

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
MESTRADO EM LITERATURA BRASILEIRA**

**Representações do dionisíaco e do trágico
na poesia de Manuel Bandeira**

**Zuleica Maria Souza Porto
Matrícula 04/25478**

**Orientadora:
Professora Dr^a. Sara Almarza**

**Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-graduação em Literatura da
Universidade de Brasília, como requisito
parcial para a obtenção do título de Mestre
em Literatura Brasileira.**

Brasília, julho de 2006

**Representações do dionisiaco e do trágico
na poesia de Manuel Bandeira**

Zuleica Maria Souza Porto

Dissertação de Mestrado aprovada em 11 de setembro de 2006

BANCA EXAMINADORA:

Professora Dr^a. Sara Almarza – Presidente

Professor Dr. Marcos Antonio de Moraes – Membro

Professora Dr^a. Maria Isabel Edom Pires – Membro

Professora Dr^a. Sylvia Helena Cyntrão – Suplente

Resumo

Este trabalho estuda as representações do mito de Dioniso e do sentimento trágico na obra poética de Manuel Bandeira. Além dos poemas, os escritos em prosa também são estudados, dada a coerência interna que caracteriza toda a obra bandeiriana. O objetivo da dissertação é apontar a formação de novos sentidos do dionisíaco e do trágico neste poeta moderno, considerando a literatura como parte de um sistema em que as formas literárias estão interligadas às instituições sociais e ao plano da experiência humana individual.

Palavras-chave – Manuel Bandeira, poesia brasileira, Modernismo Brasileiro, literatura brasileira, Dioniso, tragédia, trágico.

Abstract

This work studies the representations of the Dyonisian Myth and the tragic feelings in the poetic work of Manuel Bandeira. Besides the poems, his prose writings are also studied, due to the internal coherence that intertwines all Bandeira's work. The goal of the research is to pinpoint the formation of new meanings of the Dyonisiac and the Tragic in this modern poet, considering the literary forms are connected with social institutions and to the plan of individual human experience.

Key-words – Manuel Bandeira, Brazilian Poetry, Brazilian Modernism, Brazilian Literature, Dionysus, Tragedy, Tragic.

Agradecimentos

Aos que me tornaram possível chegar até aqui, minha gratidão: aos meus pais, Betinho (em memória) e Terezinha, que me ensinaram desde cedo a amar os livros; a Zuleide, Márcio, Rui (em memória), Teresa, Beto e Bernadete, com quem aprendi o significado da palavra fraternidade; ao meu filho Mateus, que me ensinou a amar a vida; à Professora Sara Almarza, que me orientou com paciência, rigor, dedicação e alegria; à Yara e à Lucie, com quem dividi angústias e descobertas; à Gisel Carriconde, que traduziu o Resumo para o Inglês; à Lenimar Caldas, que deu tratamento gráfico às figuras anexadas; aos professores e colegas do curso de pós-graduação, pelo saber compartilhado; à Dora Duarte, poeta que nos acolhe com seu sorriso; à Jaqueline e Gleice, sempre atenciosas; aos familiares e amigos, que compreenderam minha longa ausência.

Índice

Introdução	7
Capítulo 1 – Pressupostos teóricos	12
1.1 O concerto dialógico das vozes na poesia bandeiriana.....	12
1.2 Dioniso, vida que morre e subsiste.....	18
1.3 O trágico na literatura brasileira – rasuras ou resíduos?.....	23
Capítulo 2 – Os caminhos de Bandeira no chão da literatura	30
2.1 O poeta e os rapazes da Paulicéia.....	30
2.2 Bandeira, brasileiro e universal.....	40
2.3 O lirismo libertador.....	47
Capítulo 3 – O dionisíaco e o trágico na lírica bandeiriana	52
3.1 Evoé, Bandeira!.....	52
3.2 Entre a Lapa e o Curvelo, a marca suja da vida.....	65
3.3 O Velho Bardo e a Boa Morte.....	76
Conclusão	85
Bibliografia	90
Discografia	94
Anexos	95

Dedico este trabalho ao Mateus, arquiteto sonhador de utopias urbanas.

Não sou arquiteto, como meu pai desejava, não fiz nenhuma casa, mas reconstruí (...) uma cidade ilustre, que hoje não é mais a Pasárgada de Ciro, mas sim a 'minha' Pasárgada.

Manuel Bandeira

Introdução

A escolha de Manuel Bandeira como objeto de estudo deve-se, em primeiro lugar, às *afinidades eletivas* que me levaram à leitura de toda sua obra, e a partir daí procurar conhecer a fortuna crítica. Esta dissertação nasceu do desejo de contribuir para a compreensão de um poeta que me acompanha desde os anos adolescentes.

O recorte escolhido são as representações do mito de Dioniso na poesia de Manuel Bandeira e as formas de irrupção do trágico na obra do poeta lírico, levando em conta a ambigüidade, presente tanto em sua obra como no mito dionisíaco. Tenho como objetivo apontar a formação de novos sentidos do mito arcaico em um poeta moderno, considerando a literatura como parte de um sistema, em que as formas literárias estão interligadas às instituições sociais e ao plano da experiência humana individual.

O *corpus* analisado abrange toda a obra, tanto poética como em prosa, sendo que alguns poemas são objeto de análise detalhada e outros são apenas comentados quando for pertinente ao assunto tratado. A prosa, principalmente o *Itinerário de Pasárgada*, determinadas crônicas e trechos da correspondência com Mário de Andrade, é suporte para a minha interpretação dos poemas, dada a profunda relação que verifico entre a poesia, a experiência vivida e a teorização sobre o fazer poético na produção de Bandeira. No *Itinerário*, por exemplo, há diversos trechos em que ele se caracteriza como lírico, ou “poeta menor”¹. A mesma expressão está nessa estrofe de “Testamento”, que resume em cinco versos a trajetória de sua vida:

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!

Bandeira torna-se poeta graças ao “mau destino”, que, sob a forma de tuberculose pulmonar, atinge-o na adolescência. Estudos de arquitetura interrompidos, ele começa a romaria em busca de lugares saudáveis que lhe tragam a cura. É no sanatório de Clavadel, na Suíça, que ele pensa, pela primeira vez, em publicar um livro de versos. A cura não viria, nem a morte anunciada. A “indesejada das gentes” só chegaria quando Bandeira,

¹ *Itinerário de Pasárgada*, págs. 30, 108, 122.

octogenário e poeta consagrado, já construíra toda uma obra que hoje, além de fazer parte do cânone literário, influencia a poesia contemporânea e povoa o imaginário brasileiro. Atuou também como crítico de arte, teórico e professor de literatura, fazendo da vida um permanente exercício com as palavras.

