexo lírico, com base em Lukács, procuramos identificar a peculiaridade do trabalho artístico e da representação lírica da objetividade. Nesse caminho, sugerimos algumas

deduções sobre a forma do eu lírico, entre a ficção e aquele que organiza o pôr estético na superação e retrocaptação do poeta sujeito-empírico. Ao passo que os dilemas mais acirrados pela complexificação das relações de trabalho fetichizadas se mostram de fato um obscurecimento da forma pela qual os homens fazem a história, podemos indagar se o Brasil esteve antecipando uma impossibilidade de progresso sistêmico ou se em alguns momentos de nossa história as tentativas de representar o sentido particular do atraso brasileiro foram fonte de uma literatura realista, embora em sua matriz europeia (onde sempre voltamos a nos espelhar) o horizonte que apontava para o próprio homem e seu trabalho parecesse se fechar cada vez mais. Esta questão está posta no lastro de necessidade a qual os poemas analisados no subtópico “A natureza harmonizada como espaço da poesia onde o sofrimento não impera” buscam encobrir.

Para clarear a ideia de necessidade que nos auxilia nestes pontos do trabalho, deve ser dito que exploramos uma ambiguidade existente em leituras da *Poética* de Aristóteles. Ali, encontramos referências às leis da verossimilhança ou da necessidade. Esta última pode ser entendida como uma forma de subversão da verossimilhança para alcançar posteriores efeitos de reconhecimento na tragédia. Essa necessidade diz respeito ao gênero literário e, ao mesmo tempo, ao tipo de desencadeamento dos destinos humanos possíveis à obra de arte. Por outro lado, essa necessidade referente a um gênero específico sofre rupturas e continuidades ao longo do desenvolvimento das formas artísticas ao longo da história da mesma maneira que os próprios gêneros nascem e desaparecem, seguindo uma necessidade bastante relacionada à vida dos homens, com suas novas relações e problemas materiais que dizem respeito também à relação entre arte e sociedade.

Esse lastro formal da necessidade material e chã se insere negativamente nos poemas, para os quais a subjetividade estética refigura um idílio da natureza acolhedora a seu impulso de criação, tendo para isso de sublimar os próprios sofrimentos e a realidade desprovida de razão humana. No entanto, esse espaço de liberdade não deixa de compreender seu impulso criador como algo referente àquela realidade. Ao integrar também aspectos mais ásperos da natureza domesticada numa realização formal questionadora da própria subjetividade criadora, parece-nos que as necessidades do mundo são internalizadas no poema, alcançando superar o impulso íntimo isolado reelaborando sua relação com a sociedade de imposições não meramente reificadoras, mas emudecidas no que têm de apelo humano.

Após uma breve retomada da concepção de “eu lírico” e suas crises ideológicas na modernidade, voltaremos a atenção para o enfrentamento que se intensifica em Bandeira das formas poéticas que oferecem efetivamente possibilidade de sublimação dos desejos de realização do indivíduo em seu projeto arruinado. A deformação da personalidade como consequência da polarização do trabalho material e artístico (intelectual) cria a assimilação pelo homem e pelo artista, na escolha de sua matéria, da separação fetichista entre objetividade e subjetividade, de modo que essa sublimação dos desejos e necessidades individuais não se concretiza na obra e apenas esvazia sua pretensa universalidade de uma compreensão histórica. Analisamos desse ponto de vista a frustração do verso alexandrino de Bandeira, aparentemente inspirado em Baudelaire. Por fim, voltamos a considerações sobre o ritmo e o sobre significado cotidiano e poético das palavras.

No último subtópico, “Utopia e necessidade de representação realista” refletimos sobre o estabelecimento da realidade como fundamento ontológico, em que o homem é o agente regulador da forma dinâmica em que dados da realidade fenomênica se fazem essenciais para sua ação sobre esta mesma realidade. A separação da matéria literária em relação ao cotidiano apaga essa dimensão criadora da vida pelo homem, dando aos elementos tratados como essenciais uma fragilidade que tira de sua forma sua possibilidade verdadeiramente essencial. Assim, a tentativa do artista de elevar-se da banalização dos problemas humanos na vida de uma sociedade de classes pode empurrá-lo de volta para essa banalidade se ele não compreende que a simples repulsa trágica das condições mesquinhas que os homens impõem sobre si é também uma reprodução da aparente indisponibilidade de ação criadora.

A posição em defesa dessa ação pressupõe a representação simbólica. Trataremos disso ao articular as leituras de Benjamin e Lukács sobre Baudelaire e, diante do que tratamos nesse capítulo, retomaremos a leitura de Bandeira na tentativa de compreender o que sua opção pelos espaços do atraso ou da inconsciência da infância oferecem para percepção do trabalho livre de estranhamento em sua concepção humanizadora. Para essa leitura, destacamos o ensaio de Tales Ab’Saber sobre Bandeira e a leitura do poema “O menino doente”.

CAPÍTULO 1: IMPASSE OU PROCESSO: O ACIRRAMENTO DA RELAÇÃO SUJEITO E OBJETO

Observaremos mais de perto obras que abrangem a produção de Bandeira nos anos entre 1913 e 1924. No entanto, não é interessante percorrer a realização dessas obras desconhecendo seu desenvolvimento posterior, em direção à crescente objetividade do lirismo bandeiriano, se partirmos do pressuposto de que este procedimento se engendra no decorrer daquela poética pré-modernista. Neste capítulo, buscaremos identificar algumas questões que dão coerência a esse objetivismo nascente em sua obra, principalmente em seu terceiro livro, *O Ritmo dissoluto*.

Apontados esses traços fundantes do objetivismo em sua obra, tornaremos a pensar as condições do distanciamento promovido pela forma necessária de apreensão de elementos tradicionalmente inóspitos para a literatura e para a afirmação da subjetividade em sua almejada filiação à Modernidade. Trataremos, portanto, da ideia de realismo no Brasil e da elevação a que, esperamos demonstrar, é alçada a subjetividade sem prescindir da figuração simbólica, mais do que puramente arbitrária ou caprichosa. Para isso, lançaremos mão de uma breve análise de *Dom Casmurro* (1889), de Machado de Assis.

1.1 O objetivismo lírico em *O Ritmo Dissoluto*

Davi Arrigucci Junior (1990, p. 100) assinala que o aflorar dessa poesia de Bandeira, em sua característica ao mesmo tempo íntima e prosaica, dá-se num emaranhado de circunstâncias. Entre elas, a da própria matéria da experiência de Bandeira no morro do Curvelo e da infância ou a do contato que teve com o poeta suíço Blaise Cendrars¹. O crítico verifica (Ibid., p. 92) uma atitude poética de quebra das convenções que colocavam o lirismo em oposição à realidade, assim como a temas e arranjos linguísticos do cotidiano, e que tal abertura da lírica implicava em

¹ O termo objetivismo lírico foi usado, segundo Arrigucci Jr. (1990, p.98), no ensaio de Sergio Buarque de Holanda sobre *Kodak*, de Blaise Cendrars.

uma mescla entre gêneros literários, com maior dimensão épica na lírica. A novidade do objetivismo lírico acentua-se na poesia de Bandeira durante a década de 20, mesmo que se identifiquem traços de certa simplicidade em sua primeira obra, de 1917, de modo que, se por um lado os momentos de maturação de sua poesia não se deixam isolar, há, por outro, uma reviravolta que nos cabe compreender, de um lirismo impregnado de imagens tradicionais de subjetividade, que exploram o próprio desencanto, para um lirismo de distanciamento e busca do outro, isto é, da matéria adversa que até então era sentida como antagônica ao sujeito lírico.

O movimento de distanciamento que alarga ao mesmo tempo a diversidade dos temas e do ritmo é reflexo da mudança na ação do poeta sobre a sua matéria. O idealismo, que submetia a literatura a ser refúgio contra a banalidade das relações sociais, tensionava as formas tradicionais e os gêneros literários como se eles fossem meras práticas burocráticas de erudição, fechadas ao novo. Por outro lado, a estética vanguardista que emanava da Europa apresentava algo de autêntico em face da vida material estranhada, algo que a recebia em seu interior e a transformava, transformando também os elementos do poema. Nesse panorama, Bandeira tem uma postura, até certo ponto, empenhada e materialista em relação à forma literária. Não despreza o que quer que seja expressivo das condições humanas, antigo ou moderno, nos limites da autonomia literária. Essa postura vê, nas diversas formas, validade e, no cotidiano, transcendência.

A reflexão sobre o verso livre que se dá em *O Ritmo dissoluto* aprofunda a apropriação brasileira da objetividade necessária ao reflexo artístico em matéria de lírica. A assimilação do verso como unidade expressiva da relação entre sujeito e objeto reorganiza toda a experiência da linguagem em um poema, podendo esta ser reduzida ao significante sonoro ou parecer misticamente propensa ao seu significado ou, ainda, apontar com mais força para o todo do poema, apesar de sua arbitrariedade individual.

Na “Balada de Santa Maria Egípcíaca”, o objetivismo e o lirismo ainda estão polarizados. O autor constrói uma narrativa em versos polimétricos que apresentam uma intriga própria ao sofrimento dos santos: o obstáculo e a ambígua ausência de resposta divina. São ressaltadas as ações da santa e as condições postas de forma objetiva. Como refrão, porém, aparece um verso que se opõe àquela objetividade: “Caía o crepúsculo e era como um triste sorriso de mártir”. No

primeiro momento, esse refrão é uma interrupção melódica e metafórica da narrativa simples e em sentido quase sempre próprio. Mas, quando retorna, o refrão está inserido em uma situação mais desenvolvida à qual parece sugestivamente ligado. Vejamos:

Balada de Santa Maria Egipcíaca²

Santa Maria Egipcíaca seguia
em peregrinação à terra do Senhor

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

Santa Maria Egipcíaca chegou
à beira de um grande rio.
Era tão longe a outra margem!
E estava junto à ribanceira,
num barco,
um homem de olhar duro.

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

O homem duro fitou-a sem dó.

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

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

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

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

Santa Maria Egipcíaca despiu
O manto, e entregou ao barqueiro
A santidade da sua nudez. (p. 73)

² Todos os poemas de Bandeira citados neste trabalho são extraídos da edição de 1966, da José Olympio Editora, 6ª edição.

A voz lírica se abstém de alguns recursos de som e imagem em um momento do poema e vai aos poucos produzindo efeito revelador em outro momento, o qual ela domina até cair no mistério da interpretação dos sinais divinos.

Essa é uma das tensões da leitura da natureza por Manuel Bandeira em sua obra inicial. O tom crepuscular media o reflexo da natureza, procurando exprimir sua orientação materialista, sensualista e decadentista da existência. Num nível ético, a experiência dos objetos é idealizada para se fazer sensível. As ações da Santa, frente aos obstáculos da natureza, não contêm, ao fim de cada estrofe, o estribilho da balada. O sentido de cada palavra cola-se ao objeto significado sem sugerir outras relações senão as que vão sendo construídas no próprio texto.

Dependemos do conhecimento prévio dessa lenda para saber que há uma inversão de todo o sentido do sacrifício, pois, segundo as versões tradicionais, foi, digamos, o vício, não a virtude, que conduziu Maria Egípcíaca à terra do senhor, antes que ela se redimisse e se tornasse santa. Manuel Bandeira, então, contraria o dogma da santidade da alma e impureza do corpo, criando uma narrativa independente. Sem as características elementares de uma balada, essa narrativa ganha ares originários, como se estivesse mais próxima do fato.

Ao livrar as palavras de uma maior densidade subjetiva, resta ao corpo do poema traçar as ações objetivas que produzem aquele fato. Desse corpo, desdobram-se os discursos da santa e do barqueiro, além da descrição da tarde pelo eu lírico narrador, que não se desdobra, mas soa distante e depois mais próxima. Essa aproximação do refrão cheio de presságios da situação objetiva anuncia uma intervenção sobre a qualidade objetivista do poema: a necessidade de entregar o corpo ao homem de olhar duro (e esse "duro" foi até então o sentido mais figurado no interior daquela narrativa) é o ponto de interseção com as versões dogmáticas da tradição. As rimas que aparecem a partir daí testemunham essa apreensão da vida pelo canto. O canto que submete a matéria a novas leis apreende a experiência do sagrado, mas a torna lírica, sacrificando sua pureza inapreensível para os homens de olhar duro.

Esse canto, como a tradição, parece uma ameaça à simplicidade da vida. Um impasse trágico para a necessidade de consagração daquele amor a Deus e ao próximo que se realizava nas ações e tinha que valer como lei geral para todos os homens. Esse é o momento em que a singularidade do gesto se apaga para dizer o universal positivo, que não será também constante,

será impossível como concretude, cambiável por outros dogmas. Nesse sentido, apenas o momento trágico do rompimento do canto com o objeto pode ser retomado. E da objetividade sem sentido particular, depreende-se uma subjetividade sem realização possível.

A ideia da impossibilidade de apreensão da realidade objetiva pela arte implica a ausência de conexão entre singular e universal. Esse é um problema da ideologia no capitalismo, embora sua formulação como problema relativo à história seja um passo da filosofia na Era Moderna, assim como da produção artística humanista, ao ler os fatos históricos singulares como objetivações de uma potência subjetiva humana que atua na natureza. A tensão que esse poema de Bandeira compartilha com as formulações da filosofia de Kant e Schiller pode ser traduzida na tentativa de extrair da natureza sua função universal, que transcende o imediatismo das necessidades particulares. Mas, para isso, a arte se vê às voltas com o conteúdo teórico dos conceitos dos quais quereria se desvencilhar para apreender “a força que atua de maneira divina e inapreendida, além e acima da consciência” (SCHILLER, apud BANDEIRA, 1957, p. 217).

Embora essa definição de poesia corresponda a uma constatação da autonomia em relação às finalidades práticas e subjetivas individuais e pressuponha uma finalidade inerente à natureza, cuja razão não esteja disponível nas leis físicas, podemos observar que Manuel Bandeira indaga pela construção de um sentido na vida comum dos homens, já que contrapõe a falta de sinais da experiência objetiva ao tom sublime em que se circunscreve o canto. Este transfigura o real para revelá-lo, mas o faz sob a condição de haver um obstáculo concreto: os homens de olhar duro. Isso indica que é a necessidade de transpor um obstáculo e reconhecer nele os próprios meios que motiva a necessidade intrinsecamente estética. Mesmo que a inserção do homem de olhar duro seja privilegiada dentre os vários elementos dessa lenda, para fornecer um índice dos estranhos caminhos por que se expressam os desígnios de Deus e suas provações, podemos entender nessa imagem uma atualização bem mais concreta dos vários homens que, segundo a lenda, iam para Jerusalém, mas aceitaram levar Maria Egípcíaca em troca do seu corpo. Essa coletividade ali não representava apenas a dureza e impiedade, mas também a fragilidade de um rebanho ao pecado. No poema de Bandeira, tudo isso está condensado e ligado ao destino da santa, sua queda ou redenção, por mais que o sentido destas para os homens e para Deus esteja visivelmente trocado. Tal sentido indisponível é o que reforça a distância entre arte e vida tendo os homens comuns como centro da referencialidade. Esse elemento, não necessariamente antropológico de uma

pretensa natureza humana, mas antes histórico, – como assinala Peter Bürger em seu *Teoria da Vanguarda* – da concepção artística não é ignorado por Schiller:

E não vemos apenas sujeitos isolados, mas classes inteiras de pessoas que desenvolvem apenas uma parte de suas potencialidades, enquanto as outras, como órgãos atrofiados, delas mal se vêm esboçar débeis indícios. [...] Eternamente acorrentado a um pequeno fragmento do todo, o homem só pode configurar a si mesmo como fragmento; ouvindo eternamente o mesmo ruído monótono da roda que ele aciona, não desenvolve a harmonia de seu ser e, em lugar de imprimir a humanidade em sua natureza, torna-se mera reprodução de sua ocupação, de sua ciência. (SCHILLER apud BÜRGER, 2008, p. 89)

Mas o que é posto tão claramente por Schiller, como uma percepção das contradições das classes na divisão do trabalho, não podia ser desenvolvido em forma de tal crítica por Bandeira. Seu homem de olhar duro, a quem não era dado interpretar o próprio gesto nem a roda da natureza transformada que punha em movimento, este homem não estava do lado oposto da criação poética. A recém abolida escravidão – no ano de publicação de *O Ritmo Dissoluto* fariam 36 anos desse fato – impedia a generalização da medida do valor trabalho como trabalho abstrato no mercado interno. E no que tange a autonomia literária defendida por Schiller como necessidade de humanização daquele homem atrofiado, ainda que a função da literatura, no Brasil, fosse há algum tempo tida como separada em relação a finalidades sociais, o papel que ela exercia na elaboração intelectual de nossa particularidade e relação com o mundo da Modernidade não podia ser apagado ou negado. Antonio Candido considera essa dimensão da seguinte maneira:

Poderíamos mesmo dizer que os padrões clássicos (no sentido amplo, abrangendo todo o período colonial) foram eficazes, por diversos motivos e sob as suas diversas formas: Humanismo de influência italiana, no século XVI, Barroco de influência espanhola, no século XVII, Neoclassicismo de influência francesa, no século XVIII. Em qualquer um desses casos, tratava-se de uma disciplina intelectual coerente que levou a inteligência a se exercer com vigor; isto lhe deu consistência e resistência na sociedade atrasada e por vezes caótica do período colonial. Além disso a convenção greco-latina era fator de universalidade, uma espécie de idioma comum a toda a civilização do Ocidente; por conseguinte, na medida em que a utilizaram, os escritores do Brasil integraram nesta civilização as manifestações espirituais da sua terra, dentro, é claro e como ficou dito, do propósito colonizador de dominação, inclusive através da literatura. (CANDIDO, 2006, p.213)

Essa função prática que a literatura assumiu no Brasil não se separa completamente da concepção de necessária autonomia em relação aos desígnios imediatistas do trabalho comum, mas conforma-se a uma outra fase de evolução daqueles problemas. Por ora, digamos apenas que muitos são os anseios sem realização que atravessam e, em grande medida, estruturam a poesia de Bandeira. Sua postura de apaixonada escuta para as colisões verbais e materiais como manifestações do acaso é sustentada ainda pela reação aflita de um indivíduo que se entende como objeto do destino e seu fazer (*poiesis*), como ritual, às vezes, grato, outras, ingrato. Essa condição da subjetividade empírica não é sempre superada na elaboração do poema. Quando não é por se apoiar no formalismo de moda, é por esperar muitas vezes que a exuberância excêntrica das sensações de um instante dê resposta espontânea para um sofrimento de formas aparentemente esgotadas. Vejamos um caso em que essas duas ameaças se encontram:

O espelho

Ardo em desejo na tarde que arde!
Oh, como é belo dentro de mim
Teu corpo de ouro no fim da tarde;
Teu corpo que arde dentro de mim
Que ardo contigo no fim da tarde!

Num espelho sobrenatural,
No infinito (e esse espelho é o infinito?...)
Vejo-te nua, como num rito,
À luz também sobrenatural,
Dentro de mim, nua no infinito!

De novo em posse da virgindade,
- Virgem, mas sabendo toda a vida –
No ambiente da minha soledade,
De pé, toda nua, na virgindade
Da revelação primeira da vida! (p.74)

Neste poema, praticamente todo o objetivismo é invertido para servir apenas de anteparo para as projeções do eu lírico. Com o jogo de aliterações e versos eneassílabos, com exceção do sétimo e do último verso, que possuem 10 sílabas, descreve-se um estado de exaltação do eu lírico diante de sua possibilidade de refletir na linguagem as sugestões do objeto. O reflexo, no primeiro momento, é principalmente sonoro, contemplando a afinidade das palavras que se relacionam como aliterações, rimas e repetições. Apenas uma rima, entre as cinco rimas externas de cada estrofe, não será uma palavra repetida. Ela pode modificar a

estrutura das rimas alternadas em cada estrofe em que aparece numa ordem diferente.

A pretensa mobilidade das palavras repetidas no interior das estrofes não produz o efeito de jogo de palavras que poderia sugerir. Apenas realoca sua imagem em relação a uma nova referência, sem que isso altere efetivamente sua significação. Fica entendido que tanto o “corpo” quanto a “tarde” são realidades virtuais, jogo óptico, ou mais precisamente sonoro, com que o poeta procura envolver o espírito, embora o próprio ritmo dos versos metrificados se lhe apresente como inibidor do encanto, ao dar lugar a construções tão superficiais para o sentido geral do poema, como “Vejo-te nua, como num rito”. Ao que Emanuel de Moraes afirma que “Após a realização seria difícil escoimar do poema as palavras supérfluas, porquanto a técnica de construção o impede.” (MORAES, 1962, p.88)

E, ao fim, não resta muito do poema além da superficialidade de um encontro sonoro e semântico entre “tarde” e “arde”. A ambiguidade que se desenvolve nas duas últimas estrofes do poema, entre a nudez feminina e a nudez do signo, descoberto das camadas da tradição não é tensionada, como em “Santa Maria Egípcíaca”, para uma problemática humana e particular do poeta, mas decai em sofisma apoiado na teoria da arte como escape. O formalismo, então, se encontra com o subjetivismo, porque para o indivíduo Bandeira a literatura fornece, de fato, essa sublimação, no sentido psicanalítico, dos desejos irrealizados. Essa é uma constante em sua obra, mas é claro que, em muitos poemas, ela consegue superar sua singularidade, mesmo que sua realização nos leve de volta para a biografia de Bandeira.

Se “O espelho” apoia a recriação da realidade a partir de uma teoria da objetividade do significante, “O silêncio”, “Felicidade”, “Quando perderes o gosto humilde da tristeza”, “Noturno da Mosela”, “Sob o céu todo estrelado” e “Noite morta”, do mesmo livro, são poemas que preservam a noção de realidade no interior do poema sustentando o subjetivismo que emerge como tema. Os recursos em cada um desses poemas são vários, mas seu sentido de subjetividade não depende, com em “O espelho”, de uma pretensa recusa diante da tradição filológica e da realidade. Pelo contrário, todos depositam seus esforços na representação de uma situação em que a subjetividade seja possível, mesmo que essa possibilidade seja, ao mesmo tempo, um obstáculo e uma ironia.

Essa ressalva foi necessária para podermos diferenciar melhor o tipo de objetivismo e

de subjetivismo com que nos deparamos nesta obra de Bandeira. Este de “O espelho” é um subjetivismo idealista, quase um puro subjetivismo, pois mesmo mantendo fracamente o valor semântico das palavras, seu objeto de contemplação fica reduzido ao acaso dos sons, arbitrariamente dado na formação das palavras. Por outro lado, sua descoberta casual é projetada como toda a realidade do poema e do mínimo de conteúdo que o signo conserva: “a tarde que arde” é uma construção que revela a coincidência dos significantes, explorando a maneira singular pela qual uma tarde eventual pode ser experimentada e significada pelo eu que arde. O puro subjetivismo é assentado, portanto, na transformação dos signos em objetividade para si.

No entanto, essa significação não transforma o conteúdo comunicado, apenas o daquela experiência singular imaginada no texto. Sem concretude construída no poema, a tarde, mesmo sendo central, é um vocábulo acidental, necessário apenas do ponto de vista da técnica que se experimentava. Com a realidade apagada, a estruturação alça os recursos sonoros a uma objetividade à parte, onde um sujeito flutua, também descolado de sua concretude, para reinar sobre essa realidade. Com um formalismo ainda mais acentuado, essa evasão dos desejos subjetivos não interfere tanto em outro poema de *O Ritmo Dissoluto*, “Berimbau”. Este poema seria um representante aproximado de certo objetivismo puro, contrário ao subjetivismo puro que identificamos em “O espelho”, mas, em certo sentido, equivalente:

Berimbau

Os aguapés dos aguçais
Nos iguapós do Japurás
Bolem, bolem, bolem.
Chama o saci: - Si si si si!
- Ui ui ui ui ui! uiva a iara
Nos aguçais dos Igapós
Dos Japurás e dos Purus.

A mameluca é uma maluca.
Saiu sozinha da maloca –
O boto bate – bite bite...
Quem ofendeu a mameluca?
- Foi o boto!
O Cussaruim bota quebrantos.
Nos aguçais os aguapés
- Cruz, canhoto! –

Bolem... Peraus dos Japurás
De assombramentos e de espantos!... (p.91)

Apesar do formalismo renovado pelo experimentalismo, devemos abrir um parêntese nesse e em outros poemas, como os já analisados, para a pesquisa especificamente voltada para a necessidade das rimas, como fator de integração das imagens do objeto significado e do objeto-verbal significante em seu relacionamento no poema. Como o próprio poeta revela em *Itinerário de Pasárgada*, seu aprendizado com Camões, com outros poetas e até com os parnasianos foi lhe ensinando a não desdenhar as chamadas rimas pobres (BANDEIRA, 1957, p.32). A rima pertinente ao assunto, que soa bem dentro da tonalidade geral do poema, não será mais enriquecida por associar esta ou aquela classe de palavras. Mas esse entendimento é um tanto obscurecido quando nos fala de que o que pesa nesse caso é a surpresa que a boa rima traz ao ouvido. Surpresa não pela raridade, mas por “uma espécie de resolução musical” (ibidem). Porém, essa resolução vai diluindo e perdendo seu sentido de lei inerente ao gênero lírico com a progressão dos versos livres e brancos na obra de Bandeira:

No *Ritmo Dissoluto* prossegui em certas experiências de *Carnaval*, como rimas toantes, mistura de versos brancos e versos rimados, versos-livres em que ainda persiste certo ritmo de medida e rimados, coisa de que depois tomei horror (BANDEIRA, 1957, p.67)

Não alongaremos esse parêntese, mas, partindo da percepção de que há um abandono significativo do uso de versos rimados, relacionado ao desenvolvimento do verso livre, devemos destacar a questão aberta por todos esses poemas analisados até aqui sobre de que maneira a relação da rima com o assunto está sendo questionada e atualizada nessa obra e no desenvolvimento da poética bandeiriana. Na rima que apanha a objetividade de “Santa Maria Egípcíaca”, prevalece já certa tensão entre a força lírica da objetividade e a aproximação dos os sinais divinos à alienação do homem de olhar duro. Na métrica regular de “O espelho”, as rimas repetidas não têm qualquer função conciliatória, nem de tensão. Elas fluem como se houvesse uma natureza própria que lhes atribuisse a consonância dos sentidos, às vezes esbarrando na própria gratuidade e falta de tangibilidade. Aqui, em “Berimbau”, chegamos a outra forma de contraposição entre objetivismo e rimas.

Nesse poema de tom altissonante, destacam-se as variações rítmicas e sonoras dos versos, pois a nossa aproximação do sentido está fortemente transpassada por esses elementos. Se tentássemos traduzir os dois primeiros versos em termos da vivência urbana, teríamos algo como: as flores aquáticas dos alagamentos da mata dos Japurás... e, de longe, não teríamos as imagens sonoras criadas com o vocabulário, inclusive, mais próprio para sua representação referencial.

O cenário é de uma vegetação amazônica, mais precisamente, de uma região de águas. E, no entanto, o que apreendemos primeiramente é a dança das aliterações e assonâncias, assim como os ecos em jogos de palavras, que quase misturam estas a uma onomatopeia inventada para seres fictícios: “chama o saci: - Si si si si!”, “Ui ui ui ui ui! Uiva a iara” e posteriormente “O boto bate – bite bite...”. Ao fim da primeira estrofe, aparece, funcionando como mote, uma retomada de versos semelhantes aos dois primeiros, porém de tonalidade escurecida ao final, pelas vogais posteriores de “dos Purus”.

O que se segue na segunda e última estrofe são sobreposições de vozes que se encadeiam para dar os contornos de um acontecimento nebuloso, a saber, a ofensa à mameluca. A opacidade do fato é devida não apenas à explicação mágica envolvendo o boto e, secundariamente, o “cussaruim”, mas à ação da linguagem poética que parece regida por sua atração pelos *nonsense* humorísticos. Estes tomam para si a função de todo o poema, que parece se regozijar pelos encontros linguísticos vislumbrados. Esse elemento – o do encontro das raças e das falas – tomado do projeto modernista para a literatura é que propicia a fusão de técnicas surrealistas com o registro de histórias populares. O que acontece é que não poderíamos concluir o que vem primeiro na economia deste poema: a experiência de brincar com as palavras, que tanto atraía a Bandeira, desde o convívio com o pai³, ou a tendência modernista, que aflorara mesmo antes de existir um movimento, pela recordação da infância e da apreciação da cultura oral, folclórica mesmo, daqueles tempos evocados pela pobreza no Rio de Janeiro. O fato é que neste poema a apreciação estética do falar popular e da sonoridade da língua portuguesa se desenvolve por uma forma extremamente modernista.

³ Em *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira conta sobre entretenimento que ele tinha com o pai ao buscarem uso poético para palavras como protonotária. (BANDEIRA, 1957, p.2)

O emblema que a fala popular representou para o modernismo do primeiro momento possibilitou a pesquisa estética que alguns de seus autores empreenderam. Mas não devemos confundir essa disposição com um caráter verdadeiramente popular da representação. O uso de determinado vocabulário ou sintaxe não pressupõe o desenvolvimento da cultura em dimensão mais ampla e renovadora, ele pode também reproduzir a fetichização que cai tanto sobre a criação artística como sobre a simplificação forçada da expressão oral popular. O próprio Mário de Andrade, que encampou, como Manuel Bandeira, a ideia de uma língua brasileira a ser aprendida da fala e trazida para a escrita e para a poesia, soterradas de erudição, faz em outro momento e em outro sentido, um questionamento que lança luz também sobre esse aspecto:

E me cabe finalmente falar sobre o que chamei de “atualização da inteligência *artística* brasileira”. Com efeito: não se deve confundir isso com a liberdade da pesquisa estética, pois esta lida com formas, com a técnica e as representações da beleza ao passo que a arte é muito mais larga e complexa que isso, e tem uma funcionalidade imediata social, é uma profissão e uma força interessada na vida.

A prova mais evidente desta distinção é o famoso problema do assunto em arte, no qual tantos escritores filósofos se emaranharam. Ora não há dúvida nenhuma que o assunto não tem a menor importância para a inteligência estética. Chega mesmo a não existir para ela. Mas a inteligência estética se manifesta por intermédio de uma expressão interessada da sociedade, que é a arte. Esta é que tem uma função humana, imediatista e maior que a criação hedonística da beleza. E dentro dessa funcionalidade humana da arte é que o assunto adquire um valor primordial e representa uma mensagem imprescindível. Ora, como atualização da inteligência artística é que o movimento modernista representou papel contraditório e muitas vezes gravemente precário. (ANDRADE, 2002, p.276)

Contudo, essa conciliação entre um gosto subjetivo e ideológico pelo modo de falar e uma técnica, como a do Surrealismo, que pretende aderência universal a qualquer objeto, apesar de localista, não é por si só realista, pois neste caso a noção de país, que ofereceria a substância para tensionar esse encontro pacífico de temporalidades, a universal e a singular, torna-se um signo fetichizado, sem humanidade. O poema – sem resquícios de personalidade e num espaço natural descrito como efervescente de uma religiosidade própria às coisas – reveste-se de despreensão, contra qualquer racionalismo. O único efeito pretendido é o do assombramento, ludicamente despertado, como que por poderes incontrolláveis, tanto da

natureza quanto dos signos. Assim não resta para a literatura nenhum papel de apreensão do universal, apenas a forma vazia, pseudoantropológica, de caracterização do mito.