Outro exemplo dessa integração entre a vida e a obra de Bandeira é o tratamento dado ao “humilde cotidiano” dele e dos outros; o tema está presente em poemas de *O ritmo dissoluto* (1924), intensificando-se a partir de *Libertinagem* (1930). Os dois livros foram publicados depois da morte do pai e da mudança do poeta para a Rua do Curvelo, em Santa Teresa. Essa rua, diz Bandeira, “ensinou-me muitas coisas (...) o elemento de humilde cotidiano que começou desde então a se fazer sentir em minha poesia não resultava de nenhuma intenção modernista. Resultou, muito simplesmente, do ambiente do morro do Curvelo”². Os personagens que conhece na vida e retrata nas crônicas são transformados em matéria poética. Dessa forma, o poeta realiza-se na construção literária, buscando as combinações de palavras que transmitam “as tensões do espírito e a força do sentimento”³. A leitura da prosa do poeta pernambucano – crônicas, ensaios críticos e teóricos, a autobiografia intelectual *Itinerário de Pasárgada* e a correspondência com outros poetas – revela o papel decisivo que desempenhou no panorama da literatura e da cultura brasileira de sua época. Fazer versos e pensar sobre a sua fatura estavam, para Bandeira, impregnados daquilo que vivia, sonhava, escutava na rua, ou lia nos livros. Nesse aspecto, é um poeta ambíguo, entre o “maníaco” (possuído pelas musas) e o “fazedor” conforme a *Poética* de Aristóteles⁴.

Penso ainda que, ao transpor a experiência vivida e as cenas do cotidiano para a poesia, Bandeira representa, em determinados momentos de sua obra, o destino trágico universal do indivíduo diante da morte no cenário urbano da vida moderna. Dessa forma, nela analiso a presença dos elementos dionisíacos bem como dos que caracterizam o homem trágico. O minucioso estudo de Davi Arrigucci Jr. *Humildade, paixão e morte – a poesia de Manuel Bandeira*, que aponta os aspectos dionisíaco e trágico no “Poema tirado de uma notícia de jornal”, inspirou-me a estudar tais conteúdos em outros momentos da

² *Itinerário de Pasárgada*, pág. 64.

³ *Idem*, pág. 30.

⁴ Arrigucci Jr., Davi. “A poesia em trânsito: revelação de uma poética”, em *Humildade, paixão e morte*, pág. 130.

obra bandeiriana. A aparente simplicidade de sua poesia guarda, portanto, aspectos merecedores de análise e interpretação.

Esta dissertação contempla apenas alguns desses múltiplos aspectos. Desenvolvo-a em três capítulos, e embora só o último seja inteiramente dedicado à análise e interpretação dos poemas de Bandeira, procuro comentá-los quando pertinentes ao assunto tratado. No primeiro capítulo, procedo à revisão do referencial teórico que fundamenta o trabalho, iniciando com “O concerto dialógico das vozes na poesia bandeiriana” em que me detenho principalmente na teoria exposta por Bakhtin, pois conceitos nela contidos sustentaram-me desde o início na escolha do tema e na abordagem escolhida para estudar a poesia de Bandeira. Continuo com “Dioniso, vida que morre e subsiste”, em que comento o mito de Dioniso a partir das obras de Kerényi, Brandão e Dabdad, relacionando-o à invenção do gênero trágico na sociedade grega, conforme os estudos do helenista Jean-Pierre Vernant e seus colaboradores Vidal-Naquet e Frontisi-Ducroux. Recorro ainda aos textos de Romilly e Kitto sobre a tragédia grega, à *Poética* de Aristóteles e à tragédia *As bacantes*, de Eurípidés. Finalizando este capítulo, “O trágico na literatura brasileira” traz algumas reflexões sobre o sentimento trágico na modernidade e na literatura brasileira a partir do Modernismo. Para tanto, recorro aos estudos de Sérgio Buarque de Holanda sobre a sociedade brasileira e aos de Antonio Candido sobre as relações entre literatura e sociedade no Brasil das décadas de 20 e 30 do século XX, bem como às reflexões de Hans Gumbrecht, Eduardo Sterzi e Glenn Mott. Permito-me, ainda, identificar o dialogismo entre as vozes dos brasileiros Holanda e Candido e dos hispano-americanos Ángel Rama e Néstor García Canclini e suas reflexões sobre os conceitos de transculturação e hibridismo.

O segundo capítulo principia com “O poeta e os rapazes da Paulicéia”, um breve panorama do movimento modernista e da sociedade da época, fundamentado nos estudos de Antonio Candido, complementados pelo trabalho de João Luiz Lafeté *1930: a crítica e o modernismo*. Comento a atuação de Manuel Bandeira no movimento e no panorama literário brasileiro, tendo como fonte de informação a correspondência mantida entre o poeta e o escritor Mário de Andrade, crônicas, artigos e estudos críticos de Bandeira. É essencial o seu testemunho como precursor das propostas estéticas e temáticas de vanguarda que propagou e defendeu em prosa e verso. Lanço mão também de estudos da época sobre o poeta, principalmente os de Sérgio Buarque de Holanda, Mário de Andrade e

Casais Monteiro, sem esquecer as contribuições posteriores de Antonio Candido e comentários dos críticos Álvaro Lins e Castañon Guimarães. Em “Bandeira, brasileiro e universal” verifico a tensão entre o universal e o particular, o individual e o coletivo na obra poética do poeta pernambucano, levando em conta as considerações de Candido no que se refere ao movimento dialético entre o particular e o universal que caracteriza e dá originalidade tanto ao movimento modernista brasileiro como à obra de Bandeira. Finalizo esse capítulo com “O lirismo libertador”, em que analiso a construção da poética bandeiriana, partindo das reflexões de Arrigucci Jr., as quais me conduzem aos conceitos platônico e aristotélico sobre o fazer poético. Examino o entrelaçamento entre o rigor formal e o êxtase dos “alumbramentos” segundo a *poiesis* de Aristóteles e o conceito de poeta maníaco segundo Platão.

O terceiro capítulo aborda a obra poética de Bandeira sob três enfoques: os novos sentidos do mito dionisíaco, a representação do homem trágico no humilde cotidiano e os diversos encontros entre o poeta e a morte. Em “Evoé, Bandeira!”, investigo como o mito é retomado na poesia bandeiriana; verifico, a partir dos conceitos de Bakhtin quanto à grande temporalidade, ao dialogismo entre as obras literárias e a formação de sentidos, de que maneira Dioniso, retomado por um poeta brasileiro, ganha novas representações. São objeto de análise e interpretação os poemas em que o deus está presente, seja na forma, como ocorre em “Plenitude” e “Bacanal”, seja somente no sentido, casos de “Não sei dançar” e “Rondó do Palace Hotel”. Para fundamentar este trabalho, recorro aos estudos de Kerényi e aos de Vernant em parceria com Frontisi-Ducroux, bem como à tragédia de Eurípidés e à voz do próprio poeta, seja em outros poemas que são alvo de comentários breves, seja na correspondência com Mário de Andrade, onde encontro reflexões preciosas por permitirem identificar experiências pessoais que Bandeira transformou em matéria de poesia.

“Entre a Lapa e o Curvelo” trata das representações do trágico na poesia bandeiriana, tanto no que esta se aproxima do gênero literário em si, como no sentido moderno, da visão trágica do mundo e do destino humano. Neste sentido, procura identificar o conteúdo trágico contido na lírica de Bandeira, à luz das considerações de Vernant no que diz respeito ao momento de invenção da tragédia e das reflexões de diversos autores sobre o sentimento trágico na modernidade. Obedecendo à cronologia de publicação, principio com um poema do primeiro livro, o soneto “A Antônio Nobre”, para

depois comentar “Na Rua do Sabão” e “Pneumotórax”, comparando as diferenças de tratamento do tema comum aos três poemas, a tuberculose. Dessa forma, é possível verificar como o poeta, à medida que aperfeiçoa sua arte, abandona a postura da lírica tradicional, centrada no “eu”, para adotar o lirismo objetivo que contempla o outro. O poeta reconhece esta mudança como fruto não só de seu contato com as propostas modernistas, mas também de mudanças ocorridas em sua vida. Não poderia, portanto, deixar de lado as cartas a Mário nem as crônicas que retratam estas experiências, assim como o *Itinerário de Pasárgada*. Seguem-se as análises de “Conto cruel” e “Tragédia brasileira”, poemas que têm em comum a representação do destino trágico universal, o primeiro a partir de um episódio da vida pessoal, o segundo inspirado na realidade brasileira. Assemelham-se ambos à forma da narrativa curta, motivo pelo qual me foram esclarecedoras as observações de Cortázar sobre a proximidade entre conto e poesia.

Por fim examino, em “O Velho Bardo e a Boa Morte”, poemas que tratam da longa convivência entre o poeta e a morte, desde os temores adolescentes dos versos de “Delírio” até a tranqüila aceitação dos poemas da maturidade “Adeus, Amor” e “Peregrinação”, em que celebra tanto a visita da “senhora magra” que se aproxima, como “o amor de velho adolescente”. Em seus últimos poemas constato a presença do deus arcaico, pois Bandeira canta o milagre da vida que pressupõe a morte.

Capítulo 1 – Pressupostos teóricos

De minha parte, em todas as coisas, ouço as vozes e sua relação dialógica.

Mikhail Bakhtin

1.1 O concerto dialógico das vozes na poesia bandeiriana

Um dos conceitos que alicerçam esta dissertação é o de “compreensão responsiva”, segundo o qual Bakhtin entende que compreender o autor de uma obra significa perceber a consciência do outro e seu universo, o que implica uma resposta ⁵. É desta forma que procuro ler a obra de Bandeira: a partir do meu lugar no tempo, quero a ela responder, extraindo um novo sentido, dado o contexto social em que me encontro. Para Bakhtin, o autor é um prisioneiro de sua época, de sua contemporaneidade. São os tempos que lhe sucedem que o libertam, e a ciência literária tem a vocação de contribuir para essa libertação. Reflexão semelhante à do teórico russo faz o poeta pernambucano:

(...) somos duplamente prisioneiros: de nós mesmos e do tempo em que vivemos. O pobre José Albano fez um esforço tremendo para não ser do seu tempo e não o conseguiu. Ninguém consegue ⁶.

Ao buscar o dionisíaco e o trágico em Bandeira, sigo a trilha apontada no ensaio “Poema desentranhado”, no qual Davi Arrigucci Jr. analisa e interpreta detalhadamente o “Poema tirado de uma notícia de jornal”:

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

No ensaio, ele compara o destino trágico de João Gostoso ao de Penteu, numa compreensão responsiva que extrai do poema de Bandeira um novo sentido⁷. Ao discutir a relação do poema com a notícia, o crítico assinala que o poeta, ao retirar (ou tirar, como diz o título) o

⁵ *Estética da criação verbal*, p. 338.

⁶ *Itinerário de Pasárgada*, pp. 117/118. José de Abreu Albano (1882-1918), poeta cearense incluído por Bandeira na *Antologia dos poetas brasileiros da fase simbolista*.

⁷ “Poema desentranhado”, em *Humildade, paixão e morte*, pp. 89-119.

poema do jornal, muda o seu sentido; já não se trata de uma notícia, que se esgota na informação, mas “busca incorporar-se à própria experiência do leitor, pedindo-lhe uma *resposta compreensiva*, como algo que agora lhe pertence ou diz respeito à sua intimidade pessoal” (o grifo é meu)⁸. Portanto, o leitor Arrigucci responde ao texto de Bandeira a partir de seu lugar de crítico literário, e de seu conhecimento da literatura brasileira e de toda a herança da cultura ocidental. Ao identificar em João Gostoso o destino do homem trágico, o autor diz que “a singularidade de um caso da vida carioca, tirado da página do jornal, se estampa, no poema, com a elementaridade abstrata do destino universal do indivíduo que se encontra com a morte”⁹. Dessa forma, o poeta vincula uma notícia ao mito trágico, unindo o primitivo e o moderno. A narrativa aparentemente objetiva esconde o sujeito lírico, distancia-se dos padrões estéticos parnasianos e simbolistas então dominantes, para adotar a linguagem coloquial cotidiana do texto jornalístico. No entanto, não se trata de mera transposição de uma notícia publicada, e sim de um “poema tirado de uma notícia de jornal”. Nele Bandeira traça a trajetória de um malandro do morro carioca, recontando o mito trágico do indivíduo que, tomado pelo êxtase dionisíaco da vida (“bebeu / cantou / dançou”), é lançado nas profundezas do mundo ctônico, simbolizado nas águas da Lagoa Rodrigo de Freitas.

Representar o Brasil de então, onde arcaísmo e modernidade entrechocavam-se, foi uma atitude assumida propositalmente pelos modernistas. As formas dessa representação rompiam as normas poéticas então vigentes, recorrendo à ruptura formal do verso livre e ao resgate das formas populares da linguagem. Tal atitude devia-se tanto às influências das vanguardas européias quanto à nossa própria realidade cotidiana. Para Antonio Candido, graças a essa peculiaridade da nossa cultura, forja-se aqui uma expressão própria, ao mesmo tempo local e universal¹⁰. Prisioneiros de seu próprio tempo, os modernistas, e Bandeira entre eles, bebem também na fonte dos séculos passados. E o mesmo faz Arrigucci, em sua interpretação do poema “desentranhado” de uma notícia de jornal.

Outro conceito relevante para a construção deste trabalho é o de “relação dialógica”. Para Bakhtin, o sentido de um texto reside no que ele tem de “individual, único e

⁸ Idem, *ibidem*, pp. 90-91.

⁹ Idem, *ibidem*, p. 109.

¹⁰ Mello e Souza, Antonio Candido de. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, em *Literatura e sociedade*, pp. 119-120.

irreproduzível”, ou seja, o que não está restrito ao âmbito lingüístico e filológico, à língua como sistema. Dessa forma, é a voz do autor que fornece o sentido, pois o texto é a expressão de uma consciência que reflete algo, vai além do sistema de signos lingüísticos, dele se utilizando para transmitir ao leitor os reflexos da consciência do escritor. O teórico russo acrescenta que este aspecto “só se manifesta na situação e na cadeia dos textos”, no que ele denomina uma relação específica, dialógica, entre duas consciências. Mesmo quando se trata de reproduções, cada releitura ou citação é um acontecimento novo, “irreproduzível na vida do texto, é um novo elo na cadeia da comunicação verbal”¹¹. Um exemplo literário que ilustra a relação dialógica é o conto de Borges, “Pierre Menard, autor do Quixote”, no qual um escritor simbolista de Nimes escreve outra vez, palavra por palavra, parte do texto de Cervantes em pleno século XX. E depois destrói os manuscritos. O *Quixote* de Menard, um livro inexistente de um autor fictício, faz do romance espanhol “uma espécie de palimpsesto, no qual devem transluzir-se os rastros (...) da ‘prévia’ escrita do nosso amigo”, diz o narrador do conto, para quem Menard enriqueceu a arte da leitura com “a técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas”, características da obra do próprio Borges. A partir do jogo de Cervantes, que confunde leitores e autores dos romances de cavalaria, o escritor argentino monta seu próprio jogo. Pois o autor do *Dom Quixote* lança mão de escritores reais (entre os quais ele mesmo, que figura na biblioteca do fidalgo, e Avellaneda, autor de uma versão apócrifa do romance) e fictícios, como o árabe Cid Hamete Benengeli, autor do manuscrito que, encontrado por Cervantes em Toledo e traduzido, constituiria o *Dom Quixote* a partir do capítulo 8. Como Cervantes, Borges confunde o leitor, subvertendo as fronteiras entre realidade e sonho, ficção e documento histórico, passado e presente, autor e leitor. A existência do conto de Borges institui uma nova leitura do texto de Cervantes, acrescentando mais um elo na cadeia dos textos literários. Menard passa a fazer parte da galeria de autores (que são também leitores) das aventuras quixotescas, ao lado de Avellaneda, Cid Hameche, Cervantes e o próprio Borges. E cada leitor torna-se, por sua vez, um novo autor dos textos de Borges e de Cervantes.