Assim, estamos diante de duas operações: a observação de um lugar que é aparentemente estranho a toda a lógica da modernização e a seleção de signos verbais específicos, que são reunidos de forma primária, sem uma coerência além da semelhança sonora e do local, em que são comuns e podem ser empregados em seu sentido mais chão. Esse segundo movimento, como técnica surrealista, estrutura o primeiro, que, na passividade de uma realidade periférica, recebe todos os atributos de superstição e primitivismo que justificam essa antropofagia ao avesso. A respeito da técnica surrealista de criar o acaso, Peter Bürger comenta:

O ideológico da interpretação surrealista do acaso não repousa na tentativa de dominar o extraordinário, mas na tendência a querer reconhecer, no acaso algo como um sentido objetivamente dado. A atribuição de sentidos é sempre obra de indivíduos e de grupos; um sentido separado do contexto humano da comunicação não existe. Para os surrealistas, porém, o sentido está contido nas constelações ocasionais de coisas ou de vivências que eles registram como “acaso objetivo”. Que o sentido escape à fixação, isso não altera em nada a expectativa surrealista de que ele possa ser encontrado na realidade. Nisso, com efeito, será preciso ver uma abdicação do indivíduo (burguês). Achando-se o momento ativo da conformação da realidade pelo homem, por assim dizer, ocupado pela sociedade da racionalidade-voltada-para-os-fins, ao indivíduo que protesta contra a sociedade não resta senão abandonar-se a uma experiência cuja característica e valor consistem na falta de compromisso para com estes fins. (BÜRGER, 2008, p.121)

A necessidade básica na leitura da realidade por Bandeira está também dividida entre esse apego ao extraordinário dos encontros casuais de palavras e ritmos, muitas vezes, produzidos em sonhos, e aquela tentativa de expurgar o sofrimento individual por meio das coisas mais simples e cotidianas, de modo a renová-las intimamente. E esses dois momentos normalmente se reúnem em um Eu, que, como sintetizam Gilda de Mello e Antonio Candido, “se revela incessantemente quando mostra a vida e o mundo, fundindo os opostos como manifestações da sua integridade fundamental” (2009, p. 73). Portanto, essa integridade não se separa da precisão de seu senso poético, tanto para apreender o traço expressivo da essência das coisas, como para comunicá-lo. Há aí algumas diferenças gerais da poética de Bandeira, que não se encaixam na descrição de um artista surrealista nesse sentido do protesto contra o

ordinário, mas sem que queiramos negar tantas características próprias dessa tendência que são assimiladas pelo poeta.

Para esboçar melhor o problema, podemos questionar se a voz que organiza esse poema é, antes de mais nada, lírica. Com lírico não podemos nos referir apenas a uma ligação ancestral com a música num sentido puramente formal. O que procuramos é questionar se se produz uma elevação do sentimento possível, isto é, criado poeticamente, a um sentido comum, coletivo, que alcança uma congregação humana. Dessa forma, Lukács apresenta a questão sob o foco da linguagem poética na literatura:

La gran misión del arte es, en efecto, transformar en un mundo reflejado en el hombre y para lo humano específico todo el mundo, reconocido y conquistado por el hombre, de la objetividad en sí. Esta transformación es sobre todo drástica (y captable del modo más seguro) cuando el medio mimético es el mismo: el lenguaje. Al sentar el arte de la palabra, la fecunda tensión entre la representación y el concepto, como nuevo medio homogéneo del lenguaje poético, se preservan los resultados del concepto, conquistadores del mundo; pero se supera su forma abstractiva desantropomorfizadora, y de un modo invisible (pues la vida cotidiana, la ciencia y el arte poético operan con las mismas palabras); esto es: la objetividad de la realidad se transforma miméticamente sólo en la medida en la cual lo más esencial para la humanidad aparece presentado como esencia de la realidad misma, en el centro de la refiguración. Así pues, el mundo del hombre como refiguración de la realidad presupone como medio homogéneo la palabra que tiende a una representacionalidad sensible. Esta duplicación – la superación de la abstracción desantropomorfizadora con preservación simultánea de un reflejo auténtico de la realidad objetiva – constituye la esencia del lenguaje poético. La más lisa sencillez, la proximidad aparentemente máxima al lenguaje cotidiano pueden ser poéticas si contienen como motor esa contradicción; el más alto virtuosismo formal en cuanto a plasticidad, musicalidad, originalidad, etc., es en cambio muerto si no es esa contradicción la que le pone y le mantiene en marcha. (LUKÁCS, 1966, p. 170, v.3)

O momento em que se concentra a magia mimetizada neste poema parece estar primeiramente no terceiro verso, “Bolem, bolem, bolem”, quando se descreve o movimento dos aguapés nos aguaçais e, depois, novamente, na última retomada do mote, interrompida por uma tentativa de esconjurar o “canhoto”, ou o diabo, materializado nos aguapés. Mas, mesmo assim, eles “Bolem...”. A estranheza desse movimento está contida no verbo bolir quando relacionado a um ser inanimado, tal como os aguapés dos aguaçais. A inquietude nestes versos

se assemelha a de outros de Bandeira (“A mata”, “Voz de fora”, “À sombra das araucárias”), em que partes da natureza são recriadas em traços animizados e, em alguns casos, personificados:

No verde, à beira das estradas,
Maliciosas em tentação,
Riem amoras orvalhadas.
Colhe-as: basta estender a mão. (“À sombra das araucárias”, p.16)

Vai beber o pleno ar... E enquanto lá repousas,
Esqueces as mágoas vãs na poesia dos campos
E deixa transfundir-te, alma, na alma das coisas... (“Voz de fora”, p.19)

Só uma touça de bambus, à parte,
Balouça... levemente... levemente... levemente...
E parece sorrir do delírio geral. (“A mata”, p.88)

Hermenegildo Bastos (2009a), em sua análise sobre o aspecto desses poemas, observa que há nessas formas o propósito de superar o sofrimento. No entanto, as delícias naturais, que impõem uma livre seleção dos aspectos inofensivos da natureza, trocam-se na figuração em uma ameaça exterior, cada vez mais interferente nesse refúgio. A touça de bambus é percebida por Bastos em sua relação com o poeta e em oposição à multidão de pedintes e alarves, transfigurada na mata. A touça parece sorrir do delírio geral e, de fato, estabelece um ritmo próprio na tentativa de se elevar dos segredos pânticos da mata, criando um espaço estritamente poético, para opor a vida convulsa – “Quer falar e não pode” (“A mata”, p.88) – da mata ao refúgio amansado pela arte como trabalho, que implica, por outro lado, a expansão da vida desumanizada em contradição com o trabalho livre, contradição da qual esses poemas são reflexo esteticamente construído. Segundo Bastos:

Alguém (ou algo) se coloca à parte dos acontecimentos, embora integre a cena. Como tal dá a si mesmo um poder sobre tudo o mais. A mata parece automatizada, enquanto a “touça de bambus” é como o espaço da subjetividade. Alguém (ou algo) pode se distanciar do automatismo: alguém, o poeta, mas também algo, o seu trabalho. (BASTOS, 2009a, p.6)

A transformação do ritmo é um dos grandes projetos de Bandeira. Em “Berimbau”, o instrumento aludido no título filia-se a este impulso, embora se abstraia daquele elemento fundamental que é superar o sofrimento. Quando os aguapés da mata bolem, há um sentido

que nos remete ao gesto de tocar o berimbau, esse instrumento rústico e um tanto deslocado na cultura amazônica. No entanto, a lei que rege esse poema é a do exotismo, criando uma consonância com todo o misticismo do quadro figurado. Os versos são regulares em sua maioria, compostos em octossílabos. O efeito disso é uma influência de opressão sobre as demais vozes do poema, afinal, as várias onomatopeias, “Ui ui ui ui ui! Uiva a iara” e “O boto bate – bite bite...”, sugerem uma independência dos sons em relação aos símbolos da fala social.

Aqui aparece a marca do objetivismo puro, pois, nesse espaço amazônico, criado por Bandeira, as palavras exprimem não um sentido vital daquilo que importa para o eu lírico em seu contato com a experiência e mundo de sofrimentos do próprio poeta, de modo que aquilo que ele ficcionaliza servisse para melhor dar conta de uma verdade profunda. Elas exprimem apenas, do ponto de vista do eu lírico, uma curiosidade turística do visitante casual. Ainda que esse possível visitante nunca tenha pisado na Amazônia e sua descrição parta de uma brincadeira, o encanto que se desprende das palavras próprias, específicas daquele cenário, sugerem com fidelidade a noção de um império do natural sobre o humano. A racionalidade do mundo do poeta, a da cultura letrada, não chega ali. Os discursos diretos de habitantes da região e a mameluca também pertencem a outro universo, oposto ao do eu lírico. Aqueles porque estão condicionados pela relação mítica com os fenômenos e esta porque ela mesma foi transformada em coisa, uma imagem fonética sem significado. O puro objetivismo não produz uma inteligibilidade do fazer humano sobre a natureza, por isso não há hierarquia entre os sons atribuídos ao saci e à iara e as palavras humanas, ambos emanam daquele mundo sem significarem mais que um retrato pitoresco.

O “bolir” musical que vem dos recônditos do rio chega ao final do poema associado ao mal, na forma do canhoto, pela reprodução da expressão popular de esconjuro. A graça desse registro linguístico, interrompendo o entoar sobrenatural das palavras em uma melodia, combate no poema a perspectiva sinistra desses encantos. Mas não se encontra com a voz que organiza as imagens. Essa voz insiste em sua cantilena, como se houvesse uma urgência metafísica no canto. Nesse aspecto, o poeta se assemelha mais com o *aedo* das narrativas míticas do que com o eu do lirismo moderno.

O ritmo básico 8(4-8) é alterado na ação sonora da mata, “Bolem, bolem, bolem”, em 5(1-3-5), e nas intervenções discursivas “- Foi o boto!” e “- Cruz, Canhoto!”, ambas em 3(1-3). Dividido em duas estrofes, esse poema também, como “Santa Maria Egípcíaca”, contrapõe dois momentos. Na primeira estrofe, dá-se o momento mais descritivo, que não possui rimas externas e trabalha a emanção mágica das palavras como correspondente à da natureza e distingue dela os sons de seres fantásticos, o saci e a iara. Na segunda estrofe, aparecerão rimas e uma espécie de montagem de figuras e vozes, com orações simples. Os versos brancos e rimados, então, seguindo o esquema AxxABCxBC, casam essas diversas orações, com poucas variações rítmicas, numa sucessão de eventos. A sequência de ações começa por meter em cena a representação da mameluca, sem que ela ganhe qualquer caráter humano: ela é uma forma genérica, sem nenhum traço concreto e se assemelha, por sua função no poema, aos “aguapés dos aguaçais”. Depois, seguem-se a figura e ação do boto, com suas correspondentes imagens sonoras por aliteração; um diálogo entre a voz lírica e a voz fictícia de um ou um conjunto de personagens; por fim, com “O Cussaruim bota quebrantos” completa-se a absorção da voz lírica na fala coloquial (ou exótica) e a cantilena da paisagem sendo descrita novamente, mistura-se à encenação e às vozes, como um redemoinho.

Em “Berimbau”, todos os sentidos parecem embotados, não apenas o das várias vozes que se agitam com o ataque do boto e os quebrantos do “Cussaruim”, mas o do transe em que se apresenta o poeta, no limiar entre o mundo dos significados dos jargões populares como “Cruz, Canhoto!” e o universo das coisas primitivas que apelam aos sentidos isolados da racionalidade. O exercício da arte, como da magia, parece aqui prevalecer como um esteticismo da subjetividade artística mistificada nas coisas. E esta fica fragmentada no impasse entre, de um lado, o interesse antropológico sobre os seres humanos em dependência mítica com a natureza e com a cultura oral e, de outro lado, a pretensão ideológica de produzir livremente, separada de toda relação com o que é essencial para o homem na natureza. Mas, ao contrário, buscando na natureza seus precipícios escondidos, onde ainda se possa criar mitos que submetam a urgência dos sentimentos comuns a leis supra-humanas. Aqui, são inseridos no poema, com toda força e perversidade, os dilemas da arte desde o período da decadência ideológica, quando o preço da autonomia se insinua como sendo o da mera especialização e apagamento dos conflitos reais do homem no seu tempo.

A sensação da técnica abstrata, sendo desenvolvida à revelia de um valor em relação aos seres presentificados no poema, sejam eles as vozes do discurso direto ou a do poeta, beira a indagação do conceito tradicional de arte como obra inteira. Mesmo o ritmo regular, captando as inflexões orais, foi interpretado em música de forma diferente daquela concebida por Bandeira, sem que isso alterasse, segundo o próprio poeta, a adequação da música às palavras: “O poema foi sentido e pensado em andamento quase ‘presto’ (...). O andamento da música é precisamente o contrário disso, e todavia a adequação da música às palavras me parece perfeita.” (BANDEIRA, 1957, p.72). Porém, essa relação com a forma não é necessariamente típica do poeta. Aqui, influi muito a ausência daquele Eu integrador, destacado por Gilda de Mello Souza e Antonio Candido, o que deixa a variação rítmica interna do movimento de cada verso por conta da manipulação formalista e naturalista intrínsecas ao poema.

Essa disputa entre a conservação e a ruptura dos significados no tempo é a matéria objetiva geral tanto da música quanto da poesia. Bandeira sempre se encontra entre essas duas linguagens, nem sempre pressionado para um mero evadir-se da vida, mas, ao contrário, para voltar da capo na tentativa de apreender suas flutuações e acidentes, ora passional e irônico, ora compassivo e afetado com seus objetos. O limiar das revoltas vanguardistas, parece que Bandeira o atravessa em sentido diverso do que se verifica na Europa. O “novo” que pede passagem na poesia de Bandeira se associa ocasionalmente com a cultura popular sem saturá-la dos condicionamentos que a imposição dos limites à arte no capitalismo parece impor.

Vejam os outro modo de articulação com a objetividade, que parece se destacar no desenvolvimento da poética bandeiriana, ainda de *O Ritmo Dissoluto*:

Meninos carvoeiros

Os meninos carvoeiros
Passam a caminho da cidade.
- Eh, carvoero!
E vão tocando os animais com um relho enorme.

Os burros são magrinhos e velhos.
Cada um leva seis sacos de carvão de lenha.
A aniagem é toda remendada.
Os carvões caem.

(Pela boca da noite vem uma velhinha que os recolhe, dobrando-se com um
[gemido].)

- Eh carvoero!
Só mesmo estas crianças raquíticas
Vã bem com esses burrinhos descadeirados.
A madrugada ingênua parece feita para eles...
Pequenina, ingênua miséria!
Adoráveis carvoeirinhos que trabalhais como se brincásseis!

- Eh, carvoero!

Quando voltam, vêm mordendo num pão encarvoado,
Encarapitados nas alimárias,
Apostando corrida,
Dançando, bamboleando nas cangalhas como espantalhos desamparados!
(p.85)

Aqui, a presença da voz lírica é forte. Mesmo o enunciado popular “Eh, carvoero!” não se sobrepõe, como exterior, mas oferece solidez às observações líricas. A falta de uma referência individual do poeta também não impede que a subjetividade estética seja firmada em elementos singulares. A afetividade que parece brotar dos “adoráveis carvoeirinhos” não poderia se realizar simbolicamente se estivesse arrancada do tempo presente, ao contrário do que afirmaria Luiz Costa Lima (2002, p.60): o crítico defende que Bandeira, ao contrário de João Cabral de Melo Neto, não se refere ao presente e o tempo verbal que observamos em “Meninos Carvoeiros” ressalta o efeito de presente da gramaticalidade do verbo em detrimento de sua referencialidade no tempo. Para ele, o tempo desencadeado no poema é o da memória e, em Bandeira, de modo geral, as percepções são abstraídas do passado, pois o presente seria escorregadio decorrer de instantes. De tal maneira, determina que a preponderância da afetividade nesse poema, acentuando apenas a figura dos carvoeirinhos, opõe-se ao tratamento perspectivístico.

No entanto, essa incompatibilidade entre “expressão temporal” e “impressão afetiva” não parece se confirmar neste poema. Há, todavia, uma articulação de temporalidades, a da objetividade e a da subjetividade. Embora o sujeito lírico pareça passivo, vulnerável ao espetáculo da infância como o de uma inconsciência perdida, sua atuação no poema é de “apaixonada escuta”, procurando captar os elementos que relacionam a superfície à profundidade.

Assim, nas duas quadras que iniciam o poema, acumulam-se aspectos da visão dos carvoeiros: são meninos, vão à cidade, apregoam em discurso direto e continuam seu caminho tocando os animais com um relho enorme. Sobre os animais e os equipamentos, conta que são magros, velhos, a quantidade e a espécie dos carvões, os sacos são remendados, os carvões caem. Há um sistema de descrição dos detalhes que parece atender minuciosamente ao interesse de quem não tenha nunca visto essa cena: o que é citado é especificado de alguma forma e o verso final não se relaciona com os outros como se fosse necessário explicitar que os carvões caem porque o trançado do saco não é novo e firme, mas velho e remendado, assim como todo o resto. Cada verso apenas dá a oportunidade para o próximo. Também a terceira estrofe, na verdade, um verso isolado, desdobra-se do fato de os carvões caírem, pois complementa que depois vem uma velhinha recolhendo aqueles que ficaram no caminho. Mas o verso é despretenso, como parece afirmar o uso dos parênteses, não deveria influir no caminhar dos meninos.

Mas ele se situa objetivamente no cume do poema (e é também o maior dos versos), pois aí as observações da ida tornam-se reflexões do poeta. A terceira estrofe também não é uma quadra, a ingenuidade é abolida do tom para dar lugar à ironia terna. As crianças raquíticas combinam com os burrinhos descadeirados e a madrugada ingênua é feita para eles, crianças e burrinhos, ambos pequenos, ambos miseráveis, ambos trabalham sem consciência do sofrimento da miséria.

O pregão novamente, mas embebido da melancolia do sujeito lírico. Parte do que era natural foi processado e está sendo levado para a cidade, para entrar no sistema de trocas. Enquanto os meninos carvoeiros, que trabalham como se brincassem parecem ilesos àquele mundo da cidade, eles repetem seu pregão e são admirados sem o saberem. Não sabem realmente muita coisa: “A madrugada ingênua parece feita para eles...” Essa madrugada ingênua não exprime especificamente o momento do dia, mas o da vida dos homens, assim como a boca da noite é independente da hora do dia, pertence apenas à velhinha que vem catar os carvões caídos. Os dois momentos parecem feitos para eles, para os meninos e para a velhinha. Feitos por quem? Aqui também podemos perceber a ágil referência ao motivo estético, um outro procedimento que também não aparece na obra final. O que interessa essencialmente neste ato lírico são as partes que compõem a imagem suburbana dos

espantalhos desamparados em sua ida e volta da cidade. Aqui, o verso “Eh, carvoero!” é praticamente um coro, unindo, na dúvida, uma exclamação de admiração turvada e o trabalho que se anuncia para venda e para o mundo das necessidades.

Gilda de Mello e Souza e Antonio Candido citam este poema no início de sua introdução ao *Estrela da vida inteira* como exemplo de um dos dois modos de composição nos quais Bandeira desenvolve sua lírica. O de “Meninos Carvoeiros” seria o modo “que adere estritamente ao real” enquanto o outro modo, no polo oposto, é o da subversão do real “por meio de uma deformação voluntária”. Esses dois polos certamente não possuem a mesma fronteira, anteriormente aludida aqui, entre o pathos irônico e amoroso com relação aos objetos tomados da vida para o poema. A fronteira que Souza e Candido estabelecem é, na verdade, unificada pela manifestação fundamental de um Eu da poesia de Bandeira, este, sim, atravessado pela querela constante com as frustrações e aspirações do momento de transfiguração da vida.

A ideia de Costa Lima de que uma afetividade niveladora teria tomado o lugar da personalidade do eu em tais momentos da obra de Bandeira mostra-se insuficiente, já que a afetividade não é extraída da pura objetividade, mas do cruzamento de temporalidades que se integram e produzem a perspectiva do quadro: a madrugada ingênua e a boca da noite atendem ao impulso de compreender a objetividade com suas determinações causais e a necessidade poética que permite o momento da contradição, mesmo que apoiado na mesma objetividade.

A miséria ingênua dos detalhes pitorescos do atraso e da ruína e a miséria sofrida da boca da noite se anunciam como contraponto, sem que a afetividade as manipule por qualquer nivelamento. O contraponto da velhinha recolhendo os carvões caídos não toma o lugar da comovedora ingenuidade nem deixa de ser objetivamente ligada a ela na imanência vital apreendida pelo poeta. O presente, para o qual a evocação da velhinha acentua a profundidade e ilumina, é dos meninos, eles conduzem os burrinhos numa constância e insistência frágeis a caminho da cidade. O tempo gramatical é o da rotina: duas quadras para narrar a movimentação atrapalhada pelo peso dos apetrechos carcomidos e uma quadra para a volta desembalada dos meninos encima dos burrinhos.

O discurso direto do pregão foi mesmo um eco, isolado, porque não convém aos carvoeiros repeti-lo ao voltarem da cidade sem os sacos cheios de carvão. Mas essa lembrança impregnada no poema liga a inconsciência das crianças à experiência do observador que recria o ritmo da fala popular para desentranhar dele suas facetas essenciais. Esse realismo está tanto na aderência do discurso ao objeto quanto em seu descolamento intensivo, sem que a afetividade do sujeito lírico seja necessariamente hipertrofiada ao desenvolver a perspectiva selecionada.

O que essa compreensão da bivalência do poeta nos ajuda a ver é que, em *O Ritmo dissoluto*, a realização do eu, diante das possibilidades oferecidas pela lírica, não está dada como um fato natural. No oscilar de formas do cotidiano e do universo fabuloso, tanto a constituição do eu lírico quanto a do reconhecimento das formas populares da identidade nacional estão em formação e, ao mesmo tempo, postas à prova pelo nivelamento universal da forma mercadoria. Assim, a impressão da falta de antes e depois efetiva neste poema e evocada por Luiz Costa Lima, deve-se mais ao efeito da repetição, implícita no poema, do que à produção de um retrato sem profundidade histórica do poeta. Voltando às análises que Hermenegildo Bastos faz sobre o trabalho estético do poeta, podemos visualizar melhor o sentido da superação da afetividade patética:

"o que o poeta espera da sua atividade como artista, que papel é reservado à poesia na transformação da vida? Há alguma coisa de surpreendente na promessa de paz que carrega consigo uma ameaça. Paira por sobre tudo uma ameaça, não a de que seremos punidos se não seguirmos o caminho traçado, mas, mais do que isso, a ameaça da indisponibilidade da manhã, noite ou em suma do não-lugar. O sofrimento que atormenta o poeta e o acompanha, a paixão (pathos) não deixará de existir, mas adquirirá sentido e se conformará a uma lógica – a da *sympathia*. O equilíbrio, porém, está sempre por um fio, e este se rompe – perde o sentido." (BASTOS, 2009a, p. 9)

Antes que essa ameaça do pitoresco acidental se tornasse familiar para o modernismo, Bandeira a estava incorporando sem conhecer sua extensão, mas presumindo instintivamente que as necessidades materiais não eram menores que as das artes. Estas não passariam ao largo daquelas, mas podiam elevá-las a um sentido mais humano, na compreensão também racional da vida. Por isso, o esteticismo que observamos em “Berimbau” não poderia triunfar, com sua violência sem ternura, sobre a maldade da molecada da rua do sabão que gritava para

o balão cair. Tampouco, a sombra da velhinha que recolhe os carvões para si, no limite da necessidade da boca da noite, suspende os meninos carvoeiros de trabalhar como se brincassem, enquanto os carvões caem pelo caminho.

Bandeira talvez acreditasse, como conhecedor de seus limites e possibilidades de poeta menor, que o lugar da literatura havia se reduzido, que o simples é difícil e que, para a literatura não se entrincheirar completamente, era imperativo não deixar escapar a circunstância da poesia. Por mais que esta, a poesia, se elabore internamente, preenchendo as lacunas que distorcem a circunstância, sua forma não poderia apenas se trocar livremente, sem uma razão íntima e solidária para com o reconhecimento que o acontecimento da vida propiciava e pedia. É possível que em *O Ritmo dissoluto* a literatura se fizesse mais fundamental do que nunca para Bandeira, não apenas por estar só no subúrbio do Rio, mas por lidar com a perda do pai, além de outras, seu legado no mundo e com a vida popular do Rio do início do século XX.

Sem saber que fazia “sofrer” a fecunda geração de modernistas que surgia, Bandeira compunha suas ilhas inabitadas, “de um mundo amoroso e patético”, em que outros se banhavam, como afirma Drummond em sua “Ode no cinquentenário do poeta brasileiro” (1973, p. 52). Essa geração é que concentraria suas questões sobre a literatura e a história possíveis em poemas como “Morte do leiteiro”, de Drummond.

O tempo presente de “Meninos carvoeiros” é unido ao do poeta que começa a olhar para fora, sua afetividade carregada com a matéria das contradições entre o que era novo e o que era primitivo, elementos para a poesia modernista. Embora essa apropriação compreendesse a melancolia do poeta, por ser aquele que não pode retroceder na própria cultura e consciência, ela também dá indícios de que a ordem que pretendia integrar o país na modernidade da divisão do trabalho e na racionalidade voltada para fins transforma aquela inconsciência em um idílio ambíguo.

Não se trata mais da natureza farta ou aflita, à qual o eu lírico foge ou a que se contrapõe. Trata-se de um reconhecimento da subjetividade na forma da objetividade, por mais que o espaço para desenvolver a subjetividade estética em relação com a vida pareça mais reduzido e as figuras mais ameaçadas pela hiperdeterminação das necessidades

imediatas. As crianças que trabalham como se brincassem são pequenas ilhas para o reconhecimento dos conflitos da poesia entre a ameaça da alienação e a negação definitiva das necessidades da vida.

No entanto, esse reconhecimento pode dar-se ainda pela via da catarse, no antes e depois do efeito estético da obra definida. A aproximação modernista que apregoa o refrão “Eh, carvoero!” acentua tanto o encontro da literatura com a possibilidade de poesia inscrita no cotidiano das relações humanas no limiar da necessidade mais básica de sobrevivência quanto a ameaça do prosaísmo esvaziado, na completa falta de ressonância com o outro, de onde a lírica emerge condenada por não encontrar, na aparência, mais possibilidades inerentes da necessidade de transformação da vida.

De forma apenas vaga, introduzimos aqui uma das questões que propomos nesse trabalho. Como se constrói, na obra de Bandeira, um sentimento íntimo da realidade e dos dilemas históricos gerados no Brasil? De que forma, na literatura brasileira, a lírica se aproxima e se distancia da prosa? Essas questões parecem relevantes, pois a lírica brasileira e, especificamente, a moderna passa muitas vezes por realizações singulares, sem historicidade ou comunicação com a construção da vida pelo homem. Esse efeito ideológico é condicionado pelo capitalismo, mas nem mesmo este aparenta sempre sua coerência sistêmica entre seus vários momentos e aspectos. Portanto, esta compreensão não se basta, assim como a literatura em sua historicidade e ação concreta sobre os homens não tem sua efetivação garantida. Assim, na fase do desenvolvimento do capitalismo no Brasil, quais são os influxos que o artista assimila podendo traçar novos marcos em relação à literatura que se enraizou aqui quando mal se poderia falar em burguesia ou sujeito livre?

1.2 Realismo no Brasil

Mas o que significaria a autonomia e o subjetivismo na tradição da literatura brasileira? No início do século XX, podemos dizer que Bandeira também teria de enfrentar

esse estranhamento diante das formas, a hostilidade do capitalismo à arte e o fascínio sobre a subjetividade do artista. As questões estéticas estão em diálogo, mas a disposição das circunstâncias parece sofrer um deslocamento. O estágio do desenvolvimento do capitalismo e o caráter da Revolução Burguesa são para nós, ontem e hoje, motivo de dúvidas e desacordos.

A literatura produzida aqui, no século XIX, apresenta um rico material para pensar o aparente descompasso dos fenômenos sociais do capitalismo à luz da teoria marxista e da teoria dos gêneros de Lukács. “A importação do romance”, como é tratada por Roberto Schwarz, em *Ao vencedor as batatas*, contraria o tempo de maturação que esse gênero poderia implicar numa sociedade em que os conflitos humanos associados à forma mercadoria estão menos aflorados na vida cotidiana na medida em que a exploração não possui as características do escamoteamento do valor trabalho e o lucro não responde a pressões da concorrência para se transformar em capital e desenvolver os meios de produção. Com o sentido da usura, da racionalidade e da ética do trabalho redimensionados, produz-se um estranhamento intrínseco à forma modelar de captação dos elementos e caracteres da sociedade individualista, que será explorado por Machado de Assis. A necessidade de imitação do modelo precisa ser entendida, pois, para além da vontade de participação da cultura ilustrada europeia, como reconhecimento de certa validade daqueles conflitos sociais representados para esta realidade, mesmo que através de uma intuição estética.

Se pensarmos que o sentido da autonomia literária será compreendido criticamente, com suas contradições fundadas na experiência concreta local, por Machado, poderemos entender que a maturação das questões, levantadas por Schiller, aqui segue um ritmo próprio e grávido de complicadas viradas dialéticas. Em matéria de formação da literatura brasileira, o sentimento do concreto prescreveu constantemente aos escritores nativos um compromisso de apreensão da forma social vigente associado ao modelo de civilização e de homem que se procurava construir a contrapelo da realidade de dependência e heteronomia que se impunha. Com a necessidade de representar a subjetividade do homem americano e a adoção pelos românticos do romance como forma favorável, ainda percebemos a anteposição da finalidade de expressar uma subjetividade ideal ao reconhecimento na própria forma de uma figura real de subjetividade a ser lapidada. Mas, no realismo de Machado de Assis, o estranhamento

desse procedimento é acompanhado de um novo reconhecimento do sujeito na forma romanesca.

Um outro problema para o qual chamamos a atenção é como o gênero lírico se entrelaça nessa discussão, nas brechas das formas narrativas, entre a épica e o romance, quando as *ações* a serem narradas sofrem de ambiguidade ou são hiperdeterminadas pela descrição, consagração e supervalorização das graças naturais, intimamente vinculadas ao sistema mundial de circulação de mercadorias. Entre o interesse, típico dos primórdios do romance, pela matéria comum, sem unidade estética, do presente e a sacralização da forma mercadoria, as formas narrativas serão as que mais evidenciam o deslocamento de realidades para a tradição literária transplantada. A lírica entra, assim, nas crises dessa forma degradada, em transição para o romance, quando a lógica interna do gênero e dos destinos locais carece de reflexão e quebra de ritmo. Alvares de Azevedo talvez fosse o escritor empenhado em desvelar criticamente esses abalos do realismo, sendo ao mesmo tempo mais afinado com a especificidade do gênero lírico. Voltaremos a tratar disso.

Por ora, interessa-nos as reflexões contidas na obra de Machado exatamente no que diz respeito a essa necessidade eletiva de compor uma narrativa do ponto de vista de um narrador personagem, os efeitos da virada do foco narrativo da terceira para a primeira pessoa, para a contemplação das contradições entre enredo e descrição realista em função de uma unidade na fatura da intriga. Neste ponto, a unidade do romance é negociada como necessidade de aproximação e de distanciamento do personagem. Não queremos com isso aproximar o foco narrativo desenvolvido em primeira pessoa de um tratamento lírico, pelo contrário, trata-se em Machado de um narrar mais bem resolvido em relação ao gênero romance.

Trata-se de pensar o problema da subjetividade captada de forma realista, compreendendo os contrastes com sentido de pertinência, não de puro estranhamento. O objetivo final é esboçar os contornos de um sujeito típico, capaz de abarcar conflitos próprios de nossa forma social periférica, em aparente desajuste com os conflitos da Modernidade europeia dos fins do séc. XIX, princípio do XX.

Dom Casmurro (1899) é uma das obras da fase madura de Machado que expressa a formalização de um modelo de representação que deveria firmar suas raízes em solo

brasileiro, universalizando tradições e destinos. Os conflitos humanos que constituem a forma literária no Brasil são engendrados, nesse ínterim, como parte das contradições da realidade material local, de forma que, até essa fase de Machado, a tradição literária humanista trazida da Europa se batia com a história real de um país que nascera como empresa de exploração de riquezas. Essa história se apresentava na maioria das vezes como antagonista para as manifestações literárias na nova nação, mas também foi encarada como promissória de que a riqueza natural se transformaria em grandes frutos da civilização. Porém, essas duas perspectivas bem diferentes da matéria local, como antagônica ou como garantia de triunfo, eram ambas tentativas de promover, no campo das ideias, projetos de civilização que seguiam os valores da Modernidade.

Nessa dimensão, a literatura no Brasil é reflexo do movimento civilizatório da Modernidade ao mesmo tempo em que sofre as inflexões das contradições desse processo, que se alimenta da racionalização da barbárie para o lucro capitalista. Mesmo assim, a literatura não foi nem poderia ser mera imposição. Mesmo a forma do romance só teria autenticidade à medida que, assimilando a linguagem em que ora em diante se dimensionava a vida moderna, compreendesse o movimento particular em que os homens se perdem e se encontram a si mesmos, e como determinam suas vidas na história. Essa forma sofreu várias inflexões dos conflitos ideológicos locais, como nos mostra Schwarz, até elas darem lugar à forma de um romance realista no sentido mais profundo, com estas mesmas inflexões imprimindo nele, pela negação do realismo raso que se detinha minuciosamente nos antagonismos da ordem burguesa, a perspectiva de unidade e equação daquelas arestas que pareciam fora do lugar nas obras anteriores.