Os conceitos de Bakhtin estão sempre interligados, a compreensão responsiva leva à relação dialógica, que leva à formação de novos sentidos. Porém na base do próprio alicerce, como o solo que tudo sustenta, está o conceito de “grande temporalidade”,

¹¹ *Estética da criação verbal*, pp. 331-334.

segundo o qual uma obra deita raízes no passado remoto, e se a compreendemos e explicamos a partir apenas das condições do período contíguo não penetramos as “profundezas de sentido” nela contidos, pois as obras “rompem as fronteiras do seu tempo, vivem nos séculos, ou seja, na *grande temporalidade*”. Muitas vezes uma obra ganha importância nos séculos vindouros, sendo mais bem compreendida no futuro distante que em sua própria época ou nos anos seguintes. Dessa forma, aquela que se alimenta apenas do presente morre junto com ele, ao passo que, ao se nutrir nos séculos passados, ela rompe a barreira do tempo e vai ressurgir muito depois. Bakhtin cita o que sucedeu com os “gregos antigos”, que pouco sabiam de si mesmos, sendo a distância temporal que nos leva à descoberta de sentidos em suas criações insuspeitados por eles¹². Imersas na grande temporalidade, as obras guardam sentidos ocultos como “tesouros”, sendo alimentadas tanto pelas culturas clássicas como pelas populares.

É o que ocorre na poesia de Bandeira, em que ressurgem tanto o que absorveu do cânone ocidental como o que aprendeu com o povo. Um exemplo é o poema “Palinódia”, que ele afirma ter surgido durante o sono. Ao despertar, o poeta só recorda a primeira e parte da última estrofes:

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

...não és prima só
Senão prima de prima
Prima-dona de prima
– Primeva.

A segunda estrofe, “que não saiu hermética como a primeira e a terceira”, ele teve que inventar, preferindo esse recurso a “fingir obscuridade, coisa que jamais pratiquei”, afirma no *Itinerário*. O termo “palinódia” vem da poesia grega; origina-se de uma lenda segundo a qual Estesícoro (séc. VI a.C.), ao censurar a Helena de Tróia em um poema, fica cego. Em outro ele retrata-se (ou seja, compõe uma palinódia) e recupera a visão. O termo passou a designar uma composição em que o autor nega o que afirmara em outra. Na palinódia de Bandeira, afirmação e negação aparecem no mesmo poema: a primeira estrofe nega a

¹² *Estética da criação verbal*, pp. 364-367.

alguém o estatuto de “prima”, a terceira o recupera ampliado, ela não é apenas prima, é “primeva”. O poeta recupera o duplo sentido da palavra “prima”, que define tanto o grau de parentesco como aquilo que é primeiro, primordial, primevo. Assim, a mulher pode ser chamada “prima” sem destruir o conceito das “teogonias”, que são ancestrais (“velhíssimas”) e ao mesmo tempo afetas àquilo que é mais íntimo no indivíduo (“viscerais”). A segunda estrofe funciona como passagem da negação para a afirmação, que, por sinal, se vale de outro termo curiosamente ambíguo de nossa língua – “senão”, equivalente ao afirmativo sim. Nessa estrofe são narrados episódios do cotidiano de qualquer turista: a prima (que ainda não é assim chamada) tomava banhos de mar, visitava igrejas, tirava retratos, telefonava muito. Resultado do esforço consciente do autor, a estrofe refere-se a elementos do Brasil urbano, às modernidades de então.

No poema “Vou-me embora pra Pasárgada”, que Bandeira afirma ter sido o de mais longa gestação em sua obra, ele retorna à mítica cidade fundada por Ciro, o antigo, da qual tomara conhecimento em leituras feitas quando tinha dezesseis anos.

Esse nome de Pasárgada, que significa ‘campo dos persas’ ou ‘tesouro dos persas’, suscitou em minha imaginação uma paisagem fabulosa, um país de delícias (...). Mais de vinte anos depois, quando eu morava só na minha casa da rua do Curvelo, num momento de fundo desânimo, da mais aguda sensação de tudo o que eu não tinha feito em minha vida por motivo da doença, saltou-me de súbito do subconsciente esse grito estapafúrdio: ‘vou-me embora p’ra Pasárgada!’ Senti na redondilha a primeira célula de um poema, e tentei realizá-lo, mas fracassei. (...) alguns anos depois, em idênticas circunstâncias de desalento e tédio, me ocorreu o mesmo desabafo de evasão da ‘vida besta’. Desta vez o poema saiu sem esforço como se já estivesse pronto dentro de mim. Gosto deste poema porque vejo nele, em escorço, toda a minha vida; e também porque parece que nele soube transmitir a tantas outras pessoas a visão e promessa da minha adolescência – essa Pasárgada onde podemos viver pelo sonho o que a vida madrasta não nos quis dar¹³.

O poeta apropria-se do nome da cidade mitológica dos persas e constrói a “pasárgada” bandeiriana; ao ler o poema, cada leitor, por sua vez, dele extrai um novo sentido, construindo sua própria cidade mítica, onde mora a ventura negada pela “vida madrasta”.

¹³ *Itinerário de Pasárgada*, pp. 97-98.

Personagens da Antiguidade clássica são recorrentes na poesia de Bandeira, principalmente em *Carnaval*: Vênus e Dioniso estão em “Bacanal”; a “fúria dionisíaca” é mencionada em “Pierrot místico”; Cristo é chamado “o grande Pã” em “A morte de Pã”; em “Menipo”, o “cínico vadio” enfrenta Caronte e atravessa o Estige. Navegando nas águas da grande temporalidade, o poeta retoma também a velha lírica portuguesa, conforme ressalta João Ribeiro quando da publicação de *A cinza das horas*, referindo-se ao poema “A canção de Maria: “soa aos meus ouvidos como se fossem voltas e redondilhas camonianas. Têm a mesma suavidade e frescor que ainda conservam as do extraordinário lírico português”¹⁴. Bandeira recorre ainda aos cancioneros medievais, adotando inclusive a forma arcaica galego-portuguesa na cantiga “Cantar de Amor” – “Mha senhor, com’oje dia son,/Atan cuitad’e sem cor assi!...” – surgida a partir das intensas leituras dos trovadores :

Li tão e seguidamente aquelas deliciosas cantigas, que fiquei com a cabeça cheia de ‘velidas’ e ‘mha senhor’ e ‘nula ren’; sonhava com as ondas do mar de Vigo e com romarias a San Servando. O único jeito de me livrar da obsessão era fazer uma cantiga (a obsessão era sintoma de poema em estado larvar)¹⁵.