Quando nos voltamos para *Dom Casmurro*, percebemos a associação de um enredo arquetípico do romance romântico com a evocação constante da crise em cada passo da narrativa. Esta crise não vem produzida pela intromissão aleatória, como pode parecer muitas vezes, de um narrador manipulador ou perfeccionista de sua arte, mas pela eleição de cenas e personagens quase indigestos para o enredo romântico. E não obstante isso, sentimos que esses dois planos não se polarizam; estão integrados, dando conta de um movimento mais amplo, que proporciona ao enredo se atualizar significativamente, sem abandonar seus principais pressupostos.

É importante assinalar aqui o propósito que justifica para o narrador sua empreitada em literatura – o de “atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui”. Nesse ponto, o protagonista narrador afirma o que logo em seguida negará, a importância para si da reconstrução de sua adolescência; mais precisamente, de seu eu perdido: “Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas falta eu mesmo, e esta lacuna é tudo”. Quando, mais adiante, ele equipara ironicamente sua disposição de narrar com a que seria necessária para os trabalhos de filosofia, jurisprudência, política e mesmo historiografia, uns e outros sendo considerados mais austeros ou rigorosos em se tratando dos dados da realidade; parece negar a afinidade íntima que o inclinava para a literatura. Assim, a melancolia romântica cede lugar para a displicência ou incompetência para uma “obra de maior tomo”. Essa ironia pode parecer mero gracejo, porém, através dela, o narrador se afasta de assumir aquela sentimentalidade que vinculava a escrita ao propósito da confiança, da narrativa em primeira pessoa, ou da novidade, da em terceira pessoa, próprias de história singular, inédita, que não admite mais ser guardada.

Essas convenções românticas são burladas, mas não devemos nos precipitar presumindo que não houvesse encargos dramáticos e toda a narração estivesse pautada pela acidez corrosiva do velho Dom Casmurro. Mesmo este quer experimentar daquilo que acredita perdido, a vitalidade e sentimento genuíno do ideal romântico, concorrentes de sua versão pré-estabelecida da história de amor e traição. Aquele traço romântico é que teremos em mente ao mirar certas digressões e parênteses que parecem envolver mais o enredo nas teias do anedótico e satírico, pondo em sérios riscos a disponibilidade daqueles valores perdidos, tal como qualidades impronunciáveis, para investigarmos de que maneira essa busca do narrador pelo princípio de sua história incorpora suas contradições no romance. Essa desarticulação dos sentimentos românticos pode ser o elemento vital para um romance que não se abandona ao cômico e possui, mesmo que de forma negativa, aquele sentido da tragédia da arte de que fala Lukács⁴.

⁴ A respeito da “Tragicomédia do artista no capitalismo”, Lukács coloca em perspectiva o problema da desarticulação vigente entre arte e vida, problema compreendido pelos artistas de forma isolada e fatalista pela evidência de maior especialização das atividades humanas, inclusive da arte, no capitalismo. Sem horizonte de uma transformação, a superação dessa desarticulação parece estar toda dependendo da incorporação autêntica do

Há no início da trama o episódio da “Ópera”, tão aparentemente arbitrário como a maioria dos capítulos, em que uma figura criada por um velho barítono quer identificar a vida a uma ópera infinita, com formas fixas de amores e guerras de um lado, e acasos, desencontros, coristas que ameaçam silenciar o solista, enfim, desacordos entre o poeta (Deus) e compositor (Diabo). Aceitando a figura para sua própria história, a disposição do narrador parece ser estabelecer o grau de “realismo” que ele espera atingir com suas próprias memórias. Mas o que chama atenção nessa figura, que mais parece ornamental e cômica do que propriamente conceitual, é que o conflito de determinações nela presente estabelece duas linhas de argumento: uma particularista e outra universalista, por assim dizer. O teor mais universalista é aceito pelo narrador no que diz respeito à forma fixa da trama amorosa mais do que o teor particularista, relacionado a detalhes e aspectos grotescos que invadem a história quase que por desatenção do poeta na encenação ou por intrusão da parte do maestro no sentido do libreto. A verossimilhança com aspectos cotidianos da relação arte e vida é valorizada como sendo o sumo da figura, mas o que levou o narrador a admiti-la para ilustrar sua própria história foi o modelo que dava centralidade a sua saga amorosa, mesmo que esta fosse reprodução de tantas outras equivalentes.

A questão que não se esgota é por qual maneira Machado consegue representar com tanta precisão os princípios do processo social que influi sobre todas as instâncias da vida, inclusive sobre a percepção estética sua, de seus antecessores e contemporâneos. De maneira que, enquanto se construía uma dimensão estética da vida mediana local e suas afetações

trauma individual do artista degradado para tornar ainda sensível a suprema impossibilidade da vida verdadeiramente humana. Porém, em oposição à tragédia do artista, Lukács vê a necessidade de que se compreenda, como um todo, a tragédia da arte, que é a da aparente incapacidade humana de superar a objetividade historicamente dada, restando apenas a recusa reativa desta. "A conhecida novela Tonio Kröger, de Thomas Mann, considerada exteriormente, é mais limitada e menos combativa. Mas a luta que nela se trava é substancialmente a mesma. O dissídio entre arte e vida é também aqui um fato consumado. Mas o herói trágico desta novela, Tonio Kröger, já sabe que sem amor pela vida é impossível qualquer arte, e que seu (muito problemático) espírito burguês e seu amor pela vida são a mesma coisa. Um e outro, em igual medida, são tragicamente desesperados nas condições sociais da Alemanha imperialista. A vida – e aqui a novela entra em polêmica aberta contra o demonismo estilizado da decadência – aparece a Tonio Kröger na forma de moças e rapazes simples e sem problemas. O escritor, excluído da comunidade que eles encarnam, forma-se evolui destruindo-se nesta nostalgia da vida e na sua irrealização. E sabe - e melhor ainda o sabe o autor - que esta nostalgia insatisfeita, e porque insatisfeita sempre renascente, esta ferida mantida propositalmente aberta, é uma nova forma particular de adesão à vida, e à vida popular, não obstante todos os obstáculos e empecilhos que o capitalismo imperialista coloca a esta adesão; sabe que a renovação e a vitalidade da arte só são possíveis sob a condição de que o artista não permita à espontaneidade social do antagonismo entre arte e vida explicitar-se livremente em si e na própria obra" (LUKÁCS, 2010, p.132)

deslocadas das formas europeias, também se formava o intelecto crítico dessa dupla fidelidade. Isso Machado formou por um caminho tortuoso que, podemos supor aqui, não se completou sequer em seu *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, pois parece haver especial mudança de tom daquela organização narrativa, em que o narrador não intercede, senão cinicamente, por seu “eu” (aproximando este “eu” do “ele” épico), para esta de *Dom Casmurro*.

Em *Dom Casmurro*, com a preocupação de não transformar Bentinho em uma caricatura de si mesmo, o velho Santiago narra a história de seu despertar para a vida de modo a já introduzir o que seguirá como fonte de alimentação para sua subjetividade na duplicidade de um condicionamento naturalista relativo ou a si, ou a Capitu. De modo que Santiago precisa transferir a ela o condicionamento que lhe impediria o livre desenvolver da personalidade de acordo com as convenções românticas. Tanto é, que em um momento o narrador se pergunta de que maneira o homem estava no menino, enquanto em outro perguntará se a mulher já estava anunciada na menina de Matacavalos. Que os dois, homem e mulher, estejam entranhados um no outro desde crianças, é ideia fácil de nos ocorrer. Não apenas pela ideia romântica de personalidades autodeterminadas ou marginais, mas pela construção literária dos dois caracteres, um sob a perspectiva do outro. E se o ponto de vista da narrativa não é dado a Capitu, ele tampouco é assegurado a Bentinho-menino, havendo momentos em que não lhe é dado corresponder à parcialidade do narrador nem superar as determinações sociais que impossibilitam o seu heroísmo romântico.

Um trecho muito significativo, além de emocionante, dessa transgressão dos personagens diante da determinação prévia da narração é o capítulo XLIII, intitulado “Você tem medo?”, no qual Capitu pergunta a Bentinho se ele teria “medo de apanhar, de ser preso, de brigar, de andar, de trabalhar...” Porém, ele, em discurso do narrador, não entende a pergunta, pois não consegue conceber que alguém lhe batesse. E isso não lhe permite ir além, para imaginar uma fuga, o que seria ainda plausível na estética demais atrelada ao ideológico da rebeldia limpa, sem alcance concreto ou consequência estrutural. Mas o efeito dessa cena é ainda mais fecundo, pois compreende o tipo de ação que não está no horizonte e uma fatalidade trágica que envolve os protagonistas em uma intriga correspondente ao limite

objetivo da subjetividade, mesmo na periferia do capitalismo, em contraposição à utopia da realização na arte da representação desse mesmo limite comum.

Entre a dimensão irônica, introjetada no romance, e a perspectiva trágica do sujeito e da arte, existe um embate que, muitas vezes, de tão alardeado que é, não parece ser encarado como um questão ativa na intriga. Esse embate se manifesta na tensão dramática que o deslocamento entre a intriga (final) do romance e a crítica (inicial) dos costumes gera, de modo a tornar um inócuo sem o outro, ao mesmo tempo em que grita a distância temporal que os separa e reúne na necessidade e impossibilidade de dilaceramento do drama. O que é sempre alardeado, como expressão parcial dessa distância, é a influência da literatura universal, que produz uma espécie de coro com as reflexões do narrador, sobre o destino que poderia estar se realizando na vida do personagem, apesar das relações pessoais que este efetivamente alcança para si, baseadas não em lealdade e traição, mas no favor e na gratidão, tão avessas, em certo sentido, às citações que o narrador elenca. Um exemplo que pode nos ajudar a visualizar essa situação em sua dramaticidade é a do papel afetivo do agregado, que tão frequentemente é definido pela face estereotipada de seu caráter na relação do favor e da bajulação. Ao mesmo tempo, na assumida e reiterada analogia que o narrador estabelece com a obra *Otelo*, de Shakespeare, o agregado José Dias é referido como o que faz, uma e outra vez, ponta de Iago ao insinuar que Capitu se comportava como desimpedida ou casadoura, como se não desse conta do amor que havia entre os dois. O que motiva o agregado não é abertamente tratado como é em *Otelo*, em que Iago é um homem de tipo novo, que trava uma luta individual e silenciosa, contra todos que não ele próprio, para ter vantagens. Ainda assim, por vingança ou ódio ele declara uma guerra particular contra Otelo. Nada, além de uma análoga corrida por pequenas vantagens, possui José Dias. Na insinuante comparação com *Otelo*, este agregado é o mais próximo de um conspirador que o narrador encontra e, no entanto, sequer pode ser considerado como antagonista para Bentinho. Nem ódio nem amor, José Dias conspira apenas para se manter no posto de regular conselheiro, ou mesmo serviçal. Mas sua função na narrativa extrapola a de personagem secundário, pertencente a um plano menos elevado, ou reservado ao cômico e anedótico. Roberto Schwarz observa que

“o temário periférico e localista de Alencar virá para o centro do romance machadiano; este deslocamento afeta os motivos “europeus”, a

gradiloquência séria e central da obra alencarina, que não desaparecem, mas tomam tonalidade grotesca” (SCHWARZ, 2000, p.50)

E, de fato, percebemos o abalo que sofre a estruturação do caráter de protagonista pela coerência narrativa, que integra as contradições entre o enredo e a verossimilhança na composição dos personagens. Contradições essas que permanecem em Machado, porém com um proveito estético muito mais eficiente, dentro da consistência do conflito humano que propõem. Afinal, que se questione uma traição num contexto dramático onde o sentido geral de lealdade seja muito mais próximo da propriedade senhorial do que jamais sonhariam as tendências mais reacionárias ou aristocráticas do romance europeu, não deve ser um efeito de simples ironia. Enquanto não é cobrada lealdade de José Dias, nem sequer de Escobar, cuja ambição o narrador presume, sem qualquer tom exclamativo, quando o amigo recebe empréstimo de sua mãe, D. Glória, fim para o qual já estaria prestes a cortejá-la; há essa perseguição da realidade do adultério que promete ao enredo um tom universal e sem solução, senão a espera de confrontação dramática de dois seres postigos, possíveis só uma para o outro e, do contrário, nada.

A realização estética de Dom Casmurro não parece, portanto, ser alcançada por um movimento de distanciamento, que transforme em grotesco, ainda que intrincado, o temário do romance europeu transplantado para o Brasil. Essa forma é ainda cara para Machado, que procura dar vida à personagem, não retratá-la. Por isso também as personagens secundárias, como o próprio agregado, ou Manduca, o menino leproso, se relacionam, em certo grau, por verossimilhança, na construção naturalista do caráter de Bentinho, como voz de capricho e autoridade, mas também assumem significado íntimo para o narrador que os contempla, recuperando deles a disputa organizada pela paixão revivida. De forma que a própria seleção é tematizada na maneira como o narrador refaz alguns passos do adolescente que queria só viver a paixão, sem saber de mortes, de valores familiares ou sagrados, mas ainda não sabia bem como ignorar esses episódios do favor e da manipulação.

Até que, na segunda parte do romance, as incongruências se revelam mais dispensáveis, fáceis de ignorar. Sendo a narrativa estruturada pela consciência do narrador de que tudo se resolvia por si só, que tudo viria até ele, e as coisas eram dotadas de vontade, não

sendo necessários mil pai nossos, nem qualquer outro esforço de convencimento. Se os russos não entraram na Criméia, como previra acertadamente Manduca, em sua querela de análise política, nada garantia que eles não viessem a entrar um dia. E, por outro lado, a fatalidade do sucesso mostra outra face, a figuração, em que os episódios se transformam em prenúncios, enquanto o caráter de Bentinho, por extensão, torna-se resultado daquele naturalismo fantasmagórico do dinheiro, refletindo sua vontade na vontade das coisas, as quais ele manipula inteiramente na narração de sua vida adulta.

Também sobre o caráter de Capitu agiu o naturalismo, transformando em mais uma coisa, mero episódio, quem sempre compreendeu essa lógica e atuou junto às relações reificadas para conquistar a concretização do romance entre ela e Bentinho. O enredo romântico se dissolve com essa completa falta da necessidade narrativa ou literária. Agora, sim, o narrador estava pronto para começar uma obra de historiografia dos subúrbios. Esse arremate retoma o calor da crise, pois reestabelece sem resolver a pretensão que impusera a forma literária, ligar as duas pontas da vida. Estas, segundo as entrelinhas, deveriam estar ligadas pela consumação de tudo sinalizado na primeira parte. A sensação de que a história estava anunciada lá instaura uma dupla interpretação, a trágica e a naturalista. Não seria fácil resolver imparcialmente essa questão, que é também a da forma de realização da chamada arte autêntica em um país como o Brasil, em que o sentimento da centralidade do homem na história poderia resistir ao conformismo massacrante apenas por feroz apego ao humanismo da arte, coisa que podemos supor tenha guiado nossos autores nos momentos decisivos.

Assim, uma questão que esse trabalho está em condições de colocar, mas não de responder, é de que forma esses dois momentos de *Dom Casmurro* - um narrado com o confronto dos episódios e personagens, significando mais do que sinais naturalistas; outro em que esses momentos indigestos ou inoportunos cessam para dar lugar a uma espécie de consumação para Santiago-Dom Casmurro de todos aqueles acontecimentos ainda pulsantes para Bentinho – se relacionam na unidade da obra. O limite de subjetividade e subjetivismo se articula como consecução trágica das possibilidades de representação literária que estavam dadas, elencadas com furor, não de um especialista, nem de um gênio romântico. Talvez apenas de um amante da literatura e de sua verdade.

O enredo romântico realizado não poderia equacionar os problemas da forma romance no Brasil, tendo como pressuposto um caráter determinado por si, que tenta se opor ao mundo cotidiano. Tampouco o desfecho realista produziria efeito se o caráter estivesse natural àquela classe, de forma a fazer da narrativa uma sátira do embuste, da manipulação da memória, como se o desajuste entre a dicção do romance romântico e a matéria local fosse “naturalmente cômica”, como afirma Schwarz (2000, p.50).

A composição do herói num romance realista não deve produzir o mesmo efeito de distanciamento e frágil superioridade de que se encarrega o romance romântico, lançando mão de recursos retóricos ou líricos. O personagem Bentinho parece estar entre esses dois mundos, possui elementos do herói mediano e do anti-herói romântico, acrescido da espiritualidade arruinada do narrador. A passagem de um ao outro, na tentativa de atar as duas pontas, será a ação central na qual a vida se problematiza e as relações particulares da matéria local, não como entrave, mas como forma significante nova e essencial.

A lírica pode, sim, produzir essa sensação do herói, que supera a matéria cotidiana; herói cuja forma de presenciar o mundo pode conter a razão individual dos conflitos com seu tempo, do qual se destaca, tonando-se solitário. Mas há uma necessidade mínima do gênero lírico que cobra um significado vívido para as imagens criadas, fazendo dessa forma estética um gênero que se reformula e não um exercício pedante. Essa necessidade volta-se sempre para matéria viva, humana, que não encontra expressão nas práticas limitantes dos sentidos, e aspira a mais compreensão e ressonância.

Pensemos, então, no problema que a nós levanta Adorno da antecipação da sociedade às formas de subjetividade dinamizada pelos fins práticos e pelas condições do desenvolvimento histórico. Ele sintetiza em sua "Palestra sobre lírica e sociedade" os termos do artista lírico frente à reificação:

"Se certa vez a grande filosofia construiu a verdade, hoje sem dúvida desdenhada pela lógica da ciência, de que sujeito e objeto não seriam polos rígidos e isolados, mas só podem ser determinados a partir do processo em que se elaboram e modificam mutuamente, então a lírica é a contraprova estética desse filosofema dialético. No poema lírico o sujeito nega, por identificação com a linguagem, tanto sua mera contradição monadológica em relação à sociedade, quanto seu mero funcionar no interior da sociedade

socializada. Quanto mais cresce, porém, a ascendência desta sobre o sujeito, mais precária é a situação da lírica" (ADORNO, 2003, p.75)

Para Adorno, a essa crescente ascendência da sociedade sobre o sujeito, a lírica não encontra resposta reconciliadora do sujeito com o objeto senão agudizando sua separação baseada na contraditória dependência da sociedade de classes e da submissão de muitos a sua inacessibilidade mais dilacerada. Assim, ele opõe a espécie de populismo dos românticos, que adotavam formas e vocabulário da linguagem coletiva, pretendendo vínculos universais programáticos, à "máscara trágica e arrogante" (ADORNO, 2003, p. 77) da forma de Baudelaire, sem qualquer concessão à linguagem coletiva. Adorno identifica nesta forma, portanto, a derradeira possibilidade da realização lírica fadada a negar a linguagem comunicativa e, buscando se desviar do sentido mediano, enfrentar os limites da ideologia burguesa tragicamente inscritos na pretensão da subjetividade autônoma a erguer sua liberdade contra o mesmo privilégio que a negou para todos.

O sarcasmo adorniano com relação ao "juste milieu" (ibidem), que traduziremos livremente por justo equilíbrio ou medida, da tradição mimética clássica, ao mesmo tempo que abre espaço em sua concepção crítica para o radicalismo das posições vanguardistas, também ilustra a oposição de seu entendimento de realismo em oposição à concepção lukacsiana. Evocaremos, a título de comparação, a definição do realismo para Lukács a partir de uma imagem equivalente àquela ironizada por Adorno:

"Este ponto arquimédico, do ângulo social e político, pode ser ilusório, mas num segundo momento adquire realidade, já que permite uma representação completa e universal da vida, um caráter popular mais autêntico. Em outras palavras: ele foi indispensável à criação artística; mas, quando a obra se completa, dá-nos quase a impressão de um expediente, ou mesmo de um corpo estranho em relação ao realismo da representação. esta dialética - que decorre das contradições do próprio desenvolvimento social - entre o verdadeiro e o falso, o realista e o utópico, e de acordo com a qual, para dominar solidamente a verdade histórica e o que é moralmente eterno, é preciso passar por uma ilusão historicamente necessária: esta dialética constitui a base da 'vitória do realismo' de que fala Engels." (LUKÁCS, 2010, p.125)

Vale ressaltar que essa perspectiva de Lukács é balizada pela ideia de um reduzido desenvolvimento da divisão capitalista do trabalho e, quando esse desenvolvimento é intensificado, pela progressiva assimilação dela na consciência e concepção da relação arte e vida dos artistas no século XIX. Isso dificulta mais e mais a possibilidade de encontrar esse ponto arquimédico, vendo nele o impulso vital que baseia a autonomia artística. Miguel Vedda (1997) verifica a divergência básica das teorias de Adorno e Lukács na apropriação que cada um faz de Goethe. Resumimos o ponto esclarecido por Vedda que reflete a inflexão de Lukács em relação a sua obra de juventude, assim como à posição de Adorno sobre a vivência trágica do artista:

"En Goethe se encarna esta alternativa ética, próxima al democratismo que Lukács proclama: el ser humano capaz de desarrollar plenamente sus potencialidades no es para él un monstrum per excessum; la armonía de la personalidad está abierta para todo sujeto normal. No existe un dualismo — a la manera de Kant, o de la versión más moderada de Schiller — entre los individuos inesenciales de la cotidianidad y los héroes titánicos, iluminados por la intensidad de su vivencia trágica." (VEDDA, 1997, p. 11)

Na lírica as técnicas desenvolvidas podem ainda partir de uma visão utópica e antropomorfizadora da realidade, de modo a integrar os ritmos para analogias com características essenciais da natureza, do cotidiano etc. Pois, ainda que a realidade pareça incomunicável e brutal, o sentido das palavras, não alheio às aspirações e frustrações de cada um, deverá se organizar por uma subjetividade artística entre o mais difícil e delicado e o possível, compreensível, verdadeiro para todos os seres humanos, sem receio de estar sozinho naquele sentido.

Essa noção de ritmo, embora em literatura tecnicamente mais própria da lírica, é chamativa na leitura dos romances maduros de Machado. Ressaltamos anteriormente que não se trataria de um recurso lírico exprimindo a apreensão dos acontecimentos mediada pelo dinamismo da sensibilidade em processo de humanização. Embora a memória apareça manipulada, o narrador, que se volta para o passado com alguns interesses subjacentes ao de "ligar as duas pontas da vida", negocia com a matéria local e com as leis do romance romântico, que parecem lhe servir. Porém, essa negociação, como vimos, não é tão simplificada pelo autor quando Machado condensa, nas relações interpessoais concretas, os

traços expressivos da humanidade submetida e, no entanto, imanente, porque não completamente determinada pela recapitulação progressivamente mais cínica do narrador. Essa disputa entre determinação do enredo romântico, determinação da explicação causal do narrador e indeterminação do desenvolvimento a partir dos caracteres prefigurados pelo autor (embora esta prefiguração não se deixe apreender à primeira vista) reflete-se no ritmo dos capítulos, na relação entre intensidade e continuidade romanescas, assim como na relação entre singular e universal da unidade das ações representadas.

Também na poesia de Bandeira o ritmo incorpora as transformações recíprocas de sujeito e objeto numa organização realista da vida. E, mesmo que essa mediação do ritmo suspenda, como no caso machadiano, as urgências postuladas ao sujeito romântico, ela transparece, na superfície da indeterminação dos significados explorados, o processo de criação do poeta daquele mundo, a definição do seu ponto arquimédico.

O cacto

Aquele cacto lembrava os gestos desesperados da estatuária:
Laocoonte constrangido pelas serpentes,
Ugolino e os filhos esfaimados.
Evocava também o seco Nordeste, carnaubais, caatingas...
Era enorme, mesmo para esta terra de feracidades excepcionais.

Um dia um tufão furibundo abateu-o pela raiz.
O cacto tombou atravessado na rua,
Quebrou os beirais do casario fronteiro,
Impediu o trânsito de bondes, automóveis, carroças,
Arreventou os cabos elétricos e durante vinte e quatro horas privou a cidade
[de iluminação e energia:

- Era belo, áspero, intratável.

Na leitura deste poema, partimos de um elemento da natureza isolado no título para comparações pouco óbvias: ao descrever o cacto, o poeta não começa por evocar a secura e vegetação nordestinas, que estão mais diretamente relacionados com o cacto, para que só depois seguíssemos, numa linha de raciocínio simples, as imagens do sofrimento humano e os destinos trágicos que normalmente são objetos da tradição artística. Isso não acontece, aliás, esta ordem é invertida no poema. Um motivo seria porque não precisa ser tão positiva, já que a literatura não depende de uma disposição puramente lógica e isenta de interesses pessoais,

como a ciência, nem precisa encontrar soluções para um problema imediato, como acontece na vida cotidiana em geral. O que acompanhamos nesta primeira estrofe é o movimento de apreensão mais característico do processo poético, a concretização do que parece essencial na singularidade daquele objeto, o cacto.

Mas, então, qual é a função que essa ordem de comparações – primeiro, lembra “gestos desesperados da estatuária” e, depois, “o seco Nordeste” – exerce no interior da obra? O primeiro conjunto de imagens ergue alguns aspectos visuais que assemelham “aquele cacto” com a figura humana, sentimentos e a concentração de movimento, cristalizada nas estátuas. A tensão entre vitalidade e imobilidade é acentuada por integrar a linguagem poética no gênero das obras de arte que têm por objeto elementos humanos definidos: espécies de emoções que transparecem nas estátuas são traduzidas para a linguagem poética, dando corpo e singularidade àquele cacto. As expressões “constrangido” e “filhos esfaimados” possuem carga simbólica que, embora compreenda as formas plásticas, são devidas à “fisionomia” deste cacto que o poema evoca. Assim, é construída uma sensibilidade que liga organicamente as palavras à forma humana do cacto. Isso, sem dúvida possui ao menos o efeito de despertar a afinidade do leitor com aquela forma especificada do cacto, ao mesmo tempo, separada dos aspectos objetivos da vida comum e mais próxima do reflexo estético que o poeta lapidou.

Essa aproximação com a origem do gesto estético, com a subjetividade do poeta, é realçada pelo estágio menos hermético da relação entre as imagens comparadas. A figura utilizada nestas comparações explícitas, sendo a opção pelo símile e não pela metáfora, transforma o cacto em uma matéria bruta de possível valor simbólico. O poeta abre esta possibilidade iluminando as semelhanças físicas que indicam aquela tensão humana da tradição. Mas conserva sua função estética em estágio latente, na medida em que confere valor de subjetividade à lembrança e, ao mesmo tempo, evoca uma imagem, que, em sua contiguidade e aparência de naturalismo árido, contradiz o primeiro grupo de comparações. Isto é, a continuidade semântica que poderia servir de base para chegar a uma comparação, mesmo que genérica, do cacto com os destinos de sofrimento foi invertida, produzindo um descolamento entre as duas objetividades.

O cacto evocava formas do sofrimento humano, *mas* também outras espécies de vegetais, semelhantes a ele pela região seca onde normalmente eram nativos. Do ponto de vista da obra de arte orgânica, ligada à tradição clássica, esse duplo aspecto pode soar contraditório, mas há que se examinar essa construção em relação às novas concepções da arte que se impunham naquele momento, provocando experiências de interpenetração de linguagens e gêneros de modo a tensionar os conflitos entre realidade e representação artística. Em análise deste poema, Davi Arrigucci aponta para esse tratamento vanguardista do gesto artístico:

Embora, como se vê, um certo pendor ainda “clássico” em relação à imitação da natureza seja perceptível, o poema enfatiza mais exatamente a função do elemento natural no espaço próprio da arte, onde ele adquire uma espécie de função exemplar, conforme se nota pelo caráter geral do termo de comparação a que é aproximado: *os gesto desesperados da estatuária*. Desse modo, Bandeira parece acercar-se, até certo ponto, do funcionalismo cubista, visível também na pintura de Tarsila, mas numa dimensão e com uma complexidade que vai muito além do caráter ornamental desta. Na verdade, se aproxima muito mais do universo de Lasar Segall, pela densidade da problemática do sofrimento humano que carrega com sua figura gigantesca e convulsa. (ARRIGUCCI JR., 1998, p. 210)

O funcionamento do cacto absorve duas realidades evocadas de forma contrastante: a dos gestos humanos paralisados em estado de agonia e a da paisagem natural, semiárida, sem alusões a formas humanas. Mas, como observa Davi Arrigucci Junior, esse contraste não prevalece como produto final da criação e, sim, acentua o conflito subjetivo daquele cacto investido de características humanas. As deformações e acentuação do grotesco, próximas do Expressionismo, como a do verso final “Era enorme, mesmo para esta terra de feracidades excepcionais.”, também impedem que os diversos aspectos lembrados do cacto se equiparem de forma casual.

No entanto, a figura do cacto não se determina como projeção subjetivista nem tampouco como peça naturalmente apta a cumprir duas funções alternativas. A importância e o agigantamento do cacto neste poema não repousam em uma hiperdeterminação de qualquer sentido, mas ao contrário na indeterminação dessa figura potencialmente titânica em oposição à fatalidade dos destinos representados muito sinteticamente pelo contraste fundamental entre arte e natureza. Através da potência simbólica dessa figura, reconhecemos a problemática da

arte nacional e da modernidade periférica: seu aparente impasse diante das formas grandiosas da tragédia humana, significativas para todos os tempos.

Este nosso cacto é uma figura deslocada no espaço e no tempo e é este deslocamento que se faz sensível na primeira estrofe, de modo a condensar o conflito entre a realização utópica do homem em luta contra o destino bem definido das formas trágicas e a irreversibilidade para a natureza primitiva e inconsciente da qual o cacto foi transplantado, perdurando o sentimento como que de uma terra natal. A tensão entre representação e realidade atravessa a personificação do caráter daquele cacto pela estrutura de verossimilhança do símile, em um forte controle de ruptura e continuidade. No ritmo, essa tensão também se faz sensível. Nos três primeiros versos, aparecem segmentos rítmicos fortemente marcados e semelhantes. Para visualização, procuramos separá-los, marcando apenas os acentos tônicos primários:

“A/que/le /CAC/to //
lem/bra/va os /GES/tos //
des/es/pe/RA/dos //
da es/ta/tu/Á/ria:” (1º)

“Lao/co/ON/te //
cons/tran/GI/do /
PE/las /ser/PEN/tes,” (2º)

“U/go/LI/no //
e /os /FI/lhos //
es/fai/MA/dos.” (3º)

Aqui, a regularidade rítmica acompanha a unidade de cada verso. Se considerarmos os acentos secundários do primeiro verso, observamos que é composto por segmentos jâmbicos, isto é, seqüências de uma sílaba átona e uma tônica: “A/que/le / cac/to // lem/bra/va os/ ges/tos //de/ses/pe/ra/dos //da es/ta/tu/á/ria”. Essa cadência, muito evocativa de uma poesia satírica, por sua qualidade de “aplicar às pessoas que censura uma medida de valor superindividual” (JAEGER, 2003, p.159), possibilitando ao autor exprimir-se com liberdade, pode também, segundo Werner Jaeger, aderir à poesia didática e reflexiva.

Jaeger observa como essa transposição atende aos princípios da “autoformação do indivíduo na poesia” grega ao estudar a confrontação dos valores heroicos da epopéia homérica para o homem comum representado por Arquíloco. Ele extrai uma legalidade própria, contra os reveses da fortuna próprios de sua religiosidade engendrada na *polis*, a fim de responder aos valores da épica em declínio: “O conteúdo destas considerações, e em parte o seu vocabulário, vem de Homero. Mas a luta do Homem contra o destino é transferida do mundo sublime dos heróis para a esfera da vida cotidiana.” (ibidem). Ao mesmo tempo em

que admite realização dos propósitos cômicos de tonalidade naturalista ao encarnar um herói que abandona seu escudo e salva sua vida, Arquíloco é capaz de equiparar um discurso de Ulisses com o de seu eu lírico que apela para a auto-admoestação:

Mas vejamos o que ele fez com as palavras tão citadas de Ulisses: *Aguarda paciente, coração, pois já passaste o mais vergonhoso!* No turbilhão de sofrimentos em que está submerso, faz um apelo a sua coragem para oferecer o peito ao inimigo e resistir firme e seguro. *Não te debes pavonear perante o mundo, quando venceres, nem abater-te e lamentar-te quando fores vencido, alegre-te com o que é digno de alegria, não desfaleças em excesso; na desgraça, conhece o ritmo que mantém os homens nos seus limites.*

A concepção de onde dimana este *ethos* soberano eleva-se acima do conselho simplesmente prático de guardar a moderação na vida do dia-a-dia, até a intuição de um “ritmo” na totalidade da existência humana. Arquíloco fundamenta nela a sua exortação ao autodomínio e a admoestação perante toda extravasão sentimental, na alegria e na dor, isto é, perante a pressão exterior, perante a felicidade ou a desventura provenientes do destino.”(JAEGER., 2003, p.160)

Aqui encontramos uma concepção do ritmo que pode nos orientar na relação específica com a tradição que o verso de Bandeira introduz. A sequência de pés jâmbicos e anapestos, que predominam, respectivamente, no primeiro verso e nos dois seguintes, empresta agilidade mental e reforça a concisão das descrições elencadas. No segundo e terceiro versos, a dinâmica dos anapestos confronta a ideia geral de paralisia das estátuas, subsumindo o particípio e/ou o adjetivo utilizados num mesmo grupo ambíguo quanto a sua temporalidade. Além disso, tomando a referência do primeiro verso como força motriz deste poema, tal ponto de partida dá apoio para a crescente tensão entre a forma verossímil e reflexiva das comparações descritivas do cacto e o espírito arrebatado da fábula que nos conduz da reviravolta ao desfecho introspectivo.