No entanto, cabe lembrar que o poema, trecentista na forma, é anacrônico no sentimento, como opina o filólogo e amigo Sousa da Silveira, a quem o poeta submete a canção. Bandeira conclui que, embora herdeiros das culturas antigas, somos prisioneiros de nosso tempo. A cultura popular, que por sua vez tem raízes profundas no arcaico das culturas que a formaram, é outra constante na poesia bandeiriana. É assim quanto à primeira estrofe de “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.

¹⁴ *Itinerário de Pasárgada*, pág. 58.

¹⁵ *Idem*, pág. 117.

O terceiro e o quarto versos recuperam e transformam uma décima que o poeta aprendeu na infância, com seu pai, que por sua vez a ouviu de “um sujeito que um dia, no alpendre de uma casinha do interior de Pernambuco, lhe veio pedir esmola”¹⁶:

Tive uma choça, se ardeu-se.
Tinha um só dente, caiu.
Tive uma arara, morreu.
Um papagaio, fugiu.
Dois tostões tinha de meu:

Tentou-me o diabo, joguei-os.
E fiquei sem ter mais meios
De sustentar os meus brios.
Tinha uns chinelos...vendi-os.
Tinha uns amores...deixei-os.

Mitologias gregas, redondilhas camonianas, cancioneros medievais, trovas populares, cantigas de roda, a literatura oral ou escrita atravessa os séculos, rompe as barreiras do tempo e alimenta a poesia bandeiriana. Que nem por isso deixa de ser, até hoje, moderna e inovadora, ainda que jamais tenha abandonado formas clássicas como o soneto. Moderno e antigo, popular e erudito, a aparente simplicidade de sua poesia esconde uma complexidade que não cabe em rótulos; transita entre o rigor formal e os “alumbramentos” e ele afirma no *Itinerário* que alguns poemas, como “Palinódia” e “O lutador”, lhe surgiram quase prontos. O sagrado e o profano misturam-se muitas vezes numa espécie de “materialismo transcendente”, segundo a expressão de Gilda e Antonio Candido, referindo-se ao “Momento num café”¹⁷. Bandeira revela-se, portanto, um poeta amante dos paradoxos e das contradições, presentes, aliás, em aspectos de sua própria vida, pois se sabe que foi a morte anunciada na adolescência pela tuberculose que o guiou para uma longa vida dedicada à poesia.

1.2 Dioniso, vida que morre e subsiste

As leituras sobre o mito de Dioniso revelam-no como um deus marcadamente ambíguo. Graças a seu caráter múltiplo e contraditório, o filho de Zeus e Sêmele, deus da

¹⁶ *Itinerário de Pasárgada*, p. 18.

¹⁷ Cf. “Introdução” à *Estrela da vida inteira*.

vinha e da vegetação, mantém entre nós o poder de sedução que teve entre os gregos, sendo estudado por pesquisadores de diversas áreas das ciências humanas: história das religiões, lingüística, psicanálise e antropologia, além de helenistas e profissionais da área de letras. Dioniso é um deus arcaico, seu culto data do período minóico (século XIV a.C), mas só foi admitido em Atenas no século VI a. C.; ora se apresenta como jovem, ora como velho; macho ou efeminado; sob forma animal ou humana. Leva o seu adorador a cultos violentos ou a estados de beatitude; induz ao vinho e à liberação da libido, mas sua *mania* – os estados de êxtase e de transcendência da razão – não é provocada por ingestão de vinho ou práticas sexuais. Nas *Bacantes*, o estado de transe das adoradoras de Dioniso, segundo o relato do mensageiro que as viu nas montanhas, é antecedido por um estado de sono profundo e relaxado, “e não como as descreves em tuas conversas, / completamente embriagadas pelo vinho / e pelo som das flautas doces, procurando / discretamente a bela Cípris na floresta”¹⁸. Outros fatores levariam as bacantes ao estado de êxtase, entre eles a difícil ascensão dos tíasos às montanhas, o ritmo das danças e os cantos báquicos.

Os estudiosos do mito apontam-no ainda como um deus cruel e compassivo, que contesta a ordem social e tem relações privilegiadas com a natureza, mas também preside às competições musicais e dramáticas. Está ligado à fertilidade e à vitalidade, mas também ao mundo ctônico – desceu ao Hades para resgatar sua mãe Sêmele. Não promete a ressurreição, mas consola os moribundos¹⁹. Morte e vida, no mito dionisíaco, não se opõem; são verso e reverso de *zoe*, termo grego que designa o curso ilimitado da vida que contém a morte, sendo *bios* a palavra que designa a vida limitada de homens e animais. Dioniso é também o deus da vegetação, que necessita da morte da semente para fazer nascer a planta.

Em suas análises do homem e da sociedade gregos, Jean-Pierre Vernant assinala que a tragédia só foi possível devido ao período de transição que vivia aquela sociedade, entre o mundo mítico e o mundo do *logos*. Esse momento histórico, tão precisamente datado, é aquele em que o homem grego está a meio caminho entre a “lei dos homens” da *polis*, e a “lei dos deuses” do mundo arcaico. Não havia ainda noções como livre arbítrio, autonomia,

¹⁸ Eurípides. *As bacantes*, v. 900/904, tradução de Mário da Gama Kury.

¹⁹ Brandão, Junito. *Mitologia grega*; Kerényi, Karl. *Dioniso – imagem arquetípica da vida indestrutível*; Dabdad, José Antonio. *Dionisismo, poder e sociedade*.

vontade, que só então passam a esboçar-se²⁰. Havia uma profunda ligação entre as ordens político-social e religiosa e qualquer manifestação coletiva importante, da esfera privada ou pública, envolvia ritos sagrados. Assim também ocorria com o teatro: a tragédia teria sua origem nos ditirambos, cantos em louvor a Dioniso, e as obras compostas pelos tragediógrafos eram encenadas em concursos durante as Grandes Dionísias, as festas mais importantes do deus mascarado, que aconteciam na primavera, em plena Acrópole. As competições duravam três dias e faziam parte de um ciclo de comemorações voltadas ao culto de Dioniso, as quais incluíam ainda procissões com exibição do ídolo divino. No edifício do teatro havia uma imagem permanente do deus e um lugar de honra para o sacerdote de Dioniso assistir às representações²¹. Ali eram encenados os dilaceramentos do homem e seus conflitos, ora com a ordem religiosa, ora com a ordem da *polis*. O herói deixava de ser um modelo extático, como ocorria na epopéia, para ser um problema sem solução. A contradição desse momento, de valores ambíguos, está representada na própria estrutura da tragédia: o lirismo cabia ao coro, personagem coletiva, que comentava a ação dramática do herói mascarado. Este dizia suas falas em metros jâmbicos, mais próximos da prosa²².