A contraposição de imagens, derivadas do cacto, entre o humanismo clássico e o pitoresco é organizada pelo já aludido procedimento vanguardista da montagem cubista e, por fim, da deformação expressionista. Mas, a despeito da convergência de linguagens que o poema assimila de forma lapidar, interessa aqui seguir a mediação fundamental que a voz lírica concretiza em seus versos, na direção de uma superação das oposições que parecem iludir a natureza simbólica do cacto. Vejamos a disposição rítmica do quarto e quinto versos:

“E/vo/CA/va /tam/BÉM //
o /SE/co /Nor/DES/te, //
car/nau/BAIS, //caa/TIN/gas...” (4º)

“E/ra e/NOR/me, //
MES/mo /pa/RA ES/ta /TER/ra /
de /FE/ra/ci/DA/des /
ex/CEP/cio/NAIS.” (5º)

É sensível a maior variação das unidades rítmicas nesses dois versos. A aparente naturalidade que reproduz a variedade do ritmo da fala é apoiada, no quarto verso pela maneira casual com que se relaciona a numeração das lembranças nordestinas. No quarto verso, os anapestos aparecem ainda, porém sem seu necessário encadeamento, que produziria o efeito de galope, enquanto no quinto verso o ritmo é assentado mais na forte sonoridade das oclusivas do que na ordenação dos segmentos. Essa independência favorece o aspecto singular da objetividade a que o verso dá forma, sua significação de exceção e de intransigência, enfatizando a contraposição entre universal e singular que se articula nesses cinco versos. A leitura, neste ponto, apontaria para a irregularidade do ritmo como saída programática e para as imagens, que mediarão a experiência do leitor através da interpretação poética da tradição artística consagrada, como pastiches desenraizados, originários de uma ordenação sem ressonância “nesta terra”. Assim, elas seriam apreendidas como fragmento da montagem, não como parte de um todo.

Esse desgaste da tensão, pautado pela indisponibilidade ou recusa de um princípio totalizador, pode ser concebido como paradigma comum da arte modernista. No entanto, ao questionar a objetividade do conceito adorniano do “novo” diante da aporia da reificação, Peter Bürger (2008, p.116) formula que a arte de vanguarda alcança mais do que a autoconsciência da alienação na passagem ao primeiro plano do processo de significação. Ao provocar a ruptura com a tradição, a arte de vanguarda alcança uma transformação do sistema de representação, enquanto princípio homogêneo e perspectiva linear na qual se enquadra um acontecimento (BÜRGER, 2008, p. 201). Assim, a arte de vanguarda não se oporia apenas a um meio individual, uma moda ou estilo. Na verdade, seu ataque contra a autonomia da instituição arte, através de diversos meios artísticos, tem por efeito o esvaziamento do lugar de preponderância de um procedimento específico que corresponda necessariamente ao desenvolvimento histórico.

A disponibilidade dos procedimentos artísticos de épocas passadas, surgidas com os movimentos de vanguarda (considere-se, por exemplo, a técnica clássica [dos velhos mestres] de certos quadros de Magritte), torna praticamente impossível determinar um nível histórico dos procedimentos artísticos. Com os movimentos históricos de vanguarda, a sucessão histórica dos procedimentos e estilos foi transformada numa contemporaneidade do radicalmente diverso. Consequentemente nenhum movimento artístico pode, hoje, de modo legítimo, alimentar mais a pretensão de, como arte, achar-se historicamente mais avançado que outros movimentos. (BÜRGER, 2008, p.118)

Se, de fato, a arte de vanguarda alcança esse nivelamento das técnicas, devemos ainda questionar o que isso poderia significar para a literatura no Brasil e, mais especificamente, para o verso livre de Bandeira. Pela crítica machadiana ao “instinto de nacionalidade”, compreende-se que a oposição à autonomia da instituição arte não estava, então, na ordem do dia. Mais ainda, a livre permuta de todos os estilos, principalmente os das obras que permaneciam significativas através dos tempos, não poderia ser uma operação verossímil. Talvez exatamente pela necessidade íntima e histórica de uma arte orgânica. Essa busca atravessa o romance que analisamos anteriormente e é explicitada também na angústia do pianista Pestana, do conto de Machado, de 1896, “Um homem célebre” e em outros contos e crônicas, onde o escritor reflete sobre a relação entre singular e universal na literatura.

Na obra de Bandeira, a determinação de máxima liberdade, de “todos os ritmos, sobretudo os inumeráveis” (1976, p.98), parece caminhar para uma “gratuidade antipopular”⁵ (ANDRADE, 2002, p. 259) da expressão. No entanto, não é fácil extrair deste poema e mesmo do movimento modernista tomado em seus efeitos mais amplos de destruição e construção, uma gratuidade unívoca. O pastiche, se assim podemos chamar a reprodução desenraizada de estilos no Brasil, tinha para nós uma conotação cheia de nervos vitais. Isto é sensível principalmente em Machado. No “cacto”, a diluição do esquematismo interno dos primeiros versos produz vago sentimento de ausência que se faz sentir na desaceleração e nas reticências ao fim do quarto verso. Poderíamos dizer que há a compensação em seguida, no

⁵ No texto da conferência, Mario de Andrade se refere especificamente ao caráter aristocrático do movimento modernista: “Pelo seu caráter de jogo arriscado, pelo seu espírito aventureiro ao extremo, pelo seu internacionalismo modernista, pelo seu nacionalismo embrabecido, pela sua gratuidade antipopular, pelo seu dogmatismo prepotente, era uma aristocracia do espírito. Bem natural, pois, que a alta e a pequena burguesia o temessem.”

quinto verso, justificando o descompasso de forma conclusiva: “Era enorme”. E tal é a necessidade histórica da arte orgânica, que o adjetivo “enorme”, tão prenhe de promessas conceituais sobre a natureza grandiosa na tradição da literatura brasileira, é contraposto ao ritmo turbulento e múltiplo, que apreende “para esta terra de feracidades excepcionais”.

“Esta terra de feracidades”, na qual o eu lírico se inscreve, retoma os aspectos cuidadosamente traçados da construção física e dramática do cacto, pois é a feracidade e o animalesco das serpentes ou da fome que se volta sobre a humanidade das figuras paralisadas. Não é possível negligenciar o quanto cada uma das imagens está fertilmente ligada ao caráter poeticamente determinado, mas com apelo mínimo à extensão descritiva das qualidades em si do cacto. “Esta terra”, por mais ambígua que possa permanecer tal referência, não determina como mais uma feracidade a natureza do cacto, porque ele se eleva sobre ela, em sua enormidade romantizada.

No entanto, na segunda estrofe, a realização trágica de seu caráter é rebaixada, só podendo se afirmar no prosaísmo de versos circunstanciais que a sua queda inspira, como em uma crônica. A ironia pela qual a queda de um titã, com todos os epítetos emprestados pelos símiles de uma tradição artística, estar reduzida a um acontecimento casual do dia da província é acompanhada pela aproximação e atualização do mito trágico. A linguagem da crônica, predominante a partir do segundo verso desta estrofe, naturaliza violentamente aquele cacto, antes semelhante ao desenvolvimento da própria arte como fator humanizador.

Mas essa linguagem modernista transplanta o cacto para a aparência estritamente prosaica da experiência cotidiana, cuja simplicidade sintática das enumerações não pressupõe as feracidades desta terra e nem mesmo a presença concreta de pessoas e espectadores. A impessoalidade e relativa objetividade dominam a narrativa. “o casario fronteiro”, “bondes”, “automóveis”, “carroças”, “cabos elétricos” e a “cidade” são os participantes passivos desta ação. Essa listagem de danos comporta a violência da “reação” do cacto como se ele fosse um fenômeno natural, uma mistificação da ação, e, no entanto, esse nivelamento característico de uma nota sobre catástrofes ou incidentes corriqueiros assume a ambiguidade da reação humana tresloucada, passional, a qual esse discurso colado aos fatos não compreende, mas explora.

O distanciamento épico que diferencia a segunda estrofe da primeira serve, portanto, para conservar a percepção mítica apenas projetada, mas não encarnada, da caracterização isolada do cacto. Uma linguagem poética simplificada é fundamental para aprofundar o sentido da tragédia que liga o destino da natureza transfigurada do cacto ao cotidiano da província do Brasil. Para Davi Arrigucci Junior, esse rebaixamento do sentido clássico eleva, por sua vez, a experiência simbólica da vida comum da realidade brasileira:

“O deslocamento do plano arquetípico em que se projetava a imagem para o plano dos eventos cotidianos de uma cidade de província implica, pois, uma mudança decisiva no nível da representação literária da realidade, tendendo-se às formas rebaixadas do realismo. Há decerto forte ironia neste deslocamento, pois se supõe que o elevado não possa dar-se enquanto tal neste novo registro.

O drama do cacto (assim como o drama de Laocoonte e o de Ugolino) envolve o destino de uma cidade, mas agora sob a forma humildemente cotidiana de um incidente banal que atrapalha o trânsito: trata-se já de uma espécie de “crônica da Província do Brasil”. Essa desproporção, de que Oswald de Andrade tirou muitos de seus grandes efeitos, sobretudo cômicos, em *Bandeira* supõe uma atitude distinta” (ARRIGUCCI JR., 1998, p.228)

Arrigucci assinala a concepção modernista que dá ao poema senso das contradições da realidade brasileira para uma representação clássica sem que essa concepção leve seu efeito ao termo de uma apreciação das discrepâncias do modo de ser brasileiro. A aproximação do sentido trágico ao cotidiano assume, juntamente com o tom irônico, uma realização avessa aos enfrentamentos representados pela tradição, ficando mais concreta pela via da fábula alegórica. Essa parece ser a condição de preservação e intensificação daquele sentido sublime ao qual fora filiado pelo eu lírico. “Este sublime oculto é ainda um modo de exprimir obliquamente a natureza do símbolo, cuja caracterização anterior prepara o rumo do sentido.” (ARRIGUCCI JR., 1998, p.229)

Essa manutenção do sentido na singularização da experiência trágica acontece no nível da realização daquela forma apreendida no cacto, ou seja, do reconhecimento do artista num estágio semelhante ao pré-artístico, reproduzido no poema. A transposição do ritmo jâmbico, como um princípio de apreensão das leis particulares que encadeiam os limites basilares de cada homem nas flutuações de seu tempo para o ritmo oscilante na tentativa de dar a cada coisa uma medida específica, em confronto com a singularidade da apreensão subjetiva e com o tumulto de uma terra de exceções.

Aquela cautela de Arquíloco diante das vicissitudes enganadoras da fortuna passa agora por exasperação contra a monotonia de uma expressão demasiado analítica: “e/du/ran/te /vin/te e /qua/tro /ho/ras”. Sobre a preferência modernista pela rapidez e síntese, Mario de Andrade reflete em seu *A escrava que não é Isaura*, de 1922-24, que a velocidade da vida hodierna influencia nesse tratamento, mas a necessidade de se livrar de “pormenores inúteis” (2010, p.65) advém da rapidez espiritual:

Mas essa rapidez material não nos interessa tanto. Sob o ponto de vista ocidental, moderno é uma das consequências apenas da rapidez espiritual que se caracteriza em nós muito mais pela síntese e pela abstração.

O homem instruído moderno, e afirmo que o poeta hoje é instruído, lida com letras e raciocínio desde um país da infância em que antigamente a criança ainda não ficara pasmada sequer ante a glória da natureza. Um menino de 15 anos neste maio de 1922 já é um cansado intelectual.

(...)

O raciocínio, agora que desde a meninice empanturram de veracidades catalogadas, cansa-nos e CANSA-NOS. Em questão de meia hora de jornal passa-nos pelo espírito quantidade enorme de notícias científicas, filosóficas, esportivas, políticas, artísticas, mancheias de verdades, erros, hipóteses.

(...)

Comoções e mais comoções, geralmente de ordem intelectual. (ANDRADE, 2010, p.65)

A enumeração da segunda estrofe do poema diferencia-se essencialmente daquela da primeira, tornando presente a luta de duas naturezas, ambas construídas por enumeração: a primeira, da forma artística prenunciada no cacto, e a segunda, da técnica modernizadora, transformadora a sua maneira, mas também alienadora do teor primitivo e humanizado, reificado na cidade provinciana.

O cacto, nesta fábula é derrotado. Seu valor artístico de um enorme monumento traduz-se apenas da extensão dos estragos e impedimentos enumerados. A testemunha dessa moral trágica suspende a ironia do tumulto corriqueiro e também fugaz para afirmar, compreendendo seu deslocamento de sublime degradado, sua realização como obra acabada.

O alcance maior do cacto está na ilusão que o eu lírico mantém durante o poema de uma forma que conserva sua aparência viva, personificada, de modo que sua queda também imita o movimento humano e se desdobra em fábula do constrangimento atualizado na vida comum. O regozijo do eu lírico é o do criador que se objetiva na forma encontrada, reiterando

a coincidência física e moral impressas, como que intrínsecas, e sustentadas até o último momento. Sem esse desfecho de reconhecimento, talvez as partes perdessem toda a perspectiva que organiza na imanência o símbolo. Mas, por outro lado, essa necessidade não pode aliviar a contradição que imobiliza o objeto em sua realidade circunstancial e contingente, o que torna também necessário o irônico desdobramento alegórico e contrassensual da obra tomada como fato subjetivo, manipulado do cotidiano.

Essa livre subjetividade não fica acanhada. Exibe-se como reveladora de uma essência oculta que só se desenvolve no espaço poético arduamente relacionado com a casualidade da aparência cotidiana. Esse arbítrio da realização estética aparta o eu lírico desta terra de ordenação puramente lógica para filiá-lo novamente na possibilidade reconhecimento do valor lírico arrancado do prosaico.

Podemos tomar como encaminhamento para este primeiro exame da obra de Bandeira que sua apreensão de velhos e novos temas, entre vanguardistas e populares, em *O Ritmo Dissoluto*, assim como a sua experimentação com o verso livre e o ecoar de imagens clássicas, como a de “Vigília de Hero”, expressa sobre a lírica de Bandeira uma visão geral dos caminhos percorridos e os que se propõem. Ainda não preconiza a violenta sobreposição de imagens que organiza em *Libertinagem* os elementos já esquadrihados.

Em “Quando perderes o gosto humilde da tristeza”, persiste uma coerência interna entre o princípio e o fim da concatenação das imagens, isto é, o que é a metáfora e o que é o objeto de comparação, que se tornará mais raro a partir dos próximos livros. Mario de Andrade fará em carta, uma observação, nesse ponto, sobre a diferença entre lirismo e poesia, enquanto Bandeira vai direto ao ponto quando se esquiva dizendo em seu *Itinerário* que muitas vezes não sabe se o que escreveu é ou não poesia. Nesse limiar, é que buscamos entender os efeitos da mudança de enfoque na poética de Bandeira, identificando que a superação da subjetividade, singularizada em suas sensações, ao se voltar sobre uma objetividade de antagonismos ferrenhos, que ensejam a liberdade poética, produz o aprofundamento e concentração vital desta emoção subjetiva, dentro das possibilidades do objeto dimensionado pelo sujeito. E a autonomia imprescindível para a apreciação estética do objeto está fundada nas relações que a comunidade humana pode desenvolver como

reconhecimento essencial através da linguagem comum transformada poeticamente para revelar os conflitos dos quais essa comunidade participa.

Essa autonomia é defendida na obra de Bandeira quando os modelos da tradição literária são flexionados até a máxima tensão para compreender a matéria cotidiana. A possibilidade de fratura não se exclui, mas enquanto não anuncia um conteúdo radicalmente novo, mas insatisfeito do sofrimento particular, a fratura deixada aberta pode indicar apenas que o cansaço do espírito é uma acomodação para a morte, o fim da liberdade.

CAPÍTULO 2: CONSTITUIÇÃO DO EU LÍRICO E NECESSIDADE HISTÓRICA

Neste capítulo, lançaremos um olhar sobre a declaração de “poeta menor”, tantas vezes citada na crítica de Bandeira e que serve, não à toa, como ponto de apoio para o tratamento de sua poesia. Com essa discussão, devemos entrar mais profundamente na complicada questão da poesia pura e da poesia de partido, a fim de reunir elementos de como a relação entre lírica e sociedade está pautada ideologicamente e de como a manifestação dessa relação está fundada no problema mais amplo, considerado na perspectiva da história do desenvolvimento da humanidade, da autonomia da arte e de sua “missão desfetichizadora” (LUKÁCS, 1966).

Ainda que seja difícil tratar de lírica com base numa concepção teórica que compreende o fenômeno do realismo na Modernidade de forma tão ampla e com a grande parte de seu pensamento crítico voltado mais especificamente para obras narrativas, arriscamos alguns desdobramentos a partir de leituras da *Estética* (LUKÁCS, 1966) e outros textos da maturidade de Lukács, que auxiliam decisivamente o estudo da lírica. Aproveitamos muito o tratamento crítico dado para as expressões do objetivismo e do subjetivismo na literatura, no texto “Tribuno do povo ou burocrata” (2010, p.105-146) e especialmente na seção dele intitulada “Tragédia e tragicomédia do artista no capitalismo”. Outros textos que embasam este estudo estão nos volumes da *Estética*: são as atualizações de categorias da tradição filosófica, tais como tempo, espaço, inerência, substancialidade, causalidade, azar e necessidade, presentes no capítulo “La misión desfetichizadora del arte” (1966, p.379-446, v.2); sobre a catarse e também sobre a relação sujeito e objeto na arte, mais desenvolvida no capítulo “Rasgos generales da relación sujeto-objeto en estética” (p.465-525, v.2), as noções de linguagem poética do capítulo “El Sistema de señalización 1” (1966, p.07-164, v.3); e algumas articulações feitas sobre a “categoria da particularidade” a partir de teorizações de Goethe sobre a contraposição de alegoria e símbolo, na seção “Alegoría y símbolo” (1966, p.425, v.4). Porém, não nos debruçaremos sobre as definições que tomamos de maneira aproximada, senão à medida que nos auxiliam no desenvolvimento das análises de nosso objeto central, a lírica de Bandeira e a forma eu lírico na captação realista da relação sujeito e objeto.

Desses elementos estudados, acreditamos ser possível deduzir a importância da noção do *eu* lírico para a constituição da unidade poética da lírica e procuramos definir melhor seu funcionamento e problemas num breve panorama de suas transformações nas tendências literárias modernas, do Romantismo às tensões que levariam às vanguardas. Atravessando essas questões, como um eixo, permanece o questionamento do modo de representação da natureza das ações humanas que organizam a particularidade na lírica e na sociedade.

2.1 O poeta menor

Observando o conteúdo das críticas levantadas por Carlos Lacerda à posição de Bandeira sobre sua lírica, no sentido que se espraia no poema *Testamento*; percebemos que entre as farpas costumeiras de Lacerda àqueles que não se opunham ao regime de Getúlio havia também críticas diretas ao tom pessoal da poesia de Bandeira. A luta de Bandeira para preservar a vida, que teria alcançado a afinidade profunda e íntimo entendimento dos leitores, na verdade apenas cobria sua poesia, segundo Lacerda, como “disfarce emocional do seu formalismo” (LACERDA, 2005, p.83). Bandeira demonstraria então, depois de tudo, através de sua declarada não participação, apenas seu desprezo à vida dos homens: “Terminará se convencendo de que é realmente um vencedor da vida e a desprezará, então, a todos os que usam dela para afirmar a sua presença na terra. No sótão da inteligência estará para sempre em conferência consigo mesmo.” (Ibidem).

Seguindo as graves implicações dessa crítica, Antonio Candido, em seu “Notas de crítica literária – sobre poesia” (2002, p. 129), reinterpreta a questão do poeta menor, que parece estar por trás dessa contenda, representada aqui pelo citado poema, que data de 25 de janeiro de 1943:

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 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! (p.158)

Candido é preciso ao desvincular o termo de seu aspecto pejorativo para compreendê-lo na perspectiva de uma tendência da poesia moderna a partir do Simbolismo, pela qual um breve e excepcional momento de emoção é iluminado com pureza para o leitor. Essa ideia de pureza, entendida como maior associação da poesia à música, é evocada para situar a expressão do *mode mineur* de Verlaine, em relação à aspiração simbolista de encantamento de palavras opacas, usadas como imagem sonora e sugestão. Mas entre as “poesias de circunstância” de Bandeira e essa tendência à experiência subjetiva há distâncias sensíveis que devem ser avaliadas. Por isso, interessa aqui a melhor compreensão dessa definição “poeta menor”, assim como a posterior localização dessa força na obra inicial de Bandeira.

Para Candido, essa tendência não atinge com a mesma força a poesia dos românticos, apesar de poucos serem os poetas maiores na literatura brasileira. Castro Alves e Gonçalves Dias seriam poetas maiores por serem capazes de “transfundir nos seus poemas um sentido superior de

vida, uma visão do mundo ou do homem” (2002, p. 131), pondo sua inteligência a serviço não apenas da forma e qualidade de emoção, “mas também de uma concepção das coisas e da existência, de uma compreensão por assim dizer filosófica da poesia.” (Ibidem). Aqui voltamos a seguir os contornos dessa delimitação que tangenciam mais evidentemente as características fundamentais do gênero lírico em relação a essas tendências da poesia moderna, que é necessariamente parte de limites históricos que não se apresentam sempre como tais.

2.1.1 A tristeza sem expressão: “Quando perderes o gosto humilde da tristeza”

Quando Candido se preocupa com o sintoma da falta de pretensão totalizadora na poesia, está especificamente considerando uma necessidade de representação do que produz a trama da vida em suas relações, com estrutura privilegiando a construção de nexos lógicos, numa inteligibilidade crítica, inclusive pela sequência mais prolongada dos versos. Mas o que a ausência desse princípio organizador do discurso significa enquanto concepção disponível de poesia e da ação humana não é abordado nesse seu curto artigo, organizado entre seus *Textos de Intervenção*. Assim, muito fica para uma reflexão crítica calibrada pela leitura das obras; neste caso, da poesia de Bandeira.

Em *O Ritmo Dissoluto* (1924), Manuel Bandeira apresenta alguns dos poemas que já serão considerados representativos de sua nova fase de elaboração poética. No entanto, em sua composição, são reunidos poemas datados entre 1913 e 1921, pelo que parece, ordenados simplesmente de acordo com essa evolução temporal. Entre eles há o seguinte poema, contrariando a ordem cronológica, porque escrito à mesma época de outros que o poeta inseriu em *Carnaval* (1919). Em *O Ritmo dissoluto*, Bandeira inseriu “Quando perderes o gosto humilde da tristeza” entre “Madrigal Melancólico”, datado de 1920, e “A estrada”, de 1921, mas veremos que possui uma tonalidade bastante diversa de sua produção na esteira modernista:

Quando perderes o gosto humilde da tristeza...

Quando perderes o gosto humilde da tristeza,
Quando, nas horas melancólicas do dia,
Não ouvires mais os lábios da sombra
Murmurarem ao teu ouvido
As palavras de voluptuosa beleza
Ou de casta sabedoria;

Quando a tua tristeza não for mais que amargura,
Quando perderes todo estímulo e toda crença,
- A fé no bem e na virtude,
A confiança nos teus amigos e na tua amante,
Quando o próprio dia se te mudar em noite escura
De desconsolação e malquerença;

Quando, na agonia de tudo o que passa
Ante os olhos imóveis do infinito,
Na dor de ver murcharem as rosas,
E como as rosas tudo o que é belo e frágil,
Não sentires em teu ânimo aflito
Crescer a ânsia de vida como uma divina graça:

Quando tiveres inveja, quando o ciúme
Crestar os últimos lírios de tua alma desvirginada;
Quando em teus olhos áridos
Estancarem-se as fontes das suaves lágrimas
Em que se amorteceu o pecaminoso lume
De tua inquieta mocidade:

Então sorri pela última vez, tristemente,
A tudo que outrora
Amaste. Sorri tristemente...
Sorri mansamente... em um sorriso pálido... pálido
Como o beijo religioso que puseste
Na fronte morta de tua mãe... Sobre a sua fronte morta... (p. 84)

A leitura isolada desse poema poderia nos levar a uma desorientação temporal, não fosse o norte que nos fornecem os versos livres. A ideia geral é, em certo sentido, romântica quando trata da perda da vitalidade e da mocidade para o mundo de sofrimentos e morte; não chega a aparecer um mote para o sofrimento, nem amoroso nem um idílio da infância, por exemplo. Apenas, desde o início, a certeza: “Quando perderes”... Tal declaração – voltada para o que ainda não se deu, mas que parece já fatalmente determinado – aparenta ser um aviso dado para um interlocutor que ainda preserva o gosto pela tristeza, porém, funciona ao mesmo tempo como um sinal aflitivo do que já está se perdendo por toda parte, do que não tem mais apelo aos sentidos: “o gosto humilde”. Deste verso longo (13 sílabas poéticas) e pausado não decorre de imediato

uma oração principal, como seria de esperar pela sintaxe mais prosaica. Sem a oração principal, a circunstância paira sem perspectiva de ação e fica com sua função temporal sem efetividade. Mas neste poema as estrofes seguem uma à outra, adiando a resolução e aprofundando o sentido do primeiro verso. Nessa empresa, o esforço ordenador é mobilizado ao máximo, até a repetição e desagregação da expectativa. Pois, ao mesmo tempo em que se reitera o suspense, intensifica-se a experiência isolada em direção à perda da “ânsia de vida”.

Indagamos durante a leitura qual a realidade desse diálogo, quem é o eu lírico que antecipa os aspectos de uma dissolução completa sem revelar sua motivação de falar, o que o levaria a dar esse aviso sem serventia imediata. Enfim, não há urgência em sua intervenção. Pelo contrário, há o repassar monótono de cenas de um futuro que se prenuncia. Mas a monotonia é adversa às imagens criadas, que possuem um drama próprio, composto por fragmentos, cuja completude não nos é disponível e esse eu lírico tampouco procura estabelecer conexões. No entanto as perdas seguem um movimento que não deve ser casual.

Ainda na primeira estrofe, o segundo verso retoma a estrutura da oração subordinada pelo seu início, “Quando, nas horas melancólicas do dia,”. A circunstância é especificada, recriada em uma realidade mais próxima do interlocutor: os momentos rotineiros e individuais de melancolia. Essa aproximação é acompanhada de um encurtamento dos versos dessa estrofe. Assim, os seguintes: “Não ouvires mais os lábios da sombra/ Murmurarem ao teu ouvido” produzem já efeito de intimidade e suspense. Estaremos diante de uma imitação do tom menor, de alusões tão próprias que são impronunciáveis? Mas essa imagem evocada é ainda familiar para o universo romântico. Não há espaço para as dissonâncias sensualistas do simbolismo. O que fica mais evidente é que nessa estrofe há uma contraposição de extensões entre os versos e, nos maiores, Bandeira zela por sua unidade, ao passo que, nos menores, preserva a acentuação discursiva do prosaico (ex.: “Ou /de /cas/ta /sa/be/do/ria;”) ou explora uma quebra da unidade, como no fim do poema (“A **tudo** que outrora/ **Amaste**. **Sorri tristemente...**”).

Nos dois últimos versos da primeira estrofe, interessa ainda a exposição daquilo que as sombras segredavam e deixaram de fazê-lo, “As palavras de voluptuosa beleza/ Ou de casta sabedoria” são introduzidas como aquilo que se recebe das sombras, figura que em seu poder nos lembra da entidade que respondia à ânsia do poeta romântico com seus pactos. Mas essas

palavras são definidas também como uma realidade perdida, apenas idealizada. E o diálogo passa a presumir um código comum entre o eu lírico e seu interlocutor, aquele que ouve ou anseia por ouvir essas palavras misteriosas.

Nas próximas estrofes a expansão verbal aumenta ou diminui sem que isso se organize como na primeira. O verso de treze sílabas quebra-se, mantendo uma unidade forte apenas na relação semântica e pela retomada sonora do “Quando”, iniciando o segundo verso da estrofe. Percebe-se, não obstante, o “sentimento de medida”⁶, garantido pelo esquema de rimas, ABxxAB. As perdas se estendem às relações maiores das horas do dia a dia, o “estímulo”, a “crença”, a “fê no bem e na virtude”, a “confiança” nos entes próximos, até que, e voltamos ao início da oração subordinada, o próprio dia se perde, troca-se em noite. E esta noite não parece irmanada à sombra promissora dos mistérios, ela não tem murmúrios, apenas associada à desconsolação. Quando alguns elementos tradicionais da poesia aparecem novamente na terceira estrofe, figuram como mera recordação da morte, “tudo o que passa” e “E como as rosas tudo o que é belo e frágil”. Essas imagens são evocadas de uma perspectiva de agonia e dor infrutífera para quem perdeu, na “ânsia de vida como uma divina graça”, qualquer possibilidade de se impor à casualidade absoluta do infinito.

Na quarta estrofe, em que se aproxima mais especificamente das feições projetadas de um sujeito que parece ser ainda o interlocutor no futuro, metáforas retiradas de imagens tipicamente poéticas o cobrem. São partes da natureza campestre: “lírios”, “áridos”, “fontes”. Mas, apesar de extraídas de um repertório pastoril comum, essas partes se relacionam apenas como símbolos deteriorados em um sujeito desumanizado. Sujeito nem tão uno, pois não esquecemos que há um suposto diálogo, de que se revela apenas esse discurso que se suspende entre a prenúncia da perdição e da insensibilidade e o que se espera para a conclusão do período-poema: um antídoto. Porém, o diálogo é consumido, na última estrofe, em devaneio e o sujeito da reflexão confunde-se com o receptor:

Então sorri pela última vez, tristemente,
A tudo o que outrora
Amaste. Sorri tristemente...
Sorri mansamente... em um sorriso pálido... pálido

⁶ Bandeira faz notar, em *Itinerário de Pasárgada*, que neste poema sua técnica do verso livre não estava desenvolvida, acusando ainda tal sentimento da medida (1966, p.39).

Como o beijo religioso que puseste
Na fronte morta de tua mãe... sobre a sua fronte morta...

Aqui o tom é novamente outro. Não conclusivo ou expositivo, mas compenetrado, reflexivo. Os versos não parecem se articular a um “sentido superior”, apenas à construção desse estado de espírito impassível que se deu ao longo de todos os sextetos e que se tornou mais instável na última estrofe, ao passo que se aproximava de uma identificação com aquele a quem se dirigia como seu eu passado. Essa instabilidade contagia também a estrutura de rima das estrofes, que não segue na sua forma inicial ABxxAB e, chegando na terceira estrofe, se torna, por força da complexidade da ideia cuidadosamente exprimida, em ABxxBA, enquanto na penúltima se compõe também de uma rima toante e, na última, surge ocasionalmente em repetições. Podemos reparar também que, nesta última estrofe, os versos voltam ao canto da página não por simples pausas sintáticas, nem por obrigação de seguir um modelo fixo. O cavalgamento do segundo verso para o terceiro não serve para unificar, mas para distanciar e isolar sua consecução: aquilo que amaste. A tristeza, porém, é reafirmada, mas sem a riqueza de imagens que dava ímpeto aos versos. Agora ela se articula menos com imagens poéticas do que como modo encarnado no único gesto de expressão. O triste torna-se manso e depois pálido. Pálido não é simples metáfora. Ao repetir a expressão ela se transforma também, intensificada, em uma deformação pictórica, ou cinematográfica, dado o movimento de aproximação.

A aproximação do eu lírico com seu interlocutor e pretense objeto de reflexão estabelece uma contradição entre as sugestões de temporalidade que produz uma montagem na qual as experiências previstas para o interlocutor têm apelo cada vez mais íntimo, menos genérico e mais específico. Até que o que se prometia como conselho parece desmoronar, do distanciamento temporal e pessoal, na identificação imediata.

As metáforas também desempenham um papel ambíguo, pois no primeiro momento elas parecem relacionar o caráter projetado no interlocutor a um típico poeta romântico e ingênuo que perde sua inspiração: “Não ouvires mais os lábios da sombra”. São, no entanto, relativamente convencionais e inessenciais, principalmente se pensarmos o gosto mais simples em que Bandeira se especializa mais tarde. E, todavia, é autêntico o sentido que cerca a figura caracterizada, distante do eu lírico no tempo.

Mas as metáforas crescem em relação ao quadro esboçado nas estrofes seguintes, transformam a matéria até o ponto de apagar o que haveria de concreto: “Quando o próprio dia se te mudar em noite escura/ De desconsolação e malquerença;”. Posteriormente, as metáforas passam a se relacionar entre si de forma a metamorfosear o objeto original:

Quando tiveres inveja, quando o ciúme
Crestar os últimos lírios de tua alma desvirginada;
Quando em teus olhos áridos
Estancarem-se as fontes das suaves lágrimas
Em que se amorteceu o pecaminoso lume
De tua inquieta mocidade.

A essa altura, todas as figuras que foram articuladas para definir o possível destino do interlocutor compõem tão univocamente sua objetividade que expressam, mais do que a situação concreta, decorrente da inveja e do ciúme, a amargura penosa a ser experimentada por outro. Ao lograr transformar o interlocutor pelo quadro de ressentimentos que criou, o eu lírico apresenta o produto corrompido desse aprendizado: a perda de toda expressão. E reúne-se mais uma vez com o interlocutor, não no drama pessoal que possa ter, em primeira instância, ocasionado a série de cenas, mas num sorrir enigmático de despedida, que parece ser a conclusão da qual o interlocutor não poderia fugir, depois de acompanhar fielmente aquele percurso.

Essa tristeza que se racionaliza não deixa de ser, por um lado, poesia maior, mas até esta razão profunda e privada é ideológica e pode ser esvaziada de sua força, desgastada e enrouquecida, pois as emoções atribuídas ao eu precisam ser verdadeiras, não em primeira, mas em última instância, quando a forma encontra realização necessária. Essa realidade interna parece hesitar nos versos, que retornam ao ponto de máxima prolongação, procurando tensionar aquilo que ameaça rimar sem que aja reconciliação verdadeira entre conteúdo e forma. O sujeito que tenta compreender a si mesmo na projeção de um futuro antecipa-se a sua própria dissolução, talvez por não suportar a aporia de um mundo em que a ânsia de vida como uma divina graça parece estar indisponível para quem o sofrimento crestou a alma. Na poesia, ele se reconhece intelectivamente, manipula sua constituição humana através de formas perdidas para si, tentando recompô-las. Precisa voltar-se minuciosamente para suas próprias palavras tentando reter delas a determinação que as trouxe de outrora para o presente, na experiência em que as formas ideológicas estão dissolvidas, iludindo, entre os mistérios que parecem organizar o mundo, o

valor de cada forma em sua relação íntima com um sujeito, também fracamente centrado, porque isolado.

Este isolamento, segundo Lukács, é pertinente à realidade sensível ao artista no capitalismo. Em sua obra de juventude, na qual o filósofo húngaro estudava a nova forma da lírica moderna, Lukács identificava um sentido trágico de “ruptura insuperável entre o homem e o mundo”. Ali, ele já compreendia essa situação crítica em relação a um ordenamento histórico-cultural. O emudecer-se diante da forma habitual e o explorar a dissonância são reações diante de uma “época não artística” (LUKÁCS apud SILVA, 2009, p.97). O poeta moderno não lhe parecia alheio ao presente, mas em constante estranhamento diante do gênero literário. Assim, “construir em si mesmo suas determinações”, criar “as circunstâncias que determinam seu talento” e possibilitar uma “forma significativa” eram, para a poesia desse início de século XX, as ações possíveis para quem pretendesse dizer algo e não apenas resíduos mortos.

Essa forma que se distancia do canto coletivo, que produz seu efeito no estranhamento da linguagem será criticada pelo Lukács da maturidade. A própria noção da lírica como uma tendência que invade todos os gêneros, percebida em *A teoria do Romance* será compreendida numa perspectiva materialista e mais profundamente histórica, partindo das relações de produção que dimensionam as formas de conhecimento e de representação dos homens sem deixar escapar o grau de autonomia que provém não unicamente das formas, mas das condições subjetivas e objetivas que fazem dos homens sujeitos da transformação e da história. Este grau de utopia é intrínseco a sua compreensão materialista e dialética da vida, exigindo um conhecimento atento dos fenômenos, tanto os da sociedade quanto os literários.

Já a poesia em tom menor, da qual Bandeira deriva algo de sua concepção poética, assimila o efeito poético em pequenos instantes, os quais exigem um grande esforço de apreensão e crítica que permita compreender elementos capturados pela atividade subjetiva em uma perspectiva histórica objetivamente maior. A aparência efêmera ou circular da realidade no mundo capitalista mina a base da criação estética, porque ataca diretamente a relação ativa do escritor com as formas imanentes da objetividade. Daí que os gêneros literários também percam sua objetiva função de reflexo para exprimirem apenas a escolha subjetiva e técnica do escritor, ao ponto de reduzir drasticamente a necessidade subjetiva de uma gama de gêneros apropriados

para representar uma dialética objetiva que não se evidencia espontaneamente na grande maioria dos fenômenos disponíveis. Posto isso, Lukács demarca a situação do escritor:

A ironia histórica da evolução da arte no capitalismo se manifesta no fato de que vários escritores, que se opõem honesta e lucidamente ao mecanismo destruidor de cultura, próprio deste sistema social, contribuem – na teoria e na prática – para esta ação de dissolução das formas. Expressando sua própria subjetividade, suas meras impressões, seus problemas puramente individuais, com profunda convicção e paradoxal ausência de preconceitos, eles pretendem se opor ao nivelamento brutal e ao caráter crescentemente impositivo da literatura burguesa. (LUKÁCS, 2010, p. 232)

Em seguida, Lukács dá um exemplo que nos coloca diante de um sério problema envolvendo o gênero lírico na indeterminação dos gêneros na decadência ideológica do capitalismo:

Bastará indicar um exemplo. O notável poeta lírico E. A. Poe não é apenas o fundador do romance policial moderno, da arte de produzir tensão através da mera curiosidade e das surpresas, mas é também o primeiro defensor da decomposição posterior das formas épicas e dramáticas em momentos líricos. Em seu instrutivo ensaio *O princípio da poesia*, Poe contesta a possibilidade da existência de um poema longo: “Acredito que os poemas longos não existem. Acredito que a expressão ‘poema longo’ não é mais que uma banal contradição em termos”. E, na *Filosofia da composição*, Poe ilustra esta afirmação ao dizer que toda obra literária que não pode ser lida “de um só fôlego” não possui unidade e tonalidade poética: “O que chamamos de poema longo, na verdade, não é mais que uma série de breves poemas, isto é, de breves efeitos poéticos”. (LUKÁCS, 2010, p. 233)

Lukács pondera que Poe se opõe aos gêneros épicos e dramáticos já degenerados pela mera reprodução acadêmica (Ibidem). Mas os efeitos da dissociação da arte em relação aos grandes problemas da vida dos homens não são superados pela sangria e adensamento extremos dos momentos poéticos em função, provavelmente, da anteposição da arte ao ritmo e ao “fôlego” das urgências individuais isoladas. Aqui nos deparamos novamente com a ideia de “rapidez e síntese” delineada por Mário de Andrade no aflorar do movimento modernista no Brasil.

O sentido de uma poesia de partido não compreende necessariamente a sobreposição de uma urgência externa à visão objetiva da forma significativa. Ele está, para Lukács, baseada na apreensão da história em movimento, não paralisada e indisponível para o homem. A tentativa

ainda tão desesperada de tornar inteligível a condição de inexpressividade, a que o eu lírico chega ao final do poema de Bandeira, beneficia-se do distanciamento que o lirismo mantém do eu anunciado para desdobrar analítica e pedagogicamente a condição em que se vê. Nisso, devemos indagar como a tendência modernista de desnudar a expressão, como se percebe na última estrofe, vem acompanhada da ameaça, anunciada na tentativa de definir mais a cada estrofe a experiência lírica de perda de sentido, da dissolução amarga do sujeito.

Mas, então, a sensação de falta de saída e desistência que experimentamos através do eu lírico pode ser tomada como sintoma da tensão histórica, apontando para alguma necessidade maior, ou estamos diante de uma alteração bem sucedida das formas, uma resolução definitiva, que aproveita o isolamento em si? Observamos que na poesia realizada posteriormente algumas das opções formais desta última estrofe são mantidas: a simplificação das imagens e metáforas, o maior abandono dos esquemas de rimas e os versos livres com aproveitamento rítmico de construções prosaicas, carregadas de sugestões da referência transfigurada. Porém, junto com essas apropriações, a poesia de Bandeira incorpora também, de modo mais lapidado, elementos da objetividade cotidiana. Não apenas de forma extensiva, como pode parecer na enumeração acumulativa dos componentes da província urbanizada, em “O cacto”, mas como apreensão de momentos reveladores da poesia que há nas coisas. Movimento este que reintegra, na brevidade dos instantes pincelados, a tensão com o sofrimento da vida ordinária, no qual a poesia busca se reconhecer.

Essa mudança de postura evidencia que a instabilidade sentida em “Quando perderes o gosto humilde da tristeza” é também um momento limítrofe dos questionamentos do poeta sobre sua própria poesia. Nessa reflexão, a primeira questão que se impõe é o que ainda motiva a poesia, já que o gosto da tristeza se perdeu. Os valores que são lembrados como perdidos são dados como naturais e abstratos, sem aderência a mais nada senão ao sujeito. Este vê no resumo da vida, analogicamente, a imagem de sua mãe morta, sentimento de orfandade que sintetiza o isolamento e desenraizamento no qual se encontra. O impulso sádico de comunicação que justifica o tom profético e pessimista do poema ironiza afinal sua esperança de diálogo e de compreensão, associando o último sorriso – aquilo que responde a todas as circunstâncias – com uma fatídica comparação, perturbadora daquela série de metáforas tradicionais: “em um sorriso pálido... pálido/ Como o beijo religioso que puseste/ Sobre a fronte morta de tua mãe”. Essa

imagem ilumina ainda a ideia do sorriso, mas ameaçando sobrepor-se a ela pela restrição da experiência que evoca. E seguramente evoca uma experiência externa, por mais terrível que a imagem já possa soar, mesmo isolada, pois ela não se relaciona com nenhuma construção prévia de seu valor, ficando abstrata ainda.

A compreensão do reflexo que se organizava até então com imagens escavadas da tradição é quebrada. De repente, a fonte de sua poesia, o gosto humilde da tristeza, aparece esgotada por uma imagem que não se concretiza no puro fazer poético. Ela exige uma autonomia do eu lírico em relação ao seu eu empírico, sem que por isso se negue a necessidade profunda de cada palavra. Talvez porque a tristeza e a solidão não sejam um instrumento que aciona a poesia, mas uma realidade antes de tudo, é que o poeta se coloca num impasse. E porque a simples dissonância da imagem ao fim do poema, oscilando entre causa e meio da expressão poética, não seja uma solução, mas um núcleo que demanda superação na vida, sua busca pela poesia é renovada em outro poema, do qual citamos um trecho:

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

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

O que eu adoro em tua natureza,
Não é o profundo instinto maternal
Em teu flanco aberto como uma ferida.
Nem a tua pureza. Nem a tua impureza.
O que eu adoro em ti – lastima-me e consola-me!
O que eu adoro em ti é a vida. (“Madrigal melancólico”, p.83)

Essa série de negações é trabalhada durante todo o poema que, como madrigal que é, ressalta as qualidades de alguém, com espírito sutil e gracioso. Mas este madrigal melancólico não parece dar os contornos de uma beleza feminina, como seria o costume, mas sim os da própria forma poética em que se inspira. Mas dá também os contornos da poesia em geral para o poeta. Aqui o dado empírico do sujeito que se objetiva está efetivamente superado e, no entanto, é conservado

com valor particular no qual o substrato do poema se desenvolve.

A diferença maior entre “Quando perderes o gosto humilde da tristeza” e este madrigal é que a colocação do elemento de valor pessoal no primeiro embarga o desenvolvimento das figuras criadas anteriormente como se fosse a consumação de um sentido genérico de impossibilidade. No entanto esse sentido permanece restrito e aberto ao mesmo tempo. Já no madrigal, o valor pessoal das figuras familiares é assumido enquanto tal, concretizado, para se relacionar como parte das contradições que a poesia desperta. Assim, o dado da experiência singular é colocado na perspectiva de uma investigação sobre o sentido amplo da poesia para o sujeito. É uma função vital dessa experiência e se submete a ela ao mesmo tempo em que redimensiona seus efeitos imediatos de sofrimento e indisposição perante a vida. No “Madrigal melancólico”, todos os aspectos negados, enquanto motivos fundamentais, são também afirmados no momento mesmo de sua explanação e retomados ao final como partes daquele motivo maior, também figurado retroativamente por essas partes: a vida, imagem menos abstrata, quando entendida como a totalidade das contradições elencadas.

2.1.2 Movimento histórico e sujeito

Esse amadurecimento da subjetividade deve se realizar, de uma forma ou de outra, em todos os poetas, mas os obstáculos que se opõem a ela são, em cada caso, expressivos dos embates que o movimento histórico propõe para esses indivíduos. Na obra de Bandeira, dá-se a confluência de tendências da poesia moderna e da tradição crítica brasileira que colocam os problemas estéticos em relação específica com aqueles embates histórico-sociais, nem sempre conscientemente travados, mas que garantem que o desenvolvimento da poética desse autor representa uma posição diante da necessidade da poesia naquele momento. Isso implica uma tomada de partido, mas não no sentido sectário, que pode levar tanto à utilização da poesia para um fim alheio ao indivíduo e em favor de uma concepção rígida e abstrata de coletividade, quanto pode levar à antipartidária negação de qualquer necessidade além da espiritual, de uma

existência que se recria a partir dela mesma.

A tendência para a poesia menor, como sugere Candido em seu artigo, intensifica-se, no Brasil, com a influência do simbolismo francês, não obstante fossem já raros até então os “poetas maiores”. Entre o experimentalismo e a ânsia de acionar a forma sem “ponto morto”, Bandeira trabalha no limiar do movimento modernista. Para identificar como aquela tendência atua sobre a lírica bandeiriana, cabe a nós apreender, nesta fase de transição, se existe uma forma pela qual o eu lírico se constitui dando sentido íntimo à matéria comum aos homens, assimilando um impulso de comunhão e unidade, ou na irrealização tragicômica da própria forma em relação à sociedade. Já assinalamos que, para além da determinação biográfica que predis põe Bandeira a alguns assuntos que recaem facilmente na tonalidade abstrata e genérica (tais como a morte e a solidão), o poeta recebe também os influxos de uma rápida transformação social que revolve os hábitos artísticos e semeia indagações para renovação proposta pelo movimento modernista em suas décadas subsequentes de amadurecimento. Nesse âmbito, entre os sentidos individuais por unificar-se e a forma poética que se questiona perante o país, a atuação do poeta menor pode iluminar as contradições da promessa moderna de reconhecimento da centralidade humana na história: o sujeito burguês.

A contradição do modernismo nesse aspecto [sujeito humanista burguês] é que, a fim de valiosamente desconstruir o sujeito unificado do humanismo burguês, ele se nutre de aspectos cruciais negativos da experiência real de tais sujeitos na sociedade burguesa tardia, que com bastante frequência não corresponde, de forma alguma, à versão ideológica oficial. Assim, ele lança aquela que, cada vez mais, é vista como a realidade fenomenológica do capitalismo contra suas ideologias formais, e, ao fazê-lo, descobre que não pode compartilhar completamente nenhuma delas. A realidade fenomenológica do sujeito coloca em questão a ideologia humanista formal, enquanto a persistência dessa ideologia é precisamente o que habilita a realidade fenomenológica a ser caracterizada como negativa. O modernismo, portanto, dramatiza em suas próprias estruturas internas uma contradição-chave na ideologia do sujeito, cuja força podemos apreciar se nos perguntamos em que sentido a concepção humanista burguesa do sujeito como livre, ativo, autônomo e idêntico a si mesmo é uma ideologia viável ou apropriada para a sociedade capitalista tardia. A resposta seria que, num certo sentido, essa ideologia é altamente apropriada a tais condições sociais, enquanto num outro sentido ela dificilmente o é. Essa ambigüidade é desconsiderada por aqueles teóricos pós-estruturalistas que parecem arriscar tudo no pressuposto de que o "sujeito unificado" é, efetivamente, uma parte integral da ideologia burguesa contemporânea, estando, por isso, maduro para urgente desconstrução.

Contra essa visão, é certamente possível argumentar que o capitalismo tardio desconstruiu tal sujeito de maneira muito mais eficiente que as meditações sobre

a *écriture*. Como atesta a cultura pós-moderna, o sujeito contemporâneo talvez seja menos o vigoroso agente monádico de uma fase anterior da ideologia capitalista, que uma dispersa e descentrada rede de conexões libidinais, esvaziada de substância ética e interioridade psíquica, a função efêmera deste ou daquele ato de consumo, experiência de mídia, relacionamento sexual, tendência ou moda. O "sujeito unificado" avulta cada vez mais a essa luz como uma frase vazia ou um moinho ilusório, um remanescente de uma antiga época liberal do capitalismo, antes de a tecnologia espalhar nossos corpos aos quatro ventos, em tantas bugigangas reificadas de técnica e apetite, operação mecânica ou reflexo de desejo. (EAGLETON, 1995, p.66)

Embora a explanação do problema por Terry Eagleton seja irretocável, precisaríamos entender ainda essa colocação no percurso da literatura brasileira, pois percebemos até aqui que a ideia do sujeito humanista burguês foi necessariamente assimilada e negada pelo reflexo realista bem antes do nosso Modernismo.

Podemos lembrar aqui a hipótese de Adorno, da correspondência instituinte entre vida subjetiva e vida material, *entre as formas do sujeito da psicanálise e a ordem simbólica cindida da vida social sob o regime do capital*, e pensarmos – com esquema mínimo –, a partir de Roberto Schwarz, que a ordem social da cisão *simples* europeia entre classes sociais pode corresponder relativamente ao sujeito contraditório do inconsciente, enquanto, por aqui, a ordem da modernidade foi potencializada em uma *dupla e mais radical* natureza de cisão. Esta dupla tensão brasileira, e suas rachaduras, se daria entre o atraso colonial e o sistema simbólico central, não diretamente ajustado ao espaço central periférico – mas registro moderno atualizado, que também se habitava – e entre os senhores, seus escravos e seus dependentes, ordem social cuja simbólica não correspondia em nada ao jogo muito tenso mas regulado das modernas classes sociais no capitalismo liberal clássico, mas ordem estranha medida também por ele, que, podemos dizer, enfeixava simbolicamente o significante *advindo do todo*. (AB’SABER, 2007, p.273)

E, no entanto, na esfera econômica, haverá alguns conflitos de interpretação que convém ressaltar. O argumento crucial do capítulo “As ideias fora do lugar”, de Schwarz, armando o nó da vida intelectual no país, é o de que:

“o latifúndio escravista havia sido na origem um empreendimento do capital comercial, e que portanto o lucro fora desde sempre o seu pivô. Ora, o lucro como prioridade subjetiva é comum às formas antiquadas do capital e às mais modernas. De sorte que os incultos e abomináveis escravistas até certa data – quando esta forma de produção veio a ser menos rentável que o trabalho assalariado – foram no essencial capitalistas mais consequentes do que nossos

defensores de Adam Smith, que no capitalismo achavam antes de tudo a liberdade.” (SCHWARZ, 2000, p. 14)

Essa interpretação, segundo a qual a necessidade do lucro regia também na organização da colônia as relações de produção, é discutida por Florestan Fernandes logo n’ *A Revolução Burguesa no Brasil*. Florestan Fernandes situa essa interpretação num polo dos dois extremos das teorias da sociologia histórica, que se baseavam em uma concepção ou muito livre ou muito estreita das noções de burguês e burguesia. A primeira identificaria o senhor de engenho e de escravos aos agentes que controlavam as atividades socioeconômicas (a esta identificamos o argumento exposto por Schwarz) e a segunda nega completamente a existência de tal racionalidade no funcionamento da economia colonial, acreditando estarem as colônias da América “fora e acima dos marcos histórico-culturais do mundo social europeu.” (FERNANDES, 2002, p.1508).

Mas a interpretação de Florestan Fernandes não ameniza as contradições que se desprendem do fato de que os *móveis capitalistas* que têm na grande lavoura e na economia voltada à exportação os pilares da forma de expropriação, mantidos mesmo depois da independência e da relativamente maior liberdade de decisão sobre o redirecionamento dos lucros na economia nacional, o que, sabemos, defrontará a burguesia nascente com os limites da dependência. Mas aqui importa ressaltar principalmente que o estabelecimento dos móveis capitalistas na Colônia não garantia que a prática liberal de racionalização dos lucros se ligasse efetivamente à realidade da produção essencialmente heterônoma. Ligava-se mais ao destino e desenvolvimento do capitalismo em nossa metrópole ibérica. Desse ponto de vista, Florestan Fernandes ilumina indiretamente o sentido não resolvido ainda daquelas ideias fora do lugar:

Na medida em que todas as fases essenciais dos processos econômicos se desenrolavam fora da Colônia (do financiamento da produção agrária, dos transportes, da estocagem e venda do produto bruto, ao refinação e venda do produto beneficiado), operava-se uma espécie de despojamento econômico residual que ocasionava, por si mesmo, estímulo ao crescimento econômico horizontal, estancamento da diferenciação econômica e eternização do estado de heteronomia econômica. Em outras palavras, o capitalismo comercial provocou o aparecimento e exigia o incremento da produção colonial. Contudo, não inseriu o produtor colonial no processo pelo qual a circulação dos produtos coloniais, como mercadorias, engendrava uma forma específica de capitalização. No fim, o que ficava nas mãos do produtor colonial não era um excedente gerado por essa forma de capitalização; mas constituía, literalmente, uma espécie

de remuneração (em dinheiro, em crédito ou em outros valores) à parcela da apropriação colonial que não era absorvida pela Coroa e pelas companhias ou agências comerciais.

De outro lado, por todas essas razões, o sistema colonial forçava um tipo de acomodação que retirava da grande lavoura qualquer poder de dinamização da economia interna. Ela era compelida a especializar-se como unidade econômica estanque e fechada sobre si mesma, tendo de prover as suas principais necessidades fundamentais, apesar de ser uma “empresa exportadora”. Certas consequências da abundância de terras, do trabalho escravo e da agricultura extensiva agravaram esses efeitos, resultando do conjunto que essa unidade produtiva possuía escassa capacidade para originar um circuito de reinversão com tendências autonômicas e de bases capitalistas mais ou menos consistentes. (Ibid., p.1516)

As tensões entre autonomia e heteronomia não ficam solucionadas cultural e historicamente na apropriação dos ideais burgueses pela literatura brasileira, mas fornecem um rico material de articulação dos entraves objetivos a serem desenvolvidas no choque de realidades do artista moderno. Talvez a negatividade da estrutura do sujeito brasileiro não responda unicamente às contradições do capitalismo mundial, mas também à necessidade duplamente revolucionária (não queremos nos referir a qualquer “etapismo”, mas à acumulação de contradições) que a forma do “sujeito humanista burguês” coloca no horizonte sem resolver: “não é, na verdade, simplesmente parte de uma história esgotada que podemos, prazerosa ou relutantemente, deixar para trás: se ele constitui um modelo crescentemente inapropriado a certos níveis de subjetividade, permanece potencialmente relevante em outros.” (EAGLETON, 1995, p.66). A condição de atraso é reinterpretada no modernismo brasileiro como favorável à utopia do trabalho livre, por não ser totalmente marcada, segundo Ab’Saber, pelas violências estruturadas da modernidade capitalista:

Nesse cenário amplo, constituído de problemas que atravessariam mesmo o novo século da industrialização e urbanização acelerada do país, Manuel Bandeira é um articulador de histórias diferenciadas, um poeta da passagem que se deu entre os nossos primeiros cenários modernos. Vindo de um mundo ainda carregado da estrutura agrária e do controle oligárquico da vida social, de ritmo lento, ele vai atravessar as conturbações de todo o século de modernização conservadora brasileira, configurando sua poesia sob tal pano de fundo: estréia em 1917, no momento em que uma primeira greve geral dos trabalhadores da indústria se torna possível em São Paulo, morre em 1968, no último ato da determinação conservadora dos rumos do país. (AB’SABER, 2004, p.175)

Essa discussão, relevante para o tratamento do modernismo de Bandeira, fica aqui apenas sinalizada como problema ativo, sem que tenhamos tantos elementos para pretender desenvolver suas consequências mais diretas. Podemos apenas retomar a questão proposta sobre a relação entre a manutenção da ideia de sujeito no período do início do século XX, em que essas contradições se apresentam significativas, mas cujos embates vêm, com condições objetivas manifestas desde a Independência, segundo Florestan Fernandes, mobilizando a intelectualidade nacional a interpretar a imanência das razões históricas em relação à atividade do homem. Para tanto, buscaremos analisar o processo de composição do eu lírico na Modernidade com base em um desdobramento da teoria estética de Lukács e, a partir da problemática da poesia menor e dos gêneros, em relação à lírica brasileira.

2.2 Como se forma o eu lírico?

Este tópico se propõe à tarefa de deduzir, das discussões desenvolvidas por Lukács sobre a literatura, uma especificidade clara do modo de construção da relação entre sujeito e objeto no gênero lírico. Já de saída, parece uma tarefa difícil, pois a especificidade entre os gêneros é determinada precisamente pelo modo como a “dação de forma” estabelece essa relação sujeito e objeto e ainda pela forma como essa dação se produz em condições históricas também muito específicas, ligadas tanto à “relação real entre o povo e a arte autêntica quanto [a] a relação objetiva que existe entre esta e a vida social” (LUKÁCS, 2010, p.233)

Em sua *Estética*, Lukács trata de modo pouco direto do gênero lírico especificamente. Mas, em seu breve texto de nome “A característica mais geral do reflexo lírico” (2009, p.245-248), ele fala de sua peculiaridade característica na dimensão em que a dialética subjetiva apreende a forma do essencial manifesta processualmente, compreendendo a dialética objetiva de fenômenos e essência. Para Lukács, essa dialética objetiva é espelhada no mundo da autêntica obra de arte, em geral, como reflexo vivo da criação, pela *natura naturans*, das possibilidades da

*natura naturata*⁷. Ou seja, afirmando o movimento inerente às condições dadas, a natureza naturada pode ser entendida como esta objetividade que se organiza por um princípio formador duplo: o da causalidade determinante da realidade existente, independente da consciência (para constar: por natureza naturada se toma não a natureza selvagem ou alheia à ação do homem), e o da atividade humana que apreende o objeto e suas causas em vista de uma necessidade e possibilidade de transformação da objetividade em si. Essas dialéticas, objetiva e subjetiva, são apreendidas também pelo reflexo lírico, que integra em sua forma o reflexo realista (aquele que representa a natureza das ações humanas) existente em outros gêneros. Mas Lukács aponta de maneira mais concreta seu motor específico como gênero, o de *objetivar o processo humano que compreende o reflexo subjetivo* em seu papel de criação e de apreensão do essencial na ação do homem sobre o mundo. Tem por isso, como objeto integrador, sua própria ação sobre as formas da objetividade, seu trabalho *sui generis*.

A centralidade da categoria do trabalho como interposição de uma teleologia em relação à natureza diferencia-se do sentido que esta tinha para Aristóteles. O marco que atualiza os conceitos tirados da metafísica finalista de Aristóteles é o materialismo dialético de Marx. No entanto, Lukács segue os rastros marxianos de uma diferença entre o por teleológico do trabalho e a determinação da função estética que repousa entre a apreciação de uma particularidade expressa na vida e integrada no mundo definitivo da obra e sua efetivação como reflexo da autoconsciência do desenvolvimento humano.

A elaboração formal artística deve dar preeminência precisamente ao princípio de que tanto a orientação para o universal quanto a orientação para o singular levam inevitavelmente, como se assinalou mais de uma vez, a fixar a parcela do mundo refletido em sua mera particularidade, com sua carência de infinitude extensiva, com seu conteúdo carente de totalidade extensiva; surgiria assim a necessidade de integração. Tão-somente o predomínio da particularidade como princípio criativo e organizativo da objetividade representada na obra permite

⁷ O sentido das expressões filosóficas *natura naturans* e *natura naturata*, utilizadas por Lukács em seu breve texto “A característica mais geral do reflexo lírico” (2009, p.245-248), são definidos no verbete sobre “Natureza” do *Dicionário de Filosofia*, de Nicola Abbagnano, nos seguintes termos: “Tal conceito [aristotélico, da Natureza como ‘substância das coisas que têm o princípio do movimento em si próprias’], que é a síntese dos dois conceitos fundamentais da metafísica aristotélica (substância e causa), dominou por muito tempo a especulação ocidental e nunca foi completamente obliterado por conceitos diferentes e concorrentes. Por sua causalidade, a N. é o próprio poder criador de Deus: é N. *naturante*. Mas como tal causalidade é inerente às coisas que produz, a N. é a própria totalidade dessas coisas, é N. *naturada*. (...) A essa distinção, mais precisamente ao conceito de N. *naturada*, liga-se o outro significado subordinado, de N. como universo ou conjunto das coisas naturais: conceito que coexiste com o de N. como princípio de movimento, por ser seu resultado, e – como veremos – com o de N. como ordem, por designar, neste segundo caso, a N. ‘material’ (*materialiter spectata*).” (ABBAGNANO, 2007, p.814)

retirar esta “parcela” da mera particularidade, da fragmentariedade, conferindo-lhe caráter e a eficácia de um “mundo” em si concluído, representando a totalidade. (LUKÁCS, 1970, p.238)

Sua característica fundamental de uma forma de conhecimento da relação de sujeito e objeto como organizadora das formas possíveis no mundo, não por uma necessidade de transformação imediata, nem por um conhecimento desantropomorfizador do mundo, privilegia, na natureza, o limiar e superação da causalidade pela ação humana, objetivadora do sujeito em relação ao objeto.

A lírica moderna, ao que parece, é a dimensão onde essa forma de trabalho pode ser rastreada desde alguns elementos previamente elencados pelo poeta. Por outro lado, a forma tomada de uma tradição, mesmo que contemporânea, individualiza-se em uma realização particular, integrando forma e vida social, unindo em um todo tanto as determinações e possíveis contradições formais quanto estas e aquelas na vida. Assim, o sujeito que reconhece na vida cotidiana motivos para sua poesia, encontra qualidades que a ligam a si, não imediatamente, o que seria impossível na forma do trabalho estético, mas por uma série de imagens e noções do mundo que devem ser atualizadas. Ao compor sua obra, a subjetividade estética pode acertar o falhar em suas escolhas, porque aí age a abrangência de sua percepção da vida e de como questões ontológicas sobre como a vida se apresenta para o indivíduo são colocadas.

2.2.1 A natureza harmonizada como espaço da poesia onde o sofrimento não impera

Pensando na forma como o sujeito se coloca reflexivamente diante da objetividade, voltamos ao ensaio “‘As cousas têm aspectos mansos’: metáforas da ameaça na poesia de Manuel Bandeira”, de Hermenegildo Bastos, que trata da mediação que a poesia de Bandeira apreende e rearticula entre homem e natureza. O primeiro poema de seu ensaio, “Tema e voltas”, do livro *Belo Belo* (1948), traz de sua obra madura novamente o questionamento sobre o significado

objetivo que o sofrimento pode assumir quando confrontado com a potência de transformação do sujeito imperiosamente livre.

Tema e voltas

Mas para quê
Tanto sofrimento,
Se nos céus há o lento
Deslizar da noite?

Mas para quê
Tanto sofrimento,
Se lá fora o vento
É um canto na noite?

Mas para quê
Tanto sofrimento,
Se agora, ao relento,
Cheira a flor da noite?

Mas para quê
Tanto sofrimento,
Se o meu pensamento
É livre na noite? (p.167)

Na leitura deste poema, Hermenegildo Bastos (2009, p.2) aponta sua reiterada pergunta, que não se desdobra em resposta, mas em uma gradual transformação através da reformulação do espaço designado como a “noite”. A oposição entre a condição primária do sofrimento e a ideia de um refúgio na natureza não é solucionada, é mantida na forma de pergunta até o fim do poema. E, no entanto, Bastos reflete que a “paz natural”, que o movimento deste poema mimetiza, é já de saída humanizada pela forma do *locus amoenus* da tradição poética. Assim, se o sentido da noite evolui nas voltas do poema para uma metáfora da liberdade do pensamento, ou seja, para um “não-lugar”, a restrição inicial do espaço associado à natureza em que essa harmonia com o pensamento é possível, ao contrário do cotidiano de sofrimentos do homem, não deixa de ser uma apropriação subjetiva de alguns aspectos da natureza.