As bacantes (408 a.C.), a única das tragédias conhecidas que tem Dioniso como personagem, foi escrita quando estava para romper-se o que Vernant chama “a mola trágica”. O debate com o passado heróico não era mais necessário, pois o fio que ligava a tragédia à tradição já era bastante tênue. Tanto assim que Aristóteles menciona que em *Anteu*, tragédia escrita por um jovem contemporâneo de Eurípides chamado Agatão, a ação e os personagens são imaginários²³. Daí por diante, caberia ao discurso filosófico o debate sobre a condição humana. Por que então o velho dramaturgo tomaria como tema de sua última tragédia o culto a um deus arcaico, a esta altura já aceito na *polis*? Certos estudiosos apontam como motivos para tal escolha o desgosto de Eurípides com o excesso de racionalismo dos sofistas e o desejo de retornar à alegria da natureza²⁴. Sem desconsiderar tais hipóteses, Vernant ressalta o caráter ambíguo de Dioniso para a escolha. Um dos

²⁰ Vernant, Jean-Pierre. “Esboços da vontade na tragédia grega”, em *Mito e tragédia na Grécia antiga*, pp. 25-52.

²¹ Vernant. “O deus da ficção trágica”, op. cit., pp.157-162.

²² Aristóteles. *Poética*, IV.

²³ Idem, *ibidem*, IX.

²⁴ Romilly, Jacqueline de. *A tragédia grega*, pág. 111; Kitto, H. D. F. *Tragédia grega – estudo literário*, pág. 325.

aspectos dessa ambigüidade é a mistura entre o real e o ilusório que está presente no deus mascarado e no jogo que a tragédia inaugura nos palcos gregos. É nele que reside a modernidade de Dioniso e da tragédia de Eurípides, que encena “de modo particularmente ambíguo” a onipotência da mania dionisíaca. De fato, um ator encarna o deus mascarado, mas esse mesmo deus esconde-se sob aparência de um de seus seguidores, que por sua vez mostra-se ora como homem, ora como mulher²⁵.

A ambigüidade também está presente nos caracteres de Penteu e de Dioniso, pois não há nas *Bacantes* a oposição entre razão e religião, entre inteligência e emotividade, sendo que os dois personagens têm seus momentos de bom-senso e de loucura, de sabedoria e de delírio. A vitória de Dioniso sobre Penteu mostra, ao mesmo tempo, a necessidade de o homem reconhecer a alteridade que traz em si mesmo, e de a própria cidade incorporar o *outro* em seu corpo social como uma das dimensões da vida coletiva e da existência de cada um. Na representação do deus mascarado, Eurípides transpõe para o palco o destino trágico da existência humana e suas contradições, conciliando a magia divina e os “encantos da expressão poética”²⁶. O último dos grandes tragediógrafos gregos, considerado por Aristóteles o mais trágico dos poetas, é também o mais moderno, o mais consciente dos sortilégios de sua arte e encenaria o fim da tragédia. Eurípides nos coloca diante de Dioniso, deus “enigmático e ambíguo”, que mistura as fronteiras entre o imaginário e o real, aliena o homem de si mesmo e faz surgir o transcendente aqui embaixo. Nem no ritual dionisíaco, nem nas *Bacantes*, há preocupação de imortalidade ou de salvação da alma, esperança de uma vida mais feliz depois da morte. Tudo acontece na existência presente, a liberação se dá no próprio seio da vida, em que a condição humana se abre para uma “bem-aventurada alteridade”, semelhante à que Bandeira ensina em sua “Arte de amar”:

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

Na última peça de Eurípides, afirma-se a homologia entre a experiência dionisíaca e a representação trágica. Por meio da epifania de Dioniso, mostra-se a dimensão trágica da

²⁵ Frontisi-Ducroux, Fr. e Vernant. “Figuras da máscara na Grécia antiga”, em *Mito e tragédia...* pp. 163-178.

²⁶ Vernant. “O Dioniso mascarado das *bacantes*”, op. cit., pp. 335-360.

vida humana e o “brilho alegre e resplandecente da arte, da festa, do jogo”, que transfigura a mediocridade da existência cotidiana²⁷.

Portanto, no momento de transição entre duas ordens, a religiosa e a do Estado, a tragédia trouxe inovações à sociedade grega, agrupadas por Vernant em três planos:

- o das instituições sociais, pois “a cidade se faz teatro, se coloca em cena diante do conjunto de cidadãos”;
- o das formas literárias, “com a elaboração de um gênero poético destinado a ser representado e visto num palco (...), programado como espetáculo (...) fundamentalmente diferente dos que existiam até então”;
- e, finalmente, o plano da experiência humana, com a “consciência trágica”, na qual o homem e suas ações deixam de ser “realidades estáveis” e tornam-se problemas por resolver, “questões sem resposta, enigmas ainda por decifrar”²⁸.

Esses planos correm entrelaçados, já que o indivíduo, que é também cidadão, é representado esteticamente num gênero literário até então inédito. É o nascimento da “consciência da ficção” que surge ao mesmo tempo como condição e produto do espetáculo dramático. Ficção que problematiza o real, imaginário que deixa o homem face a face consigo mesmo, com suas inquietações internas e com as demandas de seu viver em sociedade.

Se me reporto às reflexões de Vernant, é porque busco na poesia de Bandeira a mesma integração entre individual e coletivo que ele adota em sua visão sistêmica da cultura grega. Embora meu trabalho não se ocupe da tragédia como gênero, mas das representações do trágico na obra do poeta pernambucano, considero importantes as considerações de cunho sócio-histórico do estudioso francês, para procurar entender o que aquele gênero significava para os gregos antigos. Sem dúvida, a eles devemos o que hoje chamamos “sentimento trágico”. Mas para estudar a relação dialógica da obra de Bandeira com o mito arcaico de Dioniso e suas representações do destino trágico do homem, julgo necessário compreender os significados dos termos *tragédia* e *trágico* para o homem

²⁷ Vernant. “O Dioniso mascarado d’*As bacantes*, em *Mito e tragédia*...pp. 335-360.

²⁸ Vernant. “O deus da ficção trágica”, *op. cit.*, pág. 161.

contemporâneo e que peculiaridades apresenta esse sentimento no âmbito da literatura brasileira.

1.3 O trágico na literatura brasileira – rasuras ou resíduos?

As tragédias gregas encenam conflitos insolúveis entre a ordem da *polis* e a ordem dos deuses. Embora a invenção e declínio da tragédia tenham ocorrido no curto prazo de três gerações, as obras continuam sendo encenadas e dão margem a reflexões por parte das diversas áreas do conhecimento. É o gênero que “tem atraído a atenção de sérios teóricos da literatura e filósofos pelo período mais longo da cultura ocidental”²⁹. Uma das questões colocadas é quanto ao sentido do sentimento trágico na modernidade e às suas formas de representação em nossos dias. Certamente, ele antecede o nascimento da tragédia e permanece depois do desaparecimento dessa forma artística. Supõe-se que, antes da tragédia ser inventada, manifestava-se como irrupção selvagem, pré-ritual, de um sentimento peculiar diante da morte. Este sentimento, depois do declínio do gênero, subsiste como retórica do desastre ou da desesperança, como figuração das limitações humanas diante do inexplicável e do incognoscível³⁰.

Com efeito, se a tragédia emergiu de uma determinada situação política, social, cultural e religiosa, que ocorreu na cidade de Atenas no século V antes de Cristo, no mundo contemporâneo verifica-se o uso recorrente no vocabulário cotidiano das expressões “trágico” e “tragédia”, em contextos alheios à composição ou à encenação do gênero literário que as originou. A partir desta constatação, Gumbrecht procura identificar os “lugares” de tais termos no mundo moderno, levando em conta as transformações que a palavra e seu uso sofreram nas primeiras décadas do século XX³¹. Para tanto, ele destaca quatro diferentes tipos semânticos e nuances:

- o prazer que os intelectuais têm experimentado em situações auto-induzidas de vitimação existencial; neste sentido, o autor menciona o sucesso de vendas do livro de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida en los*

²⁹ Most, Glenn. “Da tragédia ao trágico”, em Rosenfield, Kathrin (org.). *Filosofia e literatura: o trágico*, pág. 20.

³⁰ Sterzi, Eduardo. “Formas residuais do trágico – alguns apontamentos” em Finazzi-Agró e Vecchi (orgs.). *Formas e mediações do trágico moderno – uma leitura do Brasil*, pp. 107-108.

³¹ Gumbrecht, Hans Ulrich. “Os lugares da tragédia”, em Rosenfield, Kathrin (org.). *Filosofia e literatura – o trágico*, pp. 9-19.

hombres y en los pueblos, publicado em 1913, no qual se destaca a imortalidade como “a última fronteira trágica”, a única limitação “objetiva” do sujeito;

- a admiração pelo sabor “trágico” das ações humanas sem chances de produzir o efeito com o qual elas estão normalmente associadas; um exemplo é o poema de Bandeira “Tragédia brasileira”. Misael tira Maria Elvira da prostituição e peregrina pelos bairros do Rio de Janeiro, para escapar das constantes traições da amada. O título indica o final da busca de Misael pela felicidade.
- a tragédia de ser mortal e o sabor trágico das ações destinadas ao fracasso assumem um terceiro sentido quando fazem parte de um retrato coletivo mais extenso; quando os militantes de esquerda brasileiros partem para a luta armada contra o regime ditatorial de 1964, aquelas ações individuais fracassadas um dia encontrariam sua redenção na revolução social;
- e a tendência de ver o delinqüente como “vítima trágica” das estruturas objetivas da sociedade, devida a interferência, a partir de 1920, dos diagnósticos psiquiátricos e psicanalíticos nos sistemas legais,

Nos dias de hoje, este autor identifica a coexistência de um espaço público “tragicofóbico” e um espaço privado “tragicofílico”. Numa sociedade onde a indústria mostra-se como capaz de resolver todos os conflitos, a única limitação trágica que não desapareceu é a morte. Esta, no entanto, é distanciada no espaço público e a própria palavra “morte” é substituída por eufemismos como “passar desta para melhor”, “ir para o andar de cima” ou “para a terra dos pés juntos” e outros. No espaço privado, a tragicofilia manifesta-se na desfrutação da morte como espetáculo, objetivada na morte dos outros. De qualquer forma, a “Dama Branca” bandeiriana sobressai sempre como última fronteira trágica.

Como se caracterizam as representações do trágico na literatura brasileira a partir do Modernismo? Para iniciar essa reflexão, é pertinente reportar-me à aparente “rasura do trágico” que Eduardo Lourenço identifica, principalmente na estética modernista, como uma estratégia inconsciente dos escritores brasileiros para contornar os aspectos trágicos da condição humana ³². O crítico português credita este fato à estrutura cultural eufórica que

³² “Da literatura brasileira como rasura do trágico”, em *Nau de Ícaro*, pp. 197-206.

caracteriza o Modernismo brasileiro, constituindo-se como uma segunda natureza do Brasil. Ela estaria presente principalmente em Oswald de Andrade e na ficção conhecida como o “romance de 30”, embora Lourenço reconheça a visão trágica no *São Bernardo* de Graciliano Ramos e mesmo personagens passivos como o Fabiano de *Vidas secas* lhe pareçam ilustrações da nossa condição trágica. Com efeito, se falta ao “herói” do romance de 30 a consciência de seu destino, esta vertente de nossa literatura certamente aponta para o trágico das condições subumanas em que vivem as camadas mais baixas da população. A presença do trágico ganha, portanto, um novo sentido – o próprio Lourenço diz que escritores como Graciliano Ramos, Lins do Rego e Jorge Amado descrevem a “tragédia objetiva” da realidade brasileira. Portanto, creio que a “rasura do trágico” não consegue apagá-lo totalmente, deixando traços, marcas, sinais em nossa literatura.

São os “resíduos” a que se refere Sterzi ao questionar “em que medida seria, se não falsa, ao menos falha, por insuficiente, a hipótese da propensão da literatura brasileira moderna e contemporânea ao não-trágico”³³. A pretensa visão eufórica do Brasil como um paraíso, resumida no ditado popular “Deus é brasileiro”, esconderia a tensão entre o indivíduo e a ordem estabelecida, seja pelo estado, seja pela religião. Ao comentar as formas residuais do trágico em nossa literatura, este autor recorre ao conceito de “homem cordial” exposto por Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil* (1936), equiparando-o ao malandro estudado por Candido no ensaio “Dialética da malandragem”. Sterzi considera o homem cordial o contraponto do homem trágico enquanto figuras literárias, e lembra que *Raízes do Brasil* é o inventário de um mundo em desaparecimento. Tanto assim que, em determinadas passagens, seu autor vislumbra a possibilidade do trágico na consciência do desajuste entre uma atitude ético-política arcaica, ainda remanescente, e o tempo presente, sintetizando numa frase esse desajuste: “estaríamos vivendo assim entre dois mundos: um definitivamente morto e outro que luta por vir à luz”³⁴. *Raízes do Brasil* faz parte de uma série de estudos histórico-sociológicos realizados na década de 30; o “ardor de conhecer o país” instaurado pelos primeiros modernistas resulta nas interpretações contidas nesta obra, nas de Caio Prado Júnior e Gilberto Freyre³⁵. Levados pelo desejo de explicar as

³³ Sterzi, Eduardo. *Op. cit.*, pág. 104.

³⁴ Holanda, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*, p. 175.

³⁵ Mello e Souza, Antonio Candido de. “Literatura e cultura de 1900 a 1945” em *Literatura e sociedade*, pág. 124.

contradições da realidade brasileira, estes estudiosos ansiavam pela construção de um Brasil moderno, de instituições fortes, em contraponto ao mundo arcaico, em que a cordialidade escondia a confusão entre a ordem familiar e a ordem do Estado, ambas fracas, conforme observa Buarque de Holanda. Não é por acaso que este autor recorre à tragédia *Antígona*, de Sófocles, em que o conflito entre Creonte e Antígona expressa o embate entre as duas ordens, ambas legítimas segundo suas próprias leis, e por isso incompatíveis: “só pela transgressão da ordem doméstica e familiar é que nasce o estado e que o simples indivíduo se faz cidadão, contribuinte, eleitor, elegível, recrutável e responsável, ante as leis da cidade”³⁶. A ruptura da cordialidade desencadearia o conflito; a consciência do desajuste da situação entre a atitude ético-política herdada dos tempos passados e o tempo presente possibilitaria o trágico. Avançando duas décadas, e voltando ao campo da invenção literária, Sterzi identifica em Guimarães Rosa (*Grande sertão: veredas*, 1956) a transição entre os dois mundos:

a reinvenção da linguagem confunde-se com a abertura para a reinvenção do ser humano e de suas instituições. No lusco-fusco da alma, que acompanha o crepúsculo lento da organização social arcaica e a aurora incipiente da nova organização, bem e mal, ser e não-ser, humano e demoníaco, masculino e feminino se confundem³⁷.