A evolução no sentido de ‘noite’ da primeira à última estrofe é evidente. Na primeira o leitor ainda aceita ou põe entre parênteses o sentido comum da palavras, embora já se prepare para cruzar a fronteira que o levará ao figurado. Na sequência, ‘noite’ ganhará uma carga metafórica cada vez maior: ‘noite’ é então um lugar ou mesmo um não-lugar, fora das limitações cotidianas, um “lugar” preferencialmente não-humano e sim natural. Por último, esse não-lugar

em que o pensamento é livre já não é senão o próprio pensamento, o pensamento do artista (BASTOS, 2009, p.4)

Essa harmonia entre a suavidade natural e o livre pensamento afim ao canto e a outros elementos poéticos associados à natureza é tensionada na ausência de resposta à pergunta que modificaremos parcialmente: para que serve tanto sofrimento? Não a tomamos por: “qual a finalidade?”, pois, assim ela seria também confundida com “por quê?”, ao procurar uma causa prévia. E não se trata disso, como Hermenegildo Bastos indica. Nesta formulação da pergunta, Manuel Bandeira manifesta o impulso inerente ao trabalho poético, o de não deixar-se assimilar pela causalidade pura. Ao mesmo tempo, busca uma forma que se contraponha ao sofrimento do mundo humano, mas para isso recorre a formas e imagens tradicionais e, portanto, já mediadas, do idílio na natureza. Dessa maneira, o desenvolvimento livre do pensamento assume os limites da forma escolhida, mas não recebe dela a sua forma livre como pronta, ela se transforma numa nova particularidade, mediando o universalmente dado como uma propriedade do eu lírico em tensão com o sofrimento intransponível.

Mas o crítico percebe ainda que a tentativa de superação do sofrimento na poesia de Bandeira procura na natureza, como restrição ao mundo das necessidades, a aparência das coisas mais simples e de espontânea satisfação, como em “À sombra das araucárias”, de *Cinza das Horas* (1917), seu primeiro livro.

À sombra das araucárias

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

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

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

No verde, à beira das estradas,

Maliciosas em tentação,
Riem amoras orvalhadas.
Colhe-as: basta estender a mão.

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

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

A arte é uma fada que transmuta
E transfigura o mau destino.
Prova. Olha. Toca. Cheira. Escuta.
Cada sentido é um dom divino. (p. 16)

A forma dialógica, comum a “Tema e voltas” mas também a “Quando perderes o gosto humilde da tristeza”, se repete neste poema. Ao que Bastos questiona se o poeta se abriga na natureza “porque ele próprio não pode mais ouvir o que diz?” (BASTOS, 2009a, p.4). Essa questão contempla a sensação de esgotamento que recai sobre a última estrofe do poema de *O Ritmo dissoluto*. Como observamos naquela análise, a capacidade do eu de se distanciar da existência singular e recompor para o interlocutor uma narrativa ordenada de sua perda da tristeza, que lhe conferia humanidade, começa a ruir quando as imagens poéticas elencadas para expressão de progressiva desumanização não podem apontar para a saída que sua projeção procurava.

Em “À sombra das araucárias”, o sofrimento deve ser abandonado, ele não deve ser a condição da poesia. Esta fornece um nobre prazer, que expurga as mágoas do mundo. Aqui também há uma lição, como afirma Bastos: de ética e estética. A natureza é acolhedora e fornece magicamente aquilo que o poeta precisa em seu sonho de arte: ele pode permanecer alheio às necessidades básicas e absorto nos ritmos e cores da natureza. Mas são os sentidos humanos, paladar visão etc., que estabelecem sua condição de domínio sobre ela. Nesse ponto, Bastos recupera a concepção marxiana da formação dos sentidos do homem pelo trabalho e sonda mais

uma vez a negação do trabalho, como forma alienada, e a apropriação livre da natureza, como a utopia do trabalho humanizador da arte.

A arte aparece aí como positiva: ela transmuta a realidade, põe harmonia onde há atrito e conflito, se dá como o espaço da liberdade. É também o espaço erótico, no sentido original da palavra, de aproximação e união. A apropriação das amoras em “À sombra das araucárias” se dá sem trabalho e cansa. Para colher basta estender a mão. Vemos como uma utopia a superação do mundo da necessidade e da escassez. (BASTOS, 2009a, p.5)

O apagamento da objetividade cotidiana e, assim, também do trabalho humano não encobre nesses poemas, em que se busca ferozmente superar a fatalidade do sofrimento, a realidade imanente da natureza transformada. De sua unidade e integridade que celebra a criação poética de um mundo afável, ambos os poemas nos devolvem, junto com o suspiro “Ah! Fosse tudo assim na vida!”, o sentimento de que a natureza transformada, ao ganhar vitalidade na arte, também nos olha de volta.

Esse olhar traz consigo, de uma vez, as necessidades e a vida cotidiana. Aquilo que na poesia está intensificado, lapidado de sua aparência banal e redundante nasce de uma necessidade expressiva que compreende em si, não o puro desejo de transcendência, como se este desejo fosse universal e imutável no indivíduo, mas as necessidades mais básicas que não são saciadas para todos os homens. Assim, em “A mata”, de *O Ritmo Dissoluto*, a relação genérica entre esta e a “touça de bambus” não deixa passar como absoluta a oposição que irmana o ritmo leve e pacífico da touça ao poeta, que pode se despir das necessidades imediatas e apreciar o espetáculo do mundo. Essa contradição entre a urgência da mata, semelhante aos “alarves” e a uma “multidão em delírio”, e a moderação dos desejos da pequena “touça de bambus, à parte” é intensificada em uma unidade que redimensiona também a subjetividade criadora.

Assim, a personificação da natureza, à medida que recebe as projeções de uma personalidade estética interessada em apreender aquela determinação da realidade que faz os movimentos de desespero de pessoas serem análogos aos da mata, ganha vitalidade simbólica e capta mais do que a relação de semelhança e diferenciação que se estabelece entre os bambus e a mata, capta a necessidade da própria poesia, a necessidade de seu ser assim singular, como obra

única e a necessidade do ser humano que se reconhece em seu trabalho e como parte do gênero humano.

Entendemos, portanto, que o mundo criado na lírica é aquele em que essa personalidade estética se interessa em apreender seu objeto numa totalidade, que só pode ser captada na medida em que tal objeto se torna relevante na figuração estética da relação dos homens. Dessa maneira, a realização de uma imagem lírica está ligada ao mesmo tempo à subjetiva apreciação de uma particularidade presente no mundo e à integração dessa particularidade na objetividade poética em que ela deve estar ativa. Ao que parece, mesmo partindo de diferentes pressupostos teóricos, essas deduções da retroalimentação de poeta e eu lírico não atropela apontamentos mais descritivos da especificidade poética, que podemos exemplificar na exposição de Massaud Moisés:

E o ato poético em que discrepa, neste ponto [a representação de narradores sempre diferentes em obras de um mesmo autor], do processo criador na prosa? Quando o poeta delega a outrem a responsabilidade da criação também procede tão liberalmente? A experiência sugere que não: o poeta transfere as posturas criativas para uma única entidade. Os vários textos – os poemas – que elabora ressoam uma única voz, um único Narrador. Por mais diferenças que se possam encontrar, ao longo da obra de um poeta não distinguimos senão uma voz, que não é a do poeta-homem-civil, mas do poeta latente na dualidade primordial e expressa no gesto de plasmar os versos ou a prosa poética. Uma única voz ecoa n'Os Lusíadas e nos sonetos camonianos, uma única voz repercute em Rosa do Povo e em Claro Enigma. Mesmo o caso esdrúxulo de Fernando Pessoa não foge à regra: os heterônimos, incluindo o ortônimo de Fernando Pessoa, são tonalidades de uma única voz, um único Narrador, à semelhança das várias mutações aparentemente autônomas e contraditórias, sofridas por um poeta no curso dos anos. Obviamente, a parecença mencionada não enfraquece a genialidade pessoana; antes, ressalta-a, pois que patenteia a exploração máxima de um potencial que nos outros poetas se esgota em fases históricas e não em modalidades concomitantes do ser poético. Mais ainda, põe de manifesto o processo poético, a submissão a uma voz interior que dirige e ordena o ato criador. Os heterônimos não são narradores independentes (embora o poeta os considere dramaticamente diferenciados), mas reflexões exuberantemente sonoras a ponto de parecer autônomas, da voz interior que faz de Fernando Pessoa-cidadão também um poeta. (MOISÉS, 1984, p.137)

Apesar de entendermos que há, nos pressupostos expostos por Massaud Moisés, algumas diferenças baseadas na concepção da relação de literatura e história, como por exemplo por julgar que a criação de Fernando Pessoa não se relaciona com uma fase de específica interação entre forma e conteúdo históricos, mesmo assim nos parece convincente o que ele observa sobre a

conservação de uma unidade na voz lírica pessoana dentro da diversa reorganização da relação sujeito-objeto que se incorpora das formas diversas e unas da objetividade. Portanto, o eu lírico não seria apenas a objetivação da consciência que toma vida e sentidos humanos no mundo do poema, nem apenas o organizador dos elementos no poema a partir de uma subjetividade esteticamente apurada, mas a realização de um no outro:

No interior do contexto geral da estética, portanto, a especificidade da forma lírica – deixando aqui de lado as formas de passagem – consiste no fato de que este processo emerge nela como processo também no plano artístico. A realidade representada na lírica se manifesta de certo modo diante de nós *in statu nascendi*; ao contrário, as formas da épica e do drama – também aqui com base na ação da dialética subjetiva – representam apenas, na realidade poeticamente refletida, a dialética objetiva de fenômeno e essência. O que na épica e no drama se desenvolve como *natura naturata*, ou seja, em sua dinâmica objetivamente dialética, aparece-nos na lírica como *natura naturans*. (LUKÁCS, 2009, p.248)

Para visualizar, nesse movimento analítico, os desdobramentos paradigmáticos de uma composição lírica a partir da perspectiva de Lukács, nos restringimos inicialmente a uma tentativa de identificar a diversa relação com o mundo objetivo em que se detém a lírica a partir de algumas questões apontadas pelo teórico. Essas questões devem basear uma concepção da subjetividade poética como modo de existência e de ação específico na lírica, como papel dinâmico na dação de forma. Em seguida, passaremos a examinar de maneira mais detida como a concepção de poesia e da condição do homem como sujeito histórico é afetada em sua conformação pelas tendências alegorizantes na arte.

2.2.2 A concepção do “eu lírico” e sua crítica nas tendências modernas europeias

Em sua obra, Lukács recupera e desenvolve algumas categorias da tradição filosófica, não por um impulso universalista e sectário em relação às tendências da intelectualidade na chamada decadência ideológica da burguesia, mas por identificar a necessidade de realização humana pode se dar apenas na objetividade e, mais do que isso, essa necessidade aparentemente ideal está fundada na objetividade, como o lugar em que o homem se objetiva através do trabalho. Esta

noção de vinculação ontológica da subjetividade à objetividade é obscurecida no capitalismo estabelecido, o que atinge em cheio a percepção dos artistas quanto à possibilidade de uma subjetividade efetiva.

Também com base nessas categorias – sendo a particularidade a categoria central – retomamos a questão recorrente para Lukács de por qual maneira uma “vida rica”⁸ está vinculada à acertada eleição dos elementos representados na obra realista para sabermos até que ponto essa específica vinculação entre arte e vida se insere na superação da subjetividade individual do poeta para a concretização de uma subjetividade artística, relacionando, numa visão totalizante, a cotidianidade e as fraturas históricas do gênero específico. Pois, por ser atividade humana, a conformação estética dessa relação dúplice entre sujeito e objeto é vivenciada também na formação mais ou menos profunda da personalidade humana na vida cotidiana e, lá também, como no mundo definitivo da arte, está constantemente ameaçada pela desagregação. Lukács observa que o impulso pela plena realização humana pode se degradar numa escala que vai da rebeldia impotente à entrega e até comprazimento com um dos extremos do objetivismo e subjetivismo, mas a arte deve ser uma força contrária a essa deformação da personalidade humana.

Pero la objetividad que aparece en Goethe también preartísticamente tiene, referida al arte, un carácter completamente distinto [que a objetividade na ciência]: la subjetividad tiene que superarse a sí misma hasta la plena

⁸ Essa expressão “vida rica” se encontra em alguns textos de Lukács com implicações históricas sobre o desenvolvimento do capitalismo. Destacamos os seguintes excertos de “O escritor e o crítico” e “Narrar ou descrever?”:

“O empobrecimento da vida vivida que podemos encontrar nos escritores mais tardios, submetidos à divisão do trabalho, e o consequente esgotamento e amesquinamento do trabalho especulativo e da ampla concepção do mundo (diretamente conquistada) de outrora, manifestam-se diretamente no nível artístico dos personagens literários. (...) Literatura e arte são fenômenos sociais extremamente importantes; e, como tais, foram investigados em sua mútua relação com a existência social e moral do homem, pelos grandes escritores do passado. O aprofundamento destes conhecimentos é uma das bases indispensáveis para uma ampla figuração do homem; e, na literatura do passado, eles não são jamais adquiridos ad hoc. (...)”

O interesse dos escritores do passado se concentravam na investigação dos próprios objetos; daí a propensão para a amplitude, vastidão e profundidade dos conhecimentos. Ao contrário, escritores que se orientam para um determinado campo do saber a fim de logo após escrever sobre ele, e cujos interesses se voltam exclusivamente para aqueles momentos que se encontram em relação imediata com o assunto prefixado, já por este fato são levados a se contentarem com conhecimentos unilaterais, incompletos e superficiais.” (LUKÁCS, “O escritor e o crítico”, 2010, p.246)

“Nisto, eles são, também em conduta vital, os continuadores dos escritores e artistas do renascimento e do Iluminismo: são homens que participam ativamente, de diferentes modos, das grandes lutas sociais da época e que se tornam escritores através das experiências de uma vida rica e multiforme. Não são ainda “especialistas”, no sentido da divisão capitalista do trabalho. (LUKÁCS, 2010, “Narrar ou descrever”, p.156)

desaparición, para ser un espejo en el cual aparezcan sin falsear todas las determinaciones importantes del objeto, y tiene que intensificarse simultáneamente en lo interior hasta el extremo, si es que la refiguración no debe ser rígida y muerta. La duplicidad del objeto estético – que consiste en ser un *en-sí* y, al mismo tiempo, inseparablemente, existir sólo para el hombre – impone esta duplicidad al sujeto coordinado con ella. Esa vinculación inseparable de superación e intensificación de la subjetividad es sin duda, en su concentración en un acto, algo específicamente estético; pero el comportamiento que pueda manifestarse como unificación posterior, como recíproca complementación de actos de orientación contrapuesta, desempeña también en la vida cotidiana de los hombres un papel importante y, desde luego, frecuentemente subestimado. Dicho de modo muy general, se trata del hecho insuperable de que un desarrollo real de la personalidad humana no es posible más que en el mundo, en ininterrumpida interrelación con el mundo; de que tanto un hombre que se cierre tendencialmente en sí mismo como un hombre que se entregue sin defensa a su entorno y se adapte incondicionalmente a él tienen que convertirse en última instancia en inválidos anímicos. El impulso hacia la completud en lo humano alienta más o menos conscientemente en la mayoría de los hombres, en la medida en la cual la estructura social de su época no los ha deformado íntimamente hasta el punto de sentir la propia deformación como condición necesaria de toda existencia. (LUKÁCS, 1966, p.468, v.2)

Como as tendências de formação da personalidade e da acertada objetivação artística sofrem influências ideológicas de diferentes momentos da sociedade, apontados por Lukács, um modo de esboçar a nossa abordagem seria procurar se acaso e como a concepção de eu lírico pode aparecer positivamente na teoria estética de Lukács através de um possível diálogo com as tendências teóricas de força significativa na literatura da Modernidade.

O tratamento “pós-romântico” do *eu* lírico problematizará a noção, própria do Romantismo de face anti-neoclássica, que via a forma lírica como reflexo de uma subjetividade individual do autor real, não como uma particularidade revivificada no mundo configurado através das leis de um gênero determinado. Notamos que tal problematização pós-romântica não surge de uma negação em relação ao ultrarromantismo, que exacerbava a subjetividade pura no eu lírico, mas de uma tomada dessa postura idealista às últimas consequências. Para caracterizar essa questão analiticamente, seguiremos algumas considerações do artigo de Dominique Combe, intitulado “A referência desdobrada. O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia”:

O próprio Romantismo se caracteriza por uma “dupla postulação” a respeito do “eu” do artista, que se exalta de maneira ostensiva – de Fichte a Maine de Biran, de Chateaubriand a Musset – ao mesmo tempo em que se funde simultânea e

contraditoriamente ao Todo cósmico – de Schelling a Novalis, de Maurice de Guérin a Hugo. É esse segundo postulado que parece triunfar na herança schopenhaueriana e nietzschiana do Romantismo aplicada à arte, uma vez que retoma o problema da “subjetividade” sobre bases anti-hegelianas. Na elaboração do conceito de sujeito lírico, sob esse ponto de vista, O nascimento da Tragédia (1872) representa uma etapa capital. (...) Ora, [para Nietzsche] precisamente, “no processo dionisíaco, o artista abdicou de sua subjetividade”, “o gênio lírico” está em “estado de união mística e de despojamento de si mesmo”, de maneira que o “eu” do poeta ecoa desde o abismo mais profundo do Ser; sua ‘subjetividade’, no sentido da estética moderna, é pura quimera”. O estado dionisíaco em que o poeta lírico está mergulhado remete à fusão do sujeito com o fundo indiferenciado da Natureza sobre a forma de participação e, através do “eu”, quem fala é, em suma, a voz do *Abgrund* [abismo [inserção de Combe]].

(...)

É essa metafísica da união cósmica que suscita a formulação – sem dúvida a primeira, pelo menos como expressão mais clara – da tese de um “eu lírico” trespassado pelas forças cósmicas do universal e oposto ao “princípio de individuação” apolíneo de inspiração schopenhaueriana: “Pois este ‘eu’ não é da mesma natureza que o do homem desperto, o do homem empírico real” (COMBE, 2009-2010, p.116)

Assim, a entrega do *Ser* ao cosmos, a imediata identidade epistemológica entre sujeito e objeto que pretende reduzir a “nada” tanto a experiência objetiva da cotidianidade quanto o reflexo subjetivo primordial que separa o homem da natureza, reproduz a noção de que a individualidade do artista deve se perder para dar lugar ao “Todo cósmico” – não para se retrocaptar, a si e ao mundo, no todo, mas para alcançar o infinito da singularidade.

Se no Romantismo os artistas e a crítica romântica (novamente, de face anti-iluminista, dos quais, segundo Lukács, diferencia-se principalmente Goethe) já polarizavam a autenticidade do sujeito com uma dimensão superficialmente realista e racionalizante do cotidiano e das conexões socialmente estabelecidas, nas tendências seguintes, o determinismo pretendia se estender a toda mediação subjetiva na representação, não a abolindo, mas mistificando, através do apagamento de sua relação com o estado de coisas (este seria já precisamente o estado de submissão do povo à classe burguesa e do sujeito à superfície aniquiladora dos fatos).

A chamada impessoalidade do eu lírico acompanha a ampliação da separação conceitual entre a realidade e a representação ficcional e, ainda, entre o “eu” que isola sua experiência de si

e do mundo e o “ele” da ficção pura, não problematizada. Como efeito disso, enquanto no romance se identifica restritamente o conceito de realismo com a forma de representação descritivista, na poesia lírica, a expressão subjetiva dos conflitos íntimos do “eu” do poeta é suprimida, por um lado, pela unilateral ficcionalização do eu lírico, ou seja, pela liberação da subjetividade artística em relação ao sujeito real, e por outro pela abstração, se não da própria relação problemática com o mundo objetivo, da unidade objetiva entre homem e natureza, essência e aparência, forma e conteúdo etc. da vida e da arte autêntica. Nesse passo da discussão, cabe perguntar qual é a natureza do sujeito para a poesia e a filosofia do “transpessoal”, na qual os gêneros se misturam sem tensionar essa contradição.

É possível que a poesia de Baudelaire – tomado muitas vezes como ícone dessa tendência – escape efetivamente à substância individual de seu autor? Ou, antes, seu eu lírico transpõe sem conservação a inerência de um “eu” que se suspende na arte, mas que é possível apenas a partir das determinações cotidianas, sensíveis a Charles Baudelaire? E, por último, quando o eu lírico se ficcionaliza abertamente, qual é a nova fronteira que dispõe os gêneros literários: serão líricos os conflitos do personagem do romance em uma proporção inversa à ação narrada na qual eles se desencadeiam, na espiritualização dos detalhes objetivos que constituem heróis petrificados? A pretensa impessoalidade da *arte pela arte* impõe alguns fatos estéticos: a experiência singular é puro fenômeno casual a que se atribui profundidade insondável; a linguagem é tomada como objeto de sumo interesse em si e suas mediações, como fator de dissimulação e fragmentação de suas funções comunicativas/representativas.

2.2.3 Alexandrinos entre o corrompido e o ideal

Nessa revisão do gênero lírico a partir da realização formal das palavras, expressivas de um sujeito ou de uma gama de sentidos cambiáveis, voltemos a pensar Manuel Bandeira e as tensões que dão forma à lírica brasileira:

Quando em silêncio a casa adormecia e vinha
Ao meu quarto a aromada emanção dos matos,
Deslizáveis, astuta, amorosa e daninha,
Propinando na treva o absinto dos contatos.

Como se enlaça ao tronco a ondulação da vinha,
Um por um despojando os fictícios recatos,
Estreitáveis-me cauta e essa pupila tinha
Fosforescências como a pupila dos gatos.

Tudo em vós flamejava em instintiva fúria.
A garganta cruel arfava com luxúria.
O ventre era um covil de serpentes em cio...

Sem paixão, sem pudor, sem escrúpulos - éreis
Tão bela! e as vossas mãos, fontes de calefrio,
Abrasavam no ardor das volúpias estéreis... (p.60)

Nesse soneto, de certa forma deslocado na série de poemas de *Carnaval* (1919), como revela Bandeira em *Itinerário de Pasárgada*, não nos aparece uma personagem classificável psicologicamente como aquelas inspiradas nas máscaras da *comédia dell'arte*. Com algum enredo de inspiração musical, assumido por quadros móveis, característicos das personas da comédia italiana, “O súcubo” se destaca por trazer outro tipo de fantasia: não a de uma forma específica tomada a um acervo por oferecer os melhores recursos poéticos, mas possivelmente pela experimentação que tentava apreender o movimento da experiência de estranhamento com os desejos dispersos, sem um objeto de realização.

A observação do alexandrino não serve para evidenciar a ordenação hierárquica entre os limites do eu lírico, da figura quimérica e das analogias de alguns aspectos com a natureza, ele oferece apenas o leito regular para desdobrar as imagens alucinantes daquela atmosfera. Ainda que se ligue ao temário erótico, supersticioso e ingênuo, típico às festas populares, das quais se alimentam vários dos poemas do livro, inclusive os designados por Bandeira como pastiches parnasianos, o eu lírico desse poema evoca um ser sem contornos fixos, despertando uma sedução fabulosa com suas partes ora humanas, ora da natureza selvagem. A deformação se dá na forma de uma recordação e, no entanto, concorda novamente com a intrincada relação que se estabelece entre uma percepção projetiva do sujeito e o universo folclórico medieval.

Condicionalizada a um momento específico, em que “em silêncio a casa adormecia” e aromas emanavam dos matos, a figura aparece deslizando astuta, sem se distinguir como aproveitadora ou causadora daquelas condições de encanto. Por um lado ela parece também a volátil emanção, pois desliza, por outro, a emanção dos matos “vinha” até o quarto do eu lírico, de forma a sugerir uma ação seletiva, animada.

A casa, ser inanimado, assimilada na linguagem figurada comum, dormia naturalmente sem se opor ao sujeito, desperto ou também inebriado por aquela presença. A partir de então, no interior do quarto, isolado da casa, as sensações do eu lírico são o limite do ser que o visita. Entretanto essas sensações são aguçadas pela ação mágica dessa entidade, ação semiconsciente ao sujeito que não a evita e que se deixa envolver, cúmplice, seduzido por ser ele mesmo, nos contatos que o delimitam, ampliado ao sobre-humano nas trevas. Estas, mais que propriamente a noite, prestam-se simbolicamente a dar forma ao súcubo, esse demônio feminino das lendas medievais, compactuando na produção de um sentido de malefício, força contrária ao bem e à saúde, que rouba à noite a energia vital dos homens.

Ao mesmo tempo em que se compõe metaforicamente de elementos da natureza, essa presença física é evocada do passado, na segunda pessoa do plural, pelo eu lírico. Isso suspende a figura entre os planos do abstrato e do concreto, desestabilizando a verossimilhança temporal da narrativa existente nesse soneto. Em tal contexto panteísta, as formas perdem sua referência quanto à origem de seu reflexo, isto é, se são obra do trabalho do poeta que cria analogias com a natureza ou se as metáforas absolutas e comparações são expressões várias de uma visão tão fantástica que escapa ao relato racional, transformando um soneto em versos alexandrinos – como o delimitado por Boileau: “Que toujours dans vos vers / le sens coupant les mots // suspende le hémistiche / et en marque le repos” – numa forma de transe pagão.

A relação dos versos alexandrinos com um esquema rítmico e lógico é a primeira realidade do poema. Mas é uma forma sob crítica, que se faz perceptível como mediação daquela lembrança. Nesse sentido, podemos supor que o estrangulamento do soneto – onde acontece a convencional chave de ouro, sintetizando o sentido metafórico dos quartetos em algum princípio íntimo, que harmonizaria aquele arrebatamento de sentidos – é, porém, um fim por esgotamento do interior da volúpia. A contradição entre o uso de uma forma que demanda causa e

consequência das metáforas e o efeito de embriaguez dos sentidos é a falha e o acerto dessa realização do verso alexandrino.

Nos dois quartetos, as ações suaves e implacáveis desse demônio sucedem-se, expressas por verbos de sentido ambíguo quanto a sua consecução. No primeiro, a ordenação “psicológica” corresponde coerentemente a uma ordenação cronológica, com coordenação e subordinação inteligível das ações lembradas. Mesmo assim, estas, como dito, são obscurecidas na relação de agente e paciente das sensações. Já no segundo quarteto, a consequência e unilateralidade das ações estão difusas pelo prolongamento das metáforas: como a ondulação da vinha, que enlaça o tronco; despojando os fictícios recatos: recatos seus ou do objeto assemelhado ao eu lírico?; e, mais adiante, o ser estreitava-o cauto (atento, precavido), porém, apertando-lhe o corpo ou estreitando “essa” pupila, fosforescente como a dos gatos?

Ocorre nessa altura uma ressonância esclarecedora entre este soneto e o “Poemeto Erótico”, publicado em *A Cinza das Horas*, mas provavelmente escrito em data não muito distante do ano em que escreveu “O Súcubo”. Além da figuração estabelecida pelos sentidos corpóreos, que associa um corpo ao outro por esse reflexo ambíguo, possibilitado pela metáfora, há uma reflexão sobre a forma do verso como o princípio de unidade que faculta a possibilidade de reflexo simultâneo de um no outro, numa ordem superior àquela racional ou sensual:

Teu corpo claro e perfeito,
- Teu corpo de maravilha,
Quero possuí-lo no leito
Estreito da redondilha... (“Poemeto Erótico”, p. 24)

No capítulo “Poesia e Verso”, do *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira, em oposição à insuficiência da distinção feita por Bilac e Guimaraens Passos entre prosa e poesia, que não contemplava a posição do verso livre, elabora a seguinte definição:

O verso, em sua essência, é uma unidade rítmica porque se repete e forma séries. Para formar séries podem as unidades serem semelhantes ou dessemelhantes. Podem ser unidades flutuantes. Mas é necessário que cada verso seja uma como que entidade, ou, como disse Valéry “uma palavra total, vasta, nativa, perfeita, nova e estranha à língua”. (BANDEIRA, 1957, p.224)

Essa unidade rítmica diferencia o corte poético do corte da prosa, de forma que esta estaria diretamente relacionada com a sequência de sentido, enquanto à outra interessa as palavras, com suas formas sonoras que encantam para comunicar uma ideia não expressa meramente por seus significados, segundo a citação que Bandeira traz de Banville (Ibid., p.222). Por esse viés, a poesia não exclui o sentido da prosa, mas cria uma imagem que compreende o polo conceitual e o polo sensível da palavra, jogando com o que há de objetivo e subjetivo também nos temas e modelos.

A necessidade de continuidade discursiva que guia a forma do texto em prosa e a das repetições e flutuações rítmicas a que obedece um poema se cruzam também na escrita de “O Súcubo”. No soneto, Bandeira lida com o tipo de liberdade que, segundo ele próprio, até 1911, quando descobriu a existência em poesia do verso livre, era o máximo que se permitia. São as pequenas confrontações à cesura medial, como a acentuação secundária nos dois primeiros versos que se impõe a impertinente quebra no alexandrino, pois em “Quando em silêncio a ca//sa-adormecia (pausa forçosa) e vinha/ Ao meu quarto (pausa alternativa) a aromada-emanção dos matos,” vemos que esses quatro hemistíquios são disputados por um ritmo flutuante, que se quer independente. Nele a cesura perde sua força, primeiro, pela quebra lógica que há separando um verbo relativo à casa e outro relativo à emanção e, segundo, pela intuitiva preservação da unidade rítmica, sintática e semântica da “aromada emanção do matos”. Todavia, a cesura típica do alexandrino é mantida e a experiência, de interesse para o poeta, é apagada no nível rítmico, ao mesmo tempo em que se imprime na estruturação lógica mais solta, polivalente e, por fim, as descrições gradativamente aceleradas no primeiro e segundo terceto.

Este último terceto, depois de uma série de sintagmas nominais a negar valores ideais, possui novamente o enjambement, “éreis/ Tão bela!”. Essa intervenção sobre a métrica, segmentada em anapestos, e sobre a valoração do ser quase amorfo é estrangulada, pela elisão das vogais ao fim de “bela”. E o que os versos retornam ao leitor é um reconhecimento lírico exausto e incompleto, tomado pela antítese de sentidos, voluptuosos e estéreis, ao sabor do enigma e do tédio decadentista.

Um dos momentos em que, segundo Candido (2006, p.31), a poesia brasileira revela impulso desmistificador das formas sociais do presente foi o momento do Realismo Poético,

imbricado como foi da inspiração mais francamente baudelaireana de nossa lírica. Sobre esse momento, Machado de Assis atalha que os elementos pretensamente tomados de Baudelaire eram errôneos quando equiparados ao modelo. O tom “demasiado cru” dos imitadores fere a percepção objetiva da obra do poeta francês demarcada por Machado: “Satânico vá; mas realista o poeta de D. Juan aux Enfers e da Tristesse de la Lune!” (apud CANDIDO, 2006, p.30)

O tratamento realista dado pelos poetas brasileiros aos elementos da poesia de Baudelaire provoca o alerta de Machado não apenas para a oposição do autor d’*As Flores do Mal* (1857) para aquela designação, mas também para a constituição de uma “tradição errônea” que compunham nossas imitações de Baudelaire, apontando de certa forma para uma tendência estética específica aqui.

Já conhecemos a preocupação de Machado em torno do tipo de representação da cor local e do realismo desenvolvido pela geração de 70, mais precisamente pelos artigos de crítica sobre os romances de Eça de Queiroz. Preocupação que se refletia na obra do próprio Machado, em que a concatenação aparentemente arbitrária de seus capítulos tinha seus detalhes, mais ou menos concisos, clivados pela lei da ironia. Por isso, não é difícil imaginar que a maneira como as imagens poéticas emprestadas de Baudelaire, onde tinham entonação sádica, eram condicionadas por uma espécie de naturalismo grotesco e agressivo contrariava o gosto do autor das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

O sensualismo sinestésico, sustentado pelo metro regular, foi empunhado com violento erotismo contra o atraso dos costumes e a organização política vigente. Desse uso deformado em relação à integração baudelairiana das imagens em uma tensão subjetiva como a do satanismo, interessa-nos entender a submissão dessa matéria a uma subjetividade particular, isto é, específica e ao mesmo tempo ampliada em sua relação com a tradição.

A influência baudelairiana que permeia, mais ostensivamente que em outros momentos, essa fase destacada por Candido permite-nos analisar mais de perto a especulação local do gosto pelo moderno decrépito que a fascinação do lirismo decadentista logrou suscitar. Essa especulação envolve fatores ideológicos e discursivos aos quais a poesia reage, mas principalmente envolve o sentido do empenho, ao qual a lírica brasileira, modernizando-se, não achava forma de denegar. Se em Baudelaire o satanismo, a sociopatia etc. carregam suas

componentes contrárias na forma da idealidade indisponível, na tradição poética local o satanismo atenuado implica em um distanciamento da tensão lírica, embora esta permaneça respaldada pelos recursos métricos e rítmicos tradicionais, dos quais tampouco Baudelaire abriu mão. Assim, o ideal anti-heroico é tornado convenção heroica pelo empenho. Disso decorre talvez certa formalidade e comicidade na sensibilidade artística que, não obstante, estava cativa d'*As Flores do Mal* pelo canto excêntrico em relação à vida, devido, entretanto, à máxima concentração em seus limites, tanto formais como históricos, a beira de um sentido trágico.

A matéria degradada e uma espécie de mente criminosa encontram sua grandeza na visão de uma civilização pródiga que reflete sua ruína, projetando-a como as peças da antiguidade encontradas ao acaso onde havia uma sociedade. Já no Realismo Poético, essas imagens querem-se construtivas, não apenas do mundo interno do poema, mas do tipo humano, como desmistificadoras de sua natureza em fato pautada pela matéria em seu ciclo, menos que pela razão. Nessa visão não há tanto ceticismo quanto interesse em minorar alguns efeitos do atraso do meio tacanho, quando na Europa a ideologia burguesa já atravessara seu auge, anterior à primeira crise, 1848, em países como a França e Inglaterra.

O materialismo estreito, carnal e naturalista é, todavia, voltado para a realização do desejo do eu lírico, sua plenitude sem a moralidade dos vínculos com as instituições locais, que, por si só, não tinha apelo diante das consolidadas instituições burguesas na Europa. Não era um materialismo meramente fatalista. Por outro lado, esse desprezo pontual pelas instituições não é o caso do poema “L’Ideal,” de Baudelaire, citado por Candido em comparação com o “Profissão de Fé”⁹, de Carvalho Junior. Naquele, a “alma afeita ao crime” é situada nas origens das narrativas, desde o nascimento dos deuses e dos Titãs ao mesmo tempo em que no belo humano, esculpido por Michelângelo, em uma identificação do crime e do monstruoso ao ato artístico. Isso tudo nos remete a esse momento de maior especialização do trabalho e afastamento da arte em relação a valores burgueses, que por aqui se tentava reproduzir na Poesia Realista.

Porém, essa assimilação, que oscilava entre o rebaixamento dos sentidos humanos e a necessidade de transpor a aparência grotesca do cotidiano a um gosto mais moderno, se deu sem

⁹ Trecho final do soneto de Carvalho Junior: “Não servem-me esses vagos ideais / Da fina transparência dos cristais, / Almas de santa e corpo de alfenim. / Prefiro a exuberância dos contornos, / As belezas da forma, seus adornos, / A saúde, a matéria, a vida enfim. (apud CANDIDO, 2006, p.32)

a correspondente recusa ao vazio que guarda, nesse isolamento e interesse arrogante, a lógica da mercadoria. Walter Benjamin recupera nesse sentido a seguinte citação de Baudelaire: “O prazer de se achar numa multidão é expressão misteriosa do gozo pela multiplicação do número” (apud BENJAMIN, 1989, p.54) e, em seguida, o próprio Benjamin desvela a relação de classe que estava apreendida pela sensibilidade artística:

Como, na melhor das hipóteses, o seu quinhão podia temporariamente ser o prazer, jamais o poder, o prazo de espera que lhes concedera a História se transformava num objeto de passatempo. Quem sai em busca de passatempo, procura o prazer. (...) Esse prazer prometia ser menos limitado se ela pudesse extraí-lo dessa sociedade. Se, nessa maneira de sentir prazer, pretendesse chegar ao virtuosismo, não podia desdenhar a identificação com a mercadoria. Tinha de saborear essa identificação com o gozo e o receio que lhe advinham do pressentimento de seu próprio destino como classe. Por fim, tinha de prover essa identificação com uma sensibilidade que ainda percebesse encanto nas coisas danificadas e corrompidas. (BENJAMIN, 1989, p.54)

Para os poetas do Realismo Poético, a visão desse prazer sensual sem limites sociais, material e, ao mesmo tempo, mágico, era como uma meta civilizadora. A força das imagens de voracidade sexual eram significativas, como forma de celebração da vida reinventada. A oposição entre instituições sociais e constituição ideal do indivíduo era sensível mais como disciplina de transgressão do que como obstáculo trágico, ou presentificado fantasmagoricamente. De maneira que, quando as imagens se organizam sintaticamente em um poema como “Profissão de Fé”, de Carvalho Junior, embora seja uma imitação do estilo de “L’Idéal”, não se articulam, como percebe Candido (2006, p.33), numa tradução formal, mas parafraseando e adaptando a um humor provocativo e propositivo.

Essa mistura de sensualismo e ardor político aproxima o aproveitamento de Baudelaire de uma matéria pouco explorada, tornando as imagens do decadentismo em acessórios muitas vezes invertidos, mas, principalmente, expressivos do processo de objetivação do sentido histórico do gênero lírico e suas crises, na medida em que o movimento da história se faz apreensível no drama da forma indivíduo. Isso se dá porque do lado de cá das transformações históricas do capitalismo a forma mercadoria que o trabalho livre procuraria dissimular deve surgir a reboque de estranhas mediações, que provavelmente passam pela moeda de troca da política do favor, mas

fica emperrada pela irracionalidade da produção pouco otimizada e, no nível da cultura, bacharelesca.

Sem que essa cultura tivesse se alterado dos finais do século XIX, “O súcubo” foi lançado com alguns anos de atraso em relação à publicação do primeiro livro de Manuel Bandeira, *Cinza das Horas*, porque nele Bandeira quis conservar a tonalidade de sentimento, enquanto em *Carnaval*, onde, segundo o poeta, todas as fantasias são permitidas, aquele poema podia se enfeixar (1957, p.52). É interessante notar que, sobre *A cinza das horas*, uma crítica favorável de João Ribeiro desvanece o poeta ao acolher inesperadamente sua poesia em artigo unicamente dedicado a seu livro:

Mais adiante dizia: “A Cinza das Horas, pequenino volume, é neste momento um grande livro. De tal arte nos havíamos estragado o gosto com o abuso das convenções, dos artifícios e das nigromâncias mais esdrúxulas, que esta volta à simplicidade e ao natural é uma consolação reparadora e saudável”. Transcrevendo a “Canção de Maria”, comentava: “... soa aos meus ouvidos como se fossem voltas e redondilhas camoneanas, Têm a mesma suavidade e frescor que ainda conservam as do extraordinário lírico português”. Temperava êsses elogios, tão cordiais, com uma advertência que de muito me valeu: “Na Cinza das Horas há ainda uma ou outra rara poesia que parece um funesto tributo às manias reinantes. É, todavia, exceção rara, sendo quase tudo de uma arte primorosa, daquela melodia ingênita que Carlyle atribuía a todas as coisas do coração. Os elementos de sua arte são simples como as coisas eternas: céu, água e uma voz errante bastam aos seus quadros:

És como um lírio
Nascido ao pôr do sol à beira d’água
Numa paisagem triste onde cantava um sino...

João Ribeiro não transcreveu a quadra completa, que era assim:

“És como um lírio alvo e franzino
Nascido ao pôr do sol à beira d’água
Numa paisagem triste, onde cantava um sino
A de nascer inconsolável mágoa...”

Era como se o mestre dissesse: “Neste poema de oito versos o que importa como poesia são as palavras que transcrevi: o resto é enchimento, é matéria morta, que deve ser alijada”. (BANDEIRA, 1957, p.50)

Por essa crítica, entendemos melhor a qual tonalidade de sentimento precisamente “O súcubo” não se integrava. Aquela harmonia camoniana de simplicidade de sentimento e natureza

não se opera em “O súcubo”. O que antes é objeto de seu “pastiche” é o encontro com o estranho familiar das horas de solidão. Este pode voltar-se para a realização corpórea do eu lírico pela métrica sem, no entanto, alcançar a limpidez da objetividade esterilizada de Baudelaire, que Machado em outros termos sabia discernir do Realismo Poético.

No uso dos alexandrinos, “O súcubo” assemelha-se também a muitos poemas d’ *As Flores do Mal*. Baudelaire reconhecia a necessidade das regras de prosódia e retórica para a organização do “ser espiritual” (BAUDELAIRE, apud MEIRELLES, 2011, p.1) ao mesmo tempo em que concebia que essas regras deveriam servir aos poetas:

Apesar de, muitas vezes, escrever versos alexandrinos tradicionais, Baudelaire procura subvertê-los, usando, além do rejeit, diversos recursos, como o enjambement, ou cavalgamento, onde a sintaxe do verso se completa no verso seguinte, criando ora um ritmo próprio, ora uma sintaxe própria, visto que ele mesmo também reconhece, mais de uma vez, que tanto as regras da sintaxe quanto as da poesia não são absolutas e devem, antes de tudo, estar a serviço do poeta. (MEIRELLES, 2011, p.2)

Ao que devemos então retomar aquela unidade rítmica, superior à rigidez quanto à acentuação, que Bandeira criticava nos tratadistas parnasianos, para articulá-la novamente à necessidade que permeia a organização do poema, sabendo se utilizar das regras e as burlar. Para escrever um poema com largo poder descritivo, Bandeira entendeu usar o alexandrino que assentava tão bem as qualidades sedutoras e monstruosas daquele ser fantástico. Mas os movimentos do súcubo estão mediados pelas declarações do eu lírico seduzido em um metro objetivo, que requer complementos e assertividade. Se o súcubo seduz, o que atrai nesse ser? Qual a necessidade objetiva desta representação formal? O último terceto figura uma visão global do súcubo pela primeira aparição do verbo ser, mas sem positividade, senão a valoração subjetiva que define essa atração: a possibilidade de sensações exóticas, a distância do ideal ingênuo e do cotidiano das pequenas utilidades e, por fim, a corrupção no interior da imanência simbólica das palavras: a esterilidade.

Mas essa tonalidade satânica do eu lírico é francamente estranha entre os outros poemas de *Carnaval*. O uso de máscaras e fantasias não apaga o esteticismo impuro de “O súcubo” nem as paródias sérias que dão leveza de movimento aos sujeitos líricos personificados. Essa transformação e permanência em seu segundo livro, sobre o qual Bandeira previne da falta de

unidade, nos interessa por ele costurar, em uma espécie de drama banal, aspectos heterogêneos do eu lírico moderno em nossa lírica reflexa. Toda a leitura se dá na perspectiva da aproximação do momento em que, como Antonio Candido aponta, os escritores entendem o grau profundo da dependência que lhes iludia a possibilidade de se modernizar sendo original ou copiando a tradição.

E os alexandrinos em que Bandeira aprendeu suas primeiras rebeldias não se afastam realmente das subversões que o poeta francês conseguia articular no interior da prosódia de sua língua. Na nossa, porém, as subversões de que Bandeira tenta se apropriar não são suficientes ainda. Na verdade, ele realiza a unidade rítmica de forma mais “total, vasta, nativa, perfeita, nova e estranha à língua”, novamente repetindo sua citação de Valéry, nas imagens tomadas da tradição lírica portuguesa, bem acolhida por João Ribeiro, e, como o próprio Bandeira julgou, no forte sentido de necessidade de seus versos livres.

Continuando nosso aproveitamento da enorme quantidade de questões levantadas por Bandeira em seu *Itinerário de Pasárgada*, há um momento em que o poeta diferencia sua experiência de poeta da defesa de Valéry da elevação consciente da criação poética para alcançar resultados análogos àqueles interessantes ou utilizáveis deixados pelo acaso mental. Sobre isso, Bandeira divide também sua obra entre antes e a partir de *Libertinagem*:

Tomei consciência de minhas limitações. Instruído pelos fracassos, aprendi, ao cabo de tantos anos, que jamais poderia construir um poema à maneira de Valéry. Em “Mémoires d’un poème” (*Variété V*) confiou-nos o grande poeta que a primeira condição que ele se impunha no trabalho de criação poética era “*le plus de conscience possible*”; todo o seu desejo era “*essayer de retrouver avec volonté de conscience quelques résultats analogues aux résultats intéressants ou utilisables que nous livre (entre cent mille coups quelconques) le hasard mental*”. Anteriormente chegara êle a dizer que preferia “*avoir composé une oeuvre médiocre en toute lucidité qu’un chef-d’oeuvre à éclairs, dans un état de transe ...*” Na minha experiência pessoal fui verificando que o meu esforço consciente só resultava em insatisfação, ao passo que o que me saía do subconsciente, numa espécie de transe ou alumbramento, tinha ao menos a virtude de me deixar aliviado de minhas angústias. Longe de me sentir humilhado, rejubilava, como se de repente me tivessem posto em estado de graça. Mas *A cinza das Horas*, *Carnaval* e mesmo *O Ritmo Dissoluto* ainda estão cheios de poemas que foram fabricados *en toute lucidité*. A partir de *Libertinagem* é que me resignei à condição de poeta quando Deus é servido.

Tomei consciência de que era um poeta menor; que me estaria para sempre fechado o mundo das grandes abstrações generosas; que não havia em mim

aquela espécie de cadinho onde, pelo calor do sentimento, as emoções morais se transmudam em emoções estéticas: o metal precioso eu teria que sacá-lo a duras penas, ou melhor, a duras esperas, do pobre minério das minhas pequenas dores e ainda menores alegrias. (BANDEIRA, 1957, p.21)

Embora tomado da convicção mallarmeana de que poesia “se faz com palavras e não com ideias e sentimentos” (Ibid., p.22), Bandeira tinha bem entendido para si que era pela força do sentimento ou pela tensão do espírito que acodiam ao poeta as combinações de palavras onde há carga de poesia. E, no entanto, por essa força teríamos que entender ainda o que estava implícito. Essa força não estaria diretamente ligada às suas tristezas e alegrias, mas mesmo que estivesse esse pobre minério pode se converter em grande e audível, no sentido que Bastos sugeriu do poeta que precisa se deslocar para ouvir a si mesmo, se apreende a forma realista dessas emoções.

Para Valéry, as palavras utilizadas na comunicação são apagadas ao cumprirem sua função enquanto, “às margens do estado de poesia”, as mesmas palavras adquirem um valor, “*em detrimento de seu significado finito*. Criou a necessidade de ser ouvida ainda...” (VALÉRY, 1991, p.208). Valéry esclarece ainda, no seu texto sobre “Poesia e pensamento abstrato”, que alguns problemas do pensamento abstrato que não são sentidos por ele em sua vida ficam afastados também de seu conteúdo, podendo apenas enganá-lo sobre sua força e valor reais. Por outro lado, o pensamento que ganha imagens e valor pessoal que encontra acidentalmente nas palavras o instrumento para a criação poética. Estes movimentos de concretização e abstração são realizados por um mesmo “eu” que toma aspectos diferentes e que, por essas especializações, desvia-se do “eu” cotidiano, médio e indiferente das trocas.

Interessa-nos aqui destacar essas colocações de Valéry, porque elas parecem refletir a imagem espelhada do problema que Bandeira tenta resolver nessas obras até *Libertinagem*. A atribuição ao acaso que configura uma representação em palavras das imagens carregadas de valor submete as leis de organização da obra poética a uma concretização para si. Em “O súcubo”, por exemplo, Bandeira lida com a extremo desafio de dar ao alexandrino aquela objetividade e naturalidade ideais que assombram nos versos de Baudelaire, escondendo ou procurando esconder o artifício de um eu estranho a si mesmo, sem o amparo de uma objetividade em que suas necessidades estejam expressas de forma inteligível. A consciência, que Bandeira afirma estar conduzindo a organização deste poema, volta-se completamente para as

formas sensuais das palavras, sem conseguir torná-las efetivamente sensíveis por uma unidade entre forma e conteúdo, indivíduo e sociedade (na qual as palavras se carregam de valor).

Já em alguns poemas de *O Ritmo Dissoluto* e em *Libertinagem*, os efeitos poéticos que ele alcança se baseiam em uma aparente inversão. A sua resignação e acolhimento das formas que sua experiência lhe oferecia escondem também o trabalho de observação e escuta atenta, que Bandeira tenta disfarçar negando parcialmente a expressão “a duras penas” para se corrigir com “duras esperas”. Essa inversão de valores, do trabalho de lapidar as pedras encontradas para o de encontrar as pedras, conserva ainda uma segunda providência do escritor: medir o valor poético daquilo que expressa um sentido de unidade, para integrá-lo na necessidade da forma literária em que se adequa.

O verso livre, com sua superfície prosaica, pode parecer uma simples colagem de imagens tornadas subjetivas e enigmáticas, como uma piada própria ou para poucos entenderem. Mas o que faz o alexandrino mais ortodoxo comportar-se como verso livre é a integração no mundo do poema de uma necessidade estética que apreende do objeto linguístico as analogias entre ritmo, continuidade e ruptura das imagens e o movimento do sentimento lírico que não deixa perder o uso médio daquelas palavras. O estudo das fonéticas, retóricas, métricas, filológicas etc. apenas reforça as relações que a fazem aparecer na mente humana. Mas, em Bandeira, a consciência desses aspectos volta-se toda para perceber que aquilo é poesia, possibilitada por determinadas relações entre os homens na vida cotidiana, na aprendizagem com suas necessidades, dores e alegrias.

O uso médio das palavras é organizado na unidade rítmica do verso, mas não recupera suas conseqüências mais práticas. A força do sentimento de Bandeira as relaciona em uma continuidade de imagens que confronta ritmo e ritmo, fazendo um verso longo e sinuoso ser seguido de redondilhas ou de uma única imagem seca:

Com voz detrás da garganta, a boquinha tuíra:
– Minha mãe (a madrasta) estava costurando
Disse vai ver se tem fogo
Eu soprei eu soprei eu soprei não vi fogo
Aí ela se levantou e esfregou com minha cabeça na brasa

Riu, riu, riu (“Cunhatã”, p.110)

Mario de Andrade chama a atenção para esse aspecto de seu verso, fazendo notar a ameaça de sair da despersonalização das métricas tradicionais, substituindo um encanto socializador por um vácuo individual. E explica como Bandeira beneficiou a “vitória do individualismo” própria aos ritmos pessoais do verso livre generalizando seu sentimento íntimo de aspereza para um interesse geral, “que não entra mais o conhecimento pessoal do poeta, ou coincidência psicológica com ele”. (ANDRADE, 2002, p.40)

A abertura que o verso livre propicia para a inserção de outros gêneros discursivos também tensiona a unidade da necessidade organizadora do poema, evocando a poesia das formas disponíveis na vida, como se elas se dobrassem sempre ao que há de humano em sua produção. Dessa tensão alguns poemas revelam aquele apelo para a generalização e suas formas desentranhadas passam a fazer parte das imagens retomadas pelos poetas seguintes, outros se limitam a uma ironia de pouca profundidade. Um seria o “Noturno da rua da Lapa”, de *Libertinagem*, em que o poeta parodia, se bem que em prosa poética, o poema “O corvo”, de Poe. O que mais distancia neste poema é o enfraquecimento da voz lírica, que se faz completamente teatral.

Bandeira previvia em carta para Mario de Andrade sobre sua mudança de amorosamente tísico para “ironicamente, sarcasticamente tísico”, ao que Mario argumenta que aquele que escreveu poemas como “Meninos carvoeiros” e “Na Rua do Sabão” poderia ser irônico, mas não deixaria de ser amorosamente tísico. Nisso vemos uma contribuição ao movimento que tentamos até aqui analisar. Como Machado, Bandeira esteve sempre entre o irônico e o amoroso e em suas obras conseguiu ligar seu amor pela potência humanizadora da literatura com a ironia contraditoriamente empenhada em unir as unidades rítmicas ordenadas e integradas de forma quase volúvel com a objetividade verdadeira das conexões produzidas pelo homem, sem que ele conseguisse reconhecê-las.

2.2.4 A utopia e a necessidade da representação realista

A experiência como ponto de partida – matéria – da poesia lírica não poderia ser entendida na perspectiva de que trata Lukács sem que se estabelecesse a hierarquia entre o homem e todas as formas de determinação alheias a ele. Nenhuma relação humana com o mundo é imediata e até a objetividade pura e desconhecida é revestida de forma pelo homem quando passa de alguma maneira a influir sobre a vida dele. Mesmo o reflexo mais estritamente objetivo que é o que Lukács classifica como desantropomorfizador, porque isola detalhes de um objeto segundo uma finalidade específica e não diretamente relativa ao interesse e valor para um sujeito, é regido por um reflexo subjetivo que compreende uma necessidade objetiva mediando a disposição de uma mirada conceitual de maneira a perceber aquela dimensão objetiva em um novo termo. Assim, uma primeira constatação é a de que a experiência de um objeto por um sujeito não seria originária por si só de uma formulação evidente, numa relação imediata de causa e efeito; é, sim, condição de reflexão e trabalho, pelos quais o homem se apropria das leis que explicam fenômenos anteriores e futuros, podendo intervir sobre isso. Dessa atividade do homem sobre suas determinações (sendo ele antes apenas mais um fenômeno) é que se produz um novo princípio, que distingue entre os dados casuais desprovidos de significância e as experiências: a ordem da necessidade. Esta é intrinsecamente relativa ao homem como centro, como medida de todas as coisas. O nível de abstração e complexidade das mediações é um retrato da importância da apreensão da experiência para a prática humana, que será teleologicamente guiada. É de se esperar que a linguagem trouxesse condensada, por exemplo, no léxico ou na morfologia, com especificidades e equivalências entre as várias línguas, as marcas das necessidades e das atividades humanas.

Parece então que, como parte do fazer-se do homem, a experiência não poderia ser um conjunto de fenômenos desvinculados de uma subjetividade ou pura invenção desta. Não poderia deixar de ser uma determinação objetiva, em si, mas comportando novos reconhecimentos, algo com valor de verdade para o homem, compondo a realização e o destino desse homem singular.

A experiência que é rejeitada tanto pelos românticos como pelos críticos do Romantismo é a diretamente associada com a cotidianidade, com a luta material do homem pela vida. E, de fato, é na seara da cotidianidade que a correta apreensão da experiência se faz plena de consequências para a realidade. Sua força objetiva e dialética sobre os homens influencia, inclusive, a dialética subjetiva, à qual adere espontaneamente o pensamento para dar forma mais

precisa a essa realidade de acordo com a necessidade. Mas é nessa seara que se engendra e se retroalimenta o reflexo científico, assim como o estético. Isso não quer dizer uma submissão do princípio de refiguração às finalidades mais ou menos imediatas da objetividade, nem que a experiência contenha por si só a razão e a determinação do trabalho artístico. Os específicos meios homogêneos (complexo de gêneros ligado a cada sentido humano) e gêneros estabelecem também determinações sobre esse trabalho, sendo já uma força de estranhamento que afeta a sensibilidade da cotidianidade e estabelece leis e mediações diversas daquelas passíveis de formulação no cotidiano. Esses princípios contrapostos são organizados pelo trabalho criador em uma unidade fechada, que aprofunda a contradição fecunda entre o sentido fundamental e a sensoriedade imediata do meio homogêneo, sem que se produzam elementos alheios à unidade estabelecida.

Essa unidade necessária à obra de arte obedece ainda ao princípio de mundalidade, que congrega os elementos tirados da vida em uma totalidade e tipicidade, que dá conta de integrá-lo sem depreciar seu significado imanente da vida, mas lapidando suas conexões do inessencial, do que não é relativo ao dilema do sujeito objetivado naquela mundalidade.

O reconhecimento dessa essencialidade é fundamental para a tarefa de superação da personalidade do criador, mas ao mesmo tempo só é possível por um sentimento íntimo das relações essenciais que se desprendem de sua experiência graças ao objetivo limite, que é a produção de um mundo segundo as pré-disposições sensíveis de um meio homogêneo. Porém, se em toda obra de arte as relações simbólicas tomam emprestado da vida o essencial da experiência concreta e o mantém ainda vivo, em tensão com o todo, para florescer revelando suas conexões imanentes com a nova aparência sensível à medida que recompõe um em si, para si; na lírica, a tensão entre a experiência concreta e o mundo desse meio homogêneo aparece de forma menos centrada na ação do que no sentir íntimo – na indagação das sensações e questionamento do próprio meio homogêneo das palavras diante dessas sensações – dos personagens, não pelo efeito objetivo de convencimento ou empatia, mas porque esse conflito singular se torna ainda mais agudo quando compreende a crise dos gêneros em relação às pessoas do discurso, da forma reveladora das palavras em relação ao sentir único do personagem e na distância mesma a ser superada pelo autor para dar força expressiva e vivacidade àquilo que se faz necessário e verdadeiro diante de um caráter humano, tão singular quanto semelhante a si. A tensão da poesia

lírica está na luta do autor com as ideias evocadas pelas palavras, lutando contra a rigidez e a tendência desantropomorfizadora da linguagem no cotidiano, empenhando seu esforço eletivo e organizativo para iluminar reflexos novos e perfeitamente adequados a uma experiência inexprimível pela qual ele nunca passou, mas que pode se tornar tão dele quanto de todo gênero humano.

O trabalho de desprender os sentidos subjetivamente verdadeiros da gama do conceitual ou banal do cotidiano e de encontrar, nessa linguagem, a aura que comunica o mais íntimo na representação unívoca do conteúdo na e pela multivocidade é característica própria do meio homogêneo da literatura. A experiência, pensamento, emoção que resulta indizível para uma pessoa na realidade – devido principalmente ao descolamento entre a vivência cotidiana disponível e a condição de cumprimento pelo homem de seu caráter – é formulada na literatura, nos limites determinantes de seu meio homogêneo e em comunicação com as representações humanas, às quais Lukács chama de Sistema de sinalização 1'. Há, nessa relação, o pressuposto de que os homens têm em comum, na forma do pensamento possível, a produção de imagens fortemente determinantes de sua maneira de ser e se comportar sem que sejam, mesmo assim, transpostas em palavras na reflexão cotidiana. As diversas artes, por seus meios homogêneos distintos, se vinculam significativamente a essas representações e conseguem confrontar a singularidade do comportamento individual do receptor em uma totalidade racionalizável e sensível, até dizer respeito ao gênero humano, tornando cada indivíduo participante desse todo.

No meio homogêneo da literatura, as vivências mais singulares podem ser formalizadas pela linguagem, ou seja, exprimíveis em palavras, quando alcançam, na unidade imanente da obra, o reconhecimento de sua profunda pertinência para os conflitos humanos vivenciados. Como já falamos, não se trata da experiência por si, pois o que determina a melhor expressão não seria o sentir mais intenso, como poderiam fazer pensar alguns românticos, mas quando, suspensa a realidade empírica, o essencial (na relação com o homem) daquela verdade ganha forma sensível na nova ordem de necessidade imposta pelo gênero e meio homogêneo em que ela é encarnada. A categoria da particularidade é determinante, portanto, da eficácia representativa da arte desde o momento da eleição e dação de forma até a apreensão dessa forma, quando ela participa do sistema de representação individual do receptor e interage com seus esquemas de comportamento, confrontando-os.

O escritor trabalha para dar forma a elementos abstraídos por sua subjetividade estética da aparência casual em que estão dispostos. A linguagem é tensionada de maneira específica em cada gênero literário entre a noção conceitual predominante na cotidianidade e o valor relativo ao destino de um caráter concreto; porém, este valor e aquela noção são tanto mais tensionados quanto no gênero lírico importa a unicidade daquela relação sujeito/objeto diante do aparente isolamento abissal que impõe a mudez ao homem; quando a personalidade criadora mobiliza, para dar conta do conflito humano em questão, os recursos precisos e compõe pela linguagem uma totalidade intensiva, em relação à qual, só a reunião daqueles elementos, e não outra, seria capaz de promover a expressão, com as mesmas palavras de que nos servimos para os fins mais banais. São as mesmas e evocam, contraditoriamente, junto à experiência corrente de inautenticidade da vida cotidiana no capitalismo, que aumenta a solidão geral, o sentido do belo e da realização possível, que passam a carregar como autoconsciência da humanidade.

A realização dessa missão desfetichizadora da arte se relaciona dialeticamente com as determinações histórico-sociais de uma época e com o ponto de vista, ainda utópico, no qual o autor se posiciona em defesa dos princípios que aproximam a arte da vida, encontrando ainda nesta, apesar de toda coerção, a força de verdade que faz intimamente necessária a expressão artística como reencontro da integridade humana na vida. O que há de utópico na existência de tal ponto de vista como sentir íntimo deve estar por trás do próprio surgimento (natureza) da arte simbólica. Assim, quando o processo social propiciou o desenvolvimento da ciência e do pensamento desantropomorfizador, a arte pode se distinguir da representação mítico-religiosa do mundo e da ornamentística que, eventualmente, a essa representação se vinculava. Na arte simbólica a forma e o conteúdo estão em unidade, ao contrário daquelas representações alegóricas, na medida em que é possível ao homem perceber, nos fenômenos da vida, a expressão da essência não alienada, numa relação contínua e de viva tensão; e em que o homem dimensiona cada processo pela sua subjetividade estética, compreendida como necessidade real e pessoal.

Porém, o que torna utópico, e ao mesmo tempo possível, esse ponto de vista singular e histórico da arte como reflexo antropomorfizador? Limitamo-nos a constatar que o processo histórico não é linear, que o sentido da particularidade no homem, a autoconsciência pela arte simbólica, é possibilitado pela mesma lógica histórica que impede a realização desse sentido na vida cotidiana e que impõe o fetiche da relação sujeito objeto.

Nesse sentido, Lukács aponta momentos do desenvolvimento das sociedades nos quais o reflexo estético é enriquecido por uma percepção da vida como tarefa trágica; percepção que é reflexo possibilitado pela objetividade da experiência. Tais momentos propiciaram que o artista se voltasse para a vida com o olhar trágico de reconhecimento e de irrealizabilidade. Um exemplo que Lukács traz é o de Shakespeare, entre o feudalismo em declínio e o atribulado surgir do capitalismo, que funda sua sabedoria aguda na profunda participação da vida e dos problemas de seu tempo, na experiência dos contrastes entre civilização e destruição, assim como da verdade da criação poética nos homens e nas aspirações do povo. Esse ponto de vista necessário, e nem sempre perceptível na própria obra, se torna cada vez mais difícil, segundo Lukács. No capitalismo, essa condição fica ainda mais apagada e a lógica da divisão do trabalho prescreve ao artista o reflexo estético da realidade a partir de uma subjetividade compreendida como mônada, por outro lado, funda-se em condições históricas que possibilitam o reconhecimento e realização da posição do homem na forma que a realidade toma e sua necessária transformação.

Mas, para tornar mais concreta essa relação entre o indivíduo autor, sua experiência e a possibilidade da “vitória do realismo” na lírica, caberia aqui um apanhado de algumas ideias de Walter Benjamin, que se situam nessa problemática. Em seu livro sobre Baudelaire, Benjamin transita por todos esses problemas ao analisar a obra e a vida desse escritor na perspectiva do auge/decadência do programa revolucionário da burguesia, diante dos quais a arte reflete a ruína daquela “popularidade autêntica”, a que se devia a realização utópica de Shakespeare, voltando-se para uma busca institucionalizada da especificidade fria do trabalho artístico ou da massificação mercantil da experiência singular, produto de uma subjetividade metafisicamente física.

No contexto de uma sociedade extremamente hostil à arte, Lukács e Benjamin concordam no ponto que estabelece a aversão de Baudelaire ao mundo do burguês. Aquela matéria tão vil, a que se referia Flaubert, é rechaçada por Baudelaire, que procura seu herói nas diversas figuras do antissocial, tais como o flâneur, o trapeiro, o assassino e “toda a raça de Caim”. Porém, essas personagens conservam sua profundidade baseada, não em uma refiguração simbólica, mas, segundo Benjamin, na fantasmagoria de sua ruína inscrita na Modernidade. A representação em que figuram as posiciona como em um panorama visionário que reproduz ao mesmo tempo o auge e os destroços de uma civilização. Mas disso decorre uma consequência que aqui nos

interessa e que diz respeito especificamente ao reflexo lírico: a maneira como, para Benjamin, a personalidade artística de Baudelaire se identifica com essas figuras, qual é a singular mediação entre elas e esse “eu”, lírico ou não.