É interessante lembrar que a última palavra do romance de Rosa, em que Sterzi identifica o entrelaçamento de um destino trágico, o de Diadorim, com o destino cômico de Riobaldo, é exatamente “travessia”. *Grande sertão* transita entre o trágico e o cômico, revelando o país moderno e arcaico que já tentavam traduzir os modernistas.

Antonio Candido ressalta, nos decênios de 20 e 30, a convivência harmoniosa e troca de serviços entre literatura e estudos sociais, acrescentando que, enquanto o país sofria um acelerado processo de urbanização, “as novas condições da vida política e econômica pressupunham cada vez mais o advento das camadas populares”³⁸. Estas viviam, como ainda hoje, servindo à burguesia e comendo seus restos, como retrata Bandeira no poema “O bicho”:

³⁶ Holanda, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*, p. 129.

³⁷ Sterzi, Eduardo. *Op. cit.*, pág. 106.

³⁸ Mello e Souza, Antonio Candido de. “Literatura e Cultura de 1900 a 1945 – panorama para estrangeiros”, em *Literatura e sociedade*.

Vi ontem um bicho
Na imundície do pátio
Catando comida entre os detritos.

Quando achava alguma coisa,
Não examinava nem cheirava:
Engolia com voracidade.

O bicho não era um cão,
Não era um gato,
Não era um rato.

O bicho, meu Deus, era um homem.

Este poema é de 1947, mas desde muito antes o poeta retratava em seus versos cenas das vidas dos pobres diabos, esquecidos pelo Brasil moderno e cosmopolita. Em dezembro de 1925 aconteceu o “mês modernista”, espaço aberto ao movimento pelo jornal “A Noite”. A princípio reticente em participar, temendo que fosse exibido, com os outros escritores vanguardistas, “como elefantes de circo”, Bandeira enviou várias colaborações para o jornal. Sob o título geral de *Bife à moda da casa* foram publicados, além do “Poema tirado de uma notícia de jornal”, já referido anteriormente, os poemas “Lenda Brasileira”, “História Literária”, “Sonho de uma noite de coca” e “Trecho de romance”³⁹. Estes poemas, que Bandeira considera “crônicas da vida brasileira”, têm em comum uma certa ironia trágica ao representarem aspectos do cotidiano de seres humildes, habitantes do Brasil urbano e rural, moderno e arcaico. Os personagens representam, ao mesmo tempo, a nossa condição humana e a face trágica do Brasil, em que o processo de modernização se faz às custas dos componentes das camadas mais baixas da sociedade. Unindo na mesma matéria poética o cômico e o trágico, o humilde e o sublime, Bandeira conta vários episódios: em “Lenda brasileira”, o encontro do caçador Bentinho Jararaca com o Cussaruim (forma popular para designar o diabo), que *come devagarinho o cano da espingarda*; em “Conto cruel”, a agonia do pai doente e a aflição da filha, que reza para *Jesus Cristinho* sem resultado aparente; melhor sorte em suas preces tem o viciado de “Sonho de uma noite de coca”, que é atendido pelo *Padre Nosso* em seu pedido – *o pó nosso de cada dia nos dai hoje*. E no “Poema tirado...”, o êxtase dionisíaco é seguido da morte trágica do carregador de feira João Gostoso.

³⁹ Publicado como “Conto cruel”, idem, *ibidem*.

Estes poemas expressam o que Antonio Candido chama “um novo momento na dialética do universal e do particular” que caracteriza o nosso Modernismo. Com suas indagações sobre o destino do homem – principalmente do homem brasileiro – os escritores daquele momento assumem as contradições e ambigüidades de uma cultura mestiça, de herança européia, mas influenciada por culturas primitivas, ameríndias e africanas⁴⁰. Observações semelhantes à do crítico brasileiro fazem os hispano-americanos Ángel Rama e Néstor García Canclini, que adotam, respectivamente, as expressões “transculturação” e “culturas híbridas” em seus estudos sobre a literatura vanguardista do nosso continente.

Híbridas, segundo García Canclini, são as culturas em que as relações arcaicas de poder coexistem com as conquistas tecnológicas e os regimes democráticos modernos; em que se misturam elementos dos saberes erudito, popular e da cultura de massa. É interessante comparar sua observação, de que “na América Latina, as tradições ainda não se foram e a modernidade ainda não acabou de chegar”, com a de Sérgio Buarque de Holanda sobre o Brasil na década de 30. Passados cinquenta anos, continuam atuais as palavras de *Raízes do Brasil*. Da mesma forma, há uma fina sintonia entre o pensamento de García Canclini e o de Ángel Rama, que adota o conceito de “transculturação”⁴¹ para caracterizar certas produções de vanguarda surgidas nos primeiros anos do século XX. Rama considera “transculturadores” escritores que manejam de modo imprevisto e original as contribuições artísticas da modernidade, construindo pontes que resgatam suas culturas regionais. Para tanto, criam uma língua literária que nem é a pura transcrição das falas populares, nem a simples reprodução das técnicas de vanguarda aprendidas lá fora. Em consequência da “plasticidade cultural” que integra tradições e novidades em um só produto, os “transculturadores” refazem o contato com as fontes míticas da criação, liberando “um universo de ferozes energias que se encontravam reprimidas”, ao mesmo tempo conservando e desenvolvendo as culturas locais⁴².

⁴⁰ Mello e Souza, Antonio Candido de. “Literatura e cultura de 1900 a 1945 – panorama para estrangeiros”, em *Literatura e sociedade*, pág. 119.

⁴¹ O conceito foi proposto em 1940 pelo cubano Fernando Ortiz para compreender a história das Américas.

⁴² Rama, Ángel. “Os processos de transculturação na narrativa latino-americana”, em Rama, Ángel. *Literatura e cultura na América Latina*. Flávio Aguiar & Sandra Guardini T. Vasconcelos (orgs.), pp. 209-238.

Partindo das considerações acima, vejo que Bandeira se expressa dialeticamente entre o simples e o complexo, o particular e o universal, o transe e o rigor formal, transmitindo ao leitor o sentimento que não se resolve dialeticamente, pois não há resolução para o conflito trágico. Entre a morte e o alumbramento, o poeta busca “a solidão dos píncaros / a água da fonte escondida”, num movimento ascendente e descendente, ambíguo e contraditório como Dioniso, o deus mascarado.

Capítulo 2. Os caminhos de Bandeira no chão da literatura

2.1 O poeta e os rapazes da Paulicéia

A literatura brasileira da primeira metade do século XX é dividida “quase naturalmente”, diz Antonio Candido, em três etapas: de 1900 a 1922, desse ano a 1945, e de 1945 em diante⁴³. O primeiro período, que ele denomina “Pós-romântico” e termina com o advento do Modernismo, é considerado como de uma literatura de permanência, “satisfeita, sem angústia formal, sem rebelião nem abismos”. Nesse cenário de acomodação e mesmice, *A cinza das horas* (1917), o primeiro livro de Manuel Bandeira ainda sob influência simbolista, já traz um sopro de renovação à poesia da época, ao retomar a simplicidade da lírica