O modo de representação em que se insere a poética de Baudelaire impõe, por um lado, a mobilidade do observador, que, diante da angústia de se petrificar no idílio da arte, na observação domiciliar, que implica os limites do artista moderno, se desprende das marcas de sua subjetividade pessoal, abdica do ponto de observação, para se transfundir na multidão, como o detetive ocasional que procura pistas de um caso isolado; e, por outro lado, há a distração, atravessando o prazer visual daquele flâneur com impressões da existência conturbada do poeta, mais e mais aproximada, pela necessidade, à daqueles que vendem a força de trabalho. Há aqui uma espécie de círculo vicioso, onde o declínio da classe pequeno burguesa, a qual Baudelaire pertencia, condiciona a urgência de não identificar sua arte completamente à vil mercadoria (não obstante toda autoflagelação “de bom tom” que os artistas, em geral, se impunham), mas de reservar a ela um caráter vago de passatempo e, ao artista, o gozo do ver e do permanecer incógnito, que, no entanto, faz reforçar o véu geral, tanto sobre o artista, quanto sobre o trabalhador.

Disso decorre, em certa medida, o porquê – apesar de Benjamin distinguir a representação da cidade grande em Baudelaire da descrição direta – de o “nem totalmente nítido nem totalmente opaco” das pessoas na multidão ser uma forma de representação fetichizadora, no desdobrar da própria argumentação de Benjamin. Ou seja, porque, de fato, sem que sua vocação artística o pudesse ligar por uma afinidade àquela massa de aparência quase indistinta, dando-lhe forma e sentimento, sua própria personalidade criadora se lhe tornava um mistério, inautêntica em face da vida, possível apenas no vício de procurar:

A natureza é um templo onde vivos pilares
Podem deixar ouvir confusas vozes: e estas
Fazem o homem passar através de florestas
De símbolos que o vêem com olhos familiares.
(Baudelaire, “Correspondências”, trad. Jammil Haddah, 2011, p.9)

A natureza¹⁰ é mesmo um ambiente imponderável e estranhado, de que interessa exatamente os mistérios para que a liberdade poética se sobreponha. Lukács vê, nesse caso, como a tragédia real do artista em relação à força da mercadoria se liga à tragédia da arte, na reposição dos homens na história. Aquele, porém, fica solitário, alienado da necessidade fundamental de seu trabalho. Mas como, então, se a arte é trabalho, não se arranca mais dos condicionamentos que a fazem se manifestar como ideologia? Só enquanto ideologia mesmo é que ela se supera? O lírico em Baudelaire nega sua unidade fundamental, seus limites humanos, a necessidade coletiva do artista no capitalismo, é um inconformado sem ilusões. O sentido em que procura a multidão é o do desprezo pelo próprio eu, de sua aniquilação e da cata ciumenta dos pedaços. A eleição pela qual organiza os elementos está tão distante do amor pelo povo e pela verdade que justificaria aquela “raça de cainitas”, quanto se indica pela impossibilidade de elevar, como Benjamin notou em Balzac, o proscrito a grande marginal da sociedade, assemelhado com todos os seus outros heróis por uma narrativa de ascensão e queda.

Para Benjamin, Baudelaire se afasta da massa quando contrapõe seu ideal de herói entre o moderno e o antigo: o moderno se multiplica em sua degradação, enquanto o antigo se perde, como o poeta. Essa oposição é acompanhada pelo que Benjamin chama de interpenetração da modernidade com a antiguidade, a qual Baudelaire parece teorizar como uma escolha temática e de proceder dramático que se aproxima do elemento eterno e imutável da antiguidade quando é guiada pela paixão e pela moral próprias da modernidade, sem a qual a antiguidade não seria assimilável. Assim, o que seria o prenúncio dos movimentos de vanguarda na pretensão de criar uma mitologia autorreferente, parece uma interpretação insuficiente desse projeto estético, pois ainda persiste o princípio humanista do belo totalizante na dação de forma.

Isso sugere uma sensibilidade mais ou menos crítica da utopia, daquele ponto de vista de que fala Lukács. Porém, a forma antiquada, da qual sente falta Baudelaire, não é vazia e não pode

¹⁰ Apoiamo-nos nas considerações de Bastos sobre estudos feitos por Jauss da poesia moderna francesa e alemã: “Na passagem para a modernidade, a arte se desliga da necessidade de imitar a natureza. Entre a “natureza” construída pelo homem (que lhe promete conforto e bem-estar) e a natureza indômita e inóspita, o artista prefere ficar com a primeira. Mas a cidade pode também ser o lugar de pesadelos ou visões apocalípticas do mundo, porque a natureza dominada pode de alguma maneira retornar. Entendemos que a coexistência de utopia e terror é sintomática. (...)”

Jauss trabalha com autores franceses e alemães e seu ensaio está fundamentalmente preocupado com o lugar que a poesia de Baudelaire ocupa na criação da nova arte como anti-natureza. A natureza torna-se indesejável e ao poeta cabe criar um mundo novo: a poesia como inventora do mundo e da realidade.” (2009b, p.95)

ser simplesmente assimilável por um novo conteúdo, como a ornamentística decaída de sua validade religiosa. Sua permanência não se deve tanto a ser ela estranha ao seu tempo, mas, pelo contrário, a estar enraizada nele e nos chamar a vivenciar os conflitos em si dos homens e da arte, em sua semelhança estranhada com a vida. Esse seria o sentido daquela popularidade autêntica, não o se opor à classe dominante ou tomar figuras marginais, mas acolher a distância dramática como condição e impulso de aproximação lírica. Afinal, em qual diferença essencial resultaria entre o afastar-se do convívio e comunicação com os homens para conviver com formas significativas para si ou o abolir os limites da estrutura psíquica individual para captar descritiva e biologicamente a espécie humana? Cada uma dessas formas trata um aspecto da experiência no capitalismo como se fosse essencial, elevando ao típico fenômenos não típicos, pois desumanos. O desencontro dos gêneros com suas circunstâncias típicas é questionado por uma eleição precisa do objeto, de forma a superar o ponto de vista do autor, sua ironia, seu silêncio, e fazer o dilema comum se tornar sensível pelas palavras, pelo ritmo das imagens, pelos sentidos compreendendo o real, enfim, pelas ações humanas.

Fica mais visível as mudanças do pensamento de Lukács na juventude e na maturidade. As determinações das circunstâncias deixam de ser mero obstáculo para as formas para tornarem-se a sua razão. A utopia da arte não seria refazer o processo de significação geral em uma formulação do trabalho livre (se impondo livres determinações) no limiar de uma outra reificação, de um sacrifício ao mítico do eu, como pensaria Adorno, mas o impulso de que a forma necessária implica uma verdade particular, superior ao eu, mas tão própria dele como do gênero humano. A ação humana, que é desdobrada na lírica, é a desse eu sobre as palavras que dizem profundamente o que ele não viveu, nem precisaria ter vivido para ser verdadeiro para ele e para todos os homens. Assim, a relação entre arte e vida é latente em cada obra, aparecendo em sua imediatez sensível apenas o que nos exila de nós mesmos e que suspende nossas paixões para estabelecer um novo nível de comunicação, compreendendo, na história humana, a nossa. Podemos entender melhor quando Goethe explica em sua autobiografia *Wahrheit und Dichtung*: “Verdade e Poesia, esse título foi sugerido em função da experiência de certa dúvida que o público sempre nutriu com relação à veracidade dos ensaios biográficos. Para fazer frente a isso, eu admiti uma espécie de ficção, por assim dizer, sem necessidade, e levado por certo espírito de contradição; pois esse foi meu esforço mais sério de representar e exprimir, tanto quanto possível,

a verdade profunda que, até onde tenho consciência, presidiu minha vida” (Apud COMBE, p.123).

Em Bandeira, os espaços da cidade urbanizada começam a ser apropriados principalmente a partir de *Libertinagem*. Em *O Ritmo dissoluto*, essa apropriação se dá de forma apenas negativa, como se, quanto mais provinciana e pacata fosse a paisagem, mais próximo estaria o poeta da fonte de sua poesia: “Nem falta o murmúrio da água, para sugerir, pela voz dos símbolos,/ Que a vida passa! Que a vida passa!/ E que a mocidade vai acabar.” (A estrada) Bandeira, então, refugia-se com sua poesia nos lugares em que sua criação pudesse ser sentida como própria, chegando a recriar a sociedade da natureza, como já lemos em “À sombra das araucária”: “Passam, caminho d’água, os gansos./ Vão atentos como a cismar...”; e novamente em “A estrada”: “Estes cães da roça parecem homens de negócios:/ Andam sempre preocupados.”

A poesia de Bandeira parece querer brotar das experiências em que o homem poderia se constituir com suas próprias forças. A crescente objetividade da expressão ou, como vimos em “Balada de Santa Maria Egípcia”, a busca por isso volta-se para imagens da natureza assim como para cenas do universo infantil. Tales Ab’Saber chama a atenção para esse aspecto que seria ao mesmo tempo um gesto de crítica `a desumanização dos processos de modernização capitalista e um gesto lírico,

próprio ao intratável individualista, operação que parece desenhar um limite mesmo da configuração dos ideais do eu burguês mal constituído entre nós, numa busca simultânea das potências do indivíduo e do sujeito na história. Bandeira habitou um interregno histórico em que ainda foi possível sonhar com tal humanidade, nunca plenamente constituída no espaço social falhado de nosso capitalismo de periferia. (AB’SABER, 2004, p.181)

Em seu ensaio sobre a poesia de Bandeira, com título “Mimese do humano, crítica da desumanização”, Ab’Saber conduz nossa leitura através de análises de momentos poéticos em que a lírica de Bandeira constrói espaços propícios para a atividade humana se fazer dotada de concretude criadora, entre a inconsciência da alma infantil e a “pobreza mais dura e mais valente” do Morro do Curvelo. Alcançando enraizar-se nos ambientes e objetos, confundir-se com a experiência que comunica, o ponto de inflexão formal de sua mimese seria, para Ab’Saber,

poética no sentido mais radical de uma emergência mesmo da linguagem que se dá nela [sua poesia]: ela guarda o vínculo secreto entre as palavras e a própria coisa que elas nomeiam, a conexão de origem entre a notação e a coisa, quando o sentido parece ser encontrado no lugar mesmo em que o mundo o faz. (2004, p.183)

Nessa perspectiva, podemos pensar que Bandeira procura redescobrir espaços para a vivência ontológica da confrontação humana com o mundo ainda que essa posição se estruture contraditoriamente, nas bases da negação do trabalho complexificado e modernizante, que separa o homem da natureza sem efetivamente elevá-lo sobre ela: “Que importa a paisagem, a Glória, a baía, a linha do horizonte?/ - O que eu vejo é o beco.”. E, no entanto, a vida e a percepção histórica de Bandeira parecem resistir às deformações possíveis para um homem que escreveu seu primeiro livro para não sentir que estava completamente ocioso.

Tomemos, por fim, este poema de *O Ritmo Dissoluto* para breves comentários que devem ressaltar os espaços sutis, do humilde, em que Bandeira soube se elevar da necessidade imediatamente afirmativa de uma singularidade subjetiva para um reconhecimento desfeticizado das mediações sociais que seriam sua verdadeira condição de sujeito livre e poeta:

O menino dorme.

Para que o menino
Durma sossegado,
Sentada ao seu lado
A mãezinha canta:
— "Dodói, vai-te embora!
"Deixa o meu filhinho,
"Dorme . . . dorme . . . meu . . ."

Morta de fadiga,
Ela adormeceu.
Então, no ombro dela,
Um vulto de santa,
Na mesma cantiga,
Na mesma voz dela,
Se debruça e canta:
— "Dorme, meu amor.
"Dorme, meu benzinho . . ."

E o menino dorme. (p.72)

Esse poema em redondilha menor se parece com uma canção romântica. Já foi interpretada por Osvaldo Lacerda, em composição para canto de câmara com acompanhamento no piano, aproveitando-se as três vozes que aparecem: a do eu-lírico, a da mãe cantando e a da santa cantando.

A simplicidade do vocabulário é o principal recurso da dramaticidade desse poema. O que produz o efeito familiar e sentimental é o equilíbrio entre a ausência de adereços na descrição da cena e, ao mesmo tempo, o abrandamento da voz narrativa que se vale das marcas de oralidade, como o tratamento dos personagens no diminutivo e a repetição anafórica do pronome possessivo “dela” numa mesma frase.

Esse ambiente muito íntimo é iluminado pelo eu-lírico observador, que também se debruça sobre um sentimento simples, comum, originário da experiência humana. Essa atenção se contrapõe ao fato, significativo nesta poesia, de que ninguém teria testemunhado nem o canto da mãe nem a aparição do vulto de santa. O empenho do poeta é não ofuscar com nenhuma retórica aquele quadro em que a profundidade só pode nascer da simplicidade. Essa cena faz parte de um cotidiano humilde, sem nenhum alarde e, no entanto, fortemente presente na tradição literária e musical.

Para uma associação mais próxima de Bandeira e que faz compreender melhor a especificidade desse poema, compará-lo-emos brevemente a outro, de um de seus poetas preferidos das primeiras obras. “O sono de João”, de Antônio Nobre, também é uma poesia com um acalanto em seu interior. Com forte carga melancólica, o eu-lírico sugere preservar a criança no sono, sem acordar, por muitos anos, até morrer.

O João dorme... Que regalo!
Deixal-o dormir, deixal-o!
Callae-vos, agoas do moinho!
Ó mar! falla mais baixinho...
E tu, Mãe! e tu, Maria!
Pede áquella cotovia
Que falle mais devagar:
Não vá o João, acordar...

A personagem da santa é sugerida pela maiúscula utilizada no substantivo mãe, que, do contrário, poderia ser qualquer Maria, qualquer uma que deva apelar para que a natureza

seja complacente com o menino que dorme, porém essa possível ambiguidade não se desenvolve. E, em *Bandeira*, a potência, da Maria de Antônio Nobre, de falar com a ânsima das coisas e dos bichos é representada pela mãe, que também procura falar com o “dodói”, para que deixasse seu filho.

Mesmo com as semelhanças, as duas poesias têm uma diferença considerável no sentido do sono, do sofrimento e do milagre. João é pequeno, comparado com os bichos, porém é maior que os astros. Pode se afogar na maré, sem saber o que ela é, e pode crescer, ser belo, sempre dormindo, e acordar quando morrer, para voltar ao seio de Deus, de onde veio. Já “O menino doente” não está rodeado de animais (orangotango, leão e pomba), dos astros ou da maré. Ele tem só aquela mãe, que determina seu tamanho, chamando-o de filhinho. Mas a mãe também é uma “mãezinha” e é nela que o lirismo se condensa, pois manter o menino dormindo sossegado até que a enfermidade se vá é a sua ocupação e a causa de sua fadiga.

Essa realidade é anterior até mesmo ao sofrimento da criança doente, pois esta não se separa, sem mais nem menos, do sofrimento da mãe, da santa e do poeta. Tales Ab’Saber faz boas considerações sobre essa função materna originária, relacionando esse e outros poemas de *Bandeira*:

Ao referir-se, através da música e da poesia, ao ato criativo cultural que já encontra presente no gesto originário infantil, *Bandeira* sustenta também uma teoria da criatividade humana muito avançada, em perfeita sintonia com a psicanálise contemporânea: o gesto de sentido humano é cultura em qualquer nível simbólico que ele se dê, e, para que ele se dê, há a necessidade da inclinação humana de um outro, que o reconhece, seja no brincar da criança, seja na criação cultural do adulto. (AB’SABER, 2004, p. 188)

Em sua análise de “O menino doente”, Ab’Saber interpreta o quadro de Leonardo, “A virgem e o menino com Santana”, que até parece ser um ancoradouro do quadro representado por *Bandeira*. Além da justaposição dos corpos das duas mães, Maria e sua mãe, Santana, que produz essa continuidade, representada por *Bandeira* através da voz e da cantiga, Ab’Saber observa também que:

a origem materna de uma humanidade sustentada aponta para a criança a vida da cultura, criança que sem a ligação humanizadora de uma mãe,

sustentada, por sua vez, anteriormente, no colo de sua própria mãe, se confundiria com o inumano, o cordeiro. (Ibid., p.191)

Fica mais claro por essa leitura que o menino adormecido de Antônio Nobre não poderia passar por essa humanidade, sendo velado apenas pela santidade da Maria e se acordasse apenas no seio de Deus. Sua aventura pelo mundo passa apenas pela mediação do poeta, sem se realizar nos cuidados maternos, com toda história de sofrimento em que ele viria a se inserir quando acordasse. Esse sofrimento, não o deve conhecer João. Sua existência seria estritamente poética, análoga à existência da natureza, da cotovia, da água do moinho, dos astros e do orangotango. E a enorme tristeza desse belo poema contempla essa contradição, porque a delícia parece apartada da vida, apesar da maré, que ele nem sabe o que é, ser, ao mesmo tempo, uma ameaça e uma realização poética do homem no mundo.

Já o menino no poema de Bandeira tem e não tem a sua mãe, dorme alheio à morte e ao milagre. Seu sono encantado, ao mesmo tempo em que o separa, também o prende à vida pela voz da mãe, pelo sossego que esta lhe proporciona para se curar. A humanidade da criança precisa dessa relação social e histórica que concilia o singular, o humilde cotidiano, da presença da mãe e o universal da genealogia que se estabelece com a santa. Não acontece aqui o salto que se dá em Nobre como forma de sublimação daquela pequena semente de humanidade.

O milagre é operado pelo próprio canto, pois a mãezinha, quando dorme, morta de fadiga, enfim, mortal, acrescenta à intriga da história humana o seu próprio drama, a matéria de outros cantos. E a repetição do primeiro verso ao final produz o efeito não apenas do sucesso de todo o sacrifício, mas de realçar a inconsciência do menino, contraposta à iluminação do poeta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos entender como a forma do eu lírico se reelabora na obra de Bandeira para compreender seus próprios limites constituintes captando o processo social regido por contradições aparentemente negativas da realização do homem como sujeito da história. Essa reelaboração se volta para o cotidiano que queria mais simples, onde se recria a experiência das dores e das alegrias às quais o poeta desejava dar forma, sem presumir que tratava das difíceis mediações sócio-históricas dessa experiência. Não sabia por que não a via fora de si, construída em um estudo exterior das injustiças que afligiam a si mesmo e aos homens. Fazia mesmo aquela separação extrema entre a própria história e a dos subúrbios que a personagem de Machado via como inconciliáveis. E no entanto foi integrando as duas em sua poesia.

E os aspectos que integram a constituição de seus limites correspondem basicamente às transformações formais do ritmo e das formas tradicionais mais populares que Bandeira adota. Seu desafio para encontrar a necessidade estruturante das ideias em determinadas formas não visa univocamente à liberdade subjetiva e experimental, mas à conformação de princípios rítmicos que acentuassem o movimento das imagens no destino captado da objetividade. Sua preferência maior pelo verso livre e por formas em que a língua portuguesa se desenvolvesse com liberdade indica essa prioridade em tensionar o encontro e separação do ritmo socialmente dado pela importância e repetição das palavras no uso cotidiano e o ritmo que o eu lírico descobre como amplificador daquele sentido comum. E a importância dele fica na conta da vida cotidiana, pois é a tarefa de desentranhar a relação íntima dessas formas que mobiliza mudanças profundas no eu lírico de Bandeira. Profundas e ao mesmo tempo reclamadas nos poemas dos três primeiros livros.

O realismo de Bandeira comunica familiaridade para demandas materiais e técnicas, que ligam o poeta ao mundo do trabalho. E esse trabalho peculiar que, ao mesmo tempo, suspende a necessidade de introspecção do sujeito, contra o trabalho alienado, volta-se para o mundo objetivo procurando lá o alívio que o sujeito periférico não extrai dos experimentos estéticos da arte pura. Transforma a sua fuga do sofrimento naquela que a vida dos homens espontaneamente, ainda que pelas condições históricas, empreende repetidamente.

A aproximação amorosa dessa subjetividade estética laboriosamente construída para ser eficaz é identificada à personalidade de Bandeira por Luiz Costa Lima, mas não porque seja arbitrária e subjetivista de fato. É, sim, identificável, mas provavelmente, porque sua posição utópica apareça cada vez mais, já que seu esforço por alcançar uma simplicidade lexical e sintática a fim de apreender a poesia existente nas coisas simples também revela a dificuldade desse movimento pela intensificação das contradições nada simples que demandam espaço na lírica brasileira. A visão trágica do sofrimento e da imobilidade e mudez do sujeito como transformador permanece, embora tensionada na imediaticidade da obra, que articula intimamente a particular apropriação de seus “achados”. São exemplos fortes dessa tensão os dois poemas analisados aqui: “O cacto” e “Meninos carvoeiros”, além de muitos outros ao longo de sua obra: “Poema tirado de uma notícia de jornal”, “Cunhatã” e “Boi morto”.

A relação que assinalamos entre o desenvolvimento da obra de Machado e o da obra de Bandeira, como caminho para apropriação de formas tradicionais e modernas dentro da plenitude das leis fundamentais de cada gênero a fim de afastar o subjetivismo e compreender os desvios como particularidade na relação sujeito e objeto, tem consequências que precisamos retomar em nossas considerações finais. Se em Machado o distanciamento do seu narrador em relação ao subjetivismo romântico incorpora a particularidade da divisão de classes no Brasil, em Bandeira acontece à primeira vista um nivelamento entre a experiência subjetiva do poeta e a pretensa simplicidade da fala popular que poderia nos remeter unilateralmente a certo modo de representação romântico, relativamente reacionário à modernização, enquanto projeta um modelo universalista sem aderência em sua figuração.

Mas, se essa era uma tendência da política cultural turística e arqueológica do modernismo heroico, pode ter se elevado de forma particular em Bandeira por tratar-se em sua obra de aspecto necessário para vincular o reflexo lírico demasiado virtuoso e por vezes especulativo da alma ao chão da experiência social, livrando a subjetividade estética de algumas imposturas que apareceriam apenas como uma percepção irônica das formações simbólicas do eu lírico. Mas esse movimento simplificador, ao mesmo tempo em que oferece uma mediania enriquecedora ao eu lírico, exige que se compreenda as mediações mais complexas do outro de classe e de si, para que a generalidade humana que sua poesia propõe

não se perca na fetichização da universalidade pura. Esse é um problema estético que demanda talvez articulação na poesia maior como representação desenvolvida das emoções que a experiência cotidiana fornece. Desse modo, com os ganhos dessa poesia que restaura as tensões de simples e complexo da experiência moderna, a poesia e a prosa seguintes enfrentam as imagens do atraso e da carga utópica do sujeito burguês com a dimensão de uma posição firme a ser tomada. Esta posição poderá propor ou a negação do valor real da relação entre atraso e modernidade, subjetividade e objetividade para a literatura, como se essa se desenvolvesse à parte dessa matéria, ou de transformá-las em discursos abstratos de seu chão histórico, ou, finalmente, propor a concretização desses valores numa representação realista das ações humanas típicas e organizadoras do mundo próprio da arte.

Essas questões colocadas hoje, embora fomentadas pela força de reflexão do artista sobre a verdadeira necessidade da arte em nossa vida de razões vividas como alheias a nós, não poderiam apontar para uma forma adequada à representação realista nem dizer que Bandeira foi realizador de um realismo ideal perdido ou a ser fielmente seguido pelo escritor interessado na vitalidade da poesia. O foco que estabelecemos na constituição da forma do eu lírico perseguiu o conflito teórico que seu desenvolvimento na obra de Manuel Bandeira sugere para articular esta forma aos limites de um gênero em sua confrontação com as mudanças e permanências do modo de vida moderno. Perguntar a natureza desta forma e sua relação de necessidade com o gênero lírico fornece elementos para pensar o processo histórico ao qual responde, sendo parte do que somos agora.

Porém, esses elementos podem servir ao pensamento crítico se não se sobrepuserem a ele. Tanto para pensar a literatura e a vida hoje, como para pensarmos a obra de Bandeira, parecem-nos elementos importantes que demandam elaboração. A poesia de tom menor é uma forma a que a lírica aderiu para se voltar para a objetividade na necessidade de organização do sujeito poderia ser sentida substancialmente? Sua apropriação no Brasil forçou a internalização de contradições mais sensíveis aqui pelo momento de florescimento das questões da modernização? Essa tendência poética sob a forma de concentração do eu lírico como sublimação das necessidades do eu empírico é prescindida pela poesia maior, em que o poeta percebe os desafios de sua objetivação expressos na objetivação do outro?

Este trabalho foi concebido em forma de um conjunto de ensaios, não por uma opção por esse tipo de exposição, mas por limites próprios de análise desses elementos sem encadeamento claro. Serve aos propósitos de pesquisa e levantamento de questões que nos parecem pertinentes para o estudo da obra de Bandeira e da especificidade do gênero lírico, ainda que não possam apontar para a necessária visualização de consequências críticas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO. N. *Dicionário de filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. 5ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

AB'SABER, T. A. M. "Dois mestres: crítica e psicanálise em Machado de Assis e Roberto Schwarz". In: CEVASCO, M. E. e OHATA, M. (Org.) *Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*, São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____, T. A. M. "Mimese do humano, crítica da desumanização: uma leitura de Manuel Bandeira. In: PASTA JR., J. A. e PEJON, J (Org.). *Littérature et Modernisation au Brésil*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

ADORNO, T. W. "Palestra sobre lírica e sociedade". In: *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

_____. e HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

ANDRADE. C. D. de. *Reunião: 10 livros de poesia*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1973.

ANDRADE, M. de. *A escrava que não é Isaura: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

_____. "A poesia em 1930". In: *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 37-54.

_____. "O movimento modernista". In: *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 253-280.

ARANHA, G. "A emoção estética na arte moderna". In: TELES, G. M. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 2000.

ARIENTE, W. L. e FILOMENO, F. A. "Economia política do moderno sistema mundial: as contribuições de Wallerstein, Braudel e Arrighi". In: *Ensaio FEE*, Porto Alegre, v. 28, n. 1, p. 99-126, jul. 2007.

ARISTÓTELES. "Poética". Tradução de Eudoro de Souza. In: *Aristóteles*. 4ª edição. São Paulo: Nova Cultura, 1991 (Os pensadores, v. 2)

ARRIGUCCI JR., D. “Beleza humilde e áspera”. In: LANCIANI, G. (Org.) *Libertinagem – Estrela da manhã / Manuel Bandeira: edição crítica*. 1ª edição. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima, Guatemala, San José; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1998.

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

ASSIS, J. M. M. de. “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de Nacionalidade”. Aluizio Leite Neto, Ana Lima Cecílio, Heloisa Jahn (org.) *Obra completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2008, p.147-155, v.3.

BACIU, S. *Manuel Bandeira de corpo inteiro*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1966.

BANDEIRA, M. *Apresentação da poesia brasileira: seguida de uma antologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. *Estrela da vida inteira*. 6ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

_____. “Poemas traduzidos”. In: *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, s.d.

_____. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1957.

_____. *Meus poemas preferidos*. São Paulo: Ediouro, 2002.

_____. *Noções de história das literaturas*. 5ª edição. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1960. 2 vol.

BASTIDE, R. “Bouquet de poetas”. In: *Poetas do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Duas Cidades, 1997.

BASTOS, H. “‘As cousas têm aspectos mansos’: metáforas da ameaça no poesia de Manuel Bandeira”. Trabalho apresentado no 6º Colóquio Internacional Marx-Engels, GT 7, mesa 1, Campinas, 2009a. Disponível em:

<http://www.ifch.unicamp.br/formulario_cemarx/selecao/2009/trabalhos/as-cousas-tem-aspectos-mansos-metaforas-da-ameaca-na-poesi.pdf> Acesso em março de 2014.

_____. “Água brusca: utopia e ameaça na poesia de Manuel Bandeira”. In: *Interdisciplinas*. Ano IV, v.8, jan-jun, 2009b, p.83-97.

_____. “Arte e vida cotidiana: a catarse como caminho para a desfeticização.” Manuscrito inédito.

- BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BERARDINELLI, A. *Da poesia à prosa*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BOTTOMORE, T. (editor). *Dicionário do Pensamento marxista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BÜRGER, P. *Teoria da Vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- CAMPOS, G. de. *Pequeno dicionário de arte poética*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Ediouro, s. d..
- CANDIDO, A. *A educação pela noite*. 5ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- _____. *Formação da literatura brasileira*. 8ª edição. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Limitada, 1997.
- _____. *Literatura e sociedade*. 2ª edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.
- _____. “Carrossel”. In: *Na sala de aula: caderno de análise literária*. 8ª edição. São Paulo: Editora Ática, 2002.
- _____. *O estudo analítico do poema*. 5ª edição. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.
- _____. *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas/ FFLCH / SP, 2002.
- _____. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.
- CARPEAUX, O. M. *As revoltas modernistas na literatura*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- COELHO, J. *Manuel Bandeira pré-modernista*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1982.
- COMBE, D. “O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia”. Tradução de Iside Mesquita e Vagner Camilo. In: *Revista USP*, São Paulo, n.84, p. 112-128, nov/fev, 2009/2010.
- FERNANDES, F. “A revolução burguesa no Brasil”. In: *Interpretes do Brasil*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- _____. “O que é revolução?”. *Clássicos sobre a revolução brasileira*. São Paulo: Expressão Popular, 2000.
- EAGLETON, T. “Capitalismo, modernismo e pós-modernismo”. Tradução de João Roberto Martins Filho. In: *Crítica Marxista*. Nº2, Campinas, ano 1995. Disponível em:

<[http://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/artigo265artigo10artigo3%20\(1\).pdf](http://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/artigo265artigo10artigo3%20(1).pdf)> Acessado em março de 2014.

FREDERICO, C. *A arte no mundo dos homens*. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

GOLDSTEIN, N. S. *Do penumbrismo ao modernismo: o primeiro Bandeira e outros poetas significativos*. São Paulo: Ática, 1983.

_____. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 1985.

GULLAR, F. *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sôbre arte*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969.

HAMBURGER, M. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

JAEGER, W. “A autoformação do indivíduo na poesia jônico-eólica”. In: *Paidéia: a formação do homem grego*. Tradução de Artur M. Parreira. 4ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LACERDA, C. “A Manuel Bandeira em 5 de dezembro de 1943”. In: *Minhas cartas e as dos outros*. COSTA, T. V. da (Org.). Brasília: Editora Universidade de Brasília; Belo Horizonte: Fundamar, 2005. V.1

LIMA, L. C. “Introdução”. In: *Lira e Antilira*. 2ª edição revista. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

_____. “Sobre Bandeira e Cabral”. In: *Intervenções*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

LUKÁCS, G. *Marxismo e teoria da literatura*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 2ª edição. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

_____. *O romance histórico*. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

_____. *Estética*. Traducción castellana de Manuel Sacristán. Barcelona; México: Grijalbo, 1966. 4 volumes.

_____. *Sobre a particularidade como categoria da estética*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1970.

MEIRELLES, R. “*Les Fleurs du Mal* no Brasil: as traduções de *Correspondances*”. In: *Cultura & Tradução*. João Pessoa, v.1, n.1, 2011. Disponível em:

<<http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/ct/article/view/13074>> Acesso em março de 2014.

MOISÉS, M. *A criação literária: poesia*. 9ª ed. Revista e aumentada. São Paulo: Cultrix, 1984.

MONTEIRO, A. C. *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1958.

- MORAES, E. *Manuel Bandeira: análise e interpretação literária*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1962.
- PILATI, A. *A nação drummondiana: quatro estudos sobre a presença do Brasil na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009
- _____. “O desabrigo da subjetividade em dois poemas de Álvares de Azevedo”. In: *Revista do GT Teoria do Texto Poético*. V. 9, 2º sem., 2010. Disponível em:
<http://www.textopoetico.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=108&Itemid=31> Acessado em março de 2014.
- SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- _____. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”. In: “Que horas são?”. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SILVA, A. A. da. “O lirismo em György Lukács” In: *Kriterion*. Belo Horizonte, nº 119, Jun., 2009, p.93-113.
- SOUZA, G. de M. e. “Estrela da vida Inteira”. In: *Exercícios de Leitura*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2008.
- TERTULIAN, N. “Lukács / Adorno: a reconciliação impossível” Tradução de Carla Cavalcanti e Silva e Leandro Candido de Souza. In: *Verinotio – revista on-line de educação e ciências humanas*, nº 11, ano VI, abr. 2010. Disponível em:
<<http://www.verinotio.org/conteudo/0.49958592234141.pdf>> Acessado em março de 2014.
- VALÉRY, P. “Poesia e pensamento abstrato”. In: *Variedades*. Tradução de Maiza Martins Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- VEDDA, M. “Vivencia Trágica o plenitud épica: un capítulo del debate Lukács-Adorno”. In: *Analecta Malacitana*. XX, 2, Buenos Aires, 1997, p. 611-623. Disponível em:
<<http://www.anmal.uma.es/numero3/Vedda.htm>> Acessado em março de 2014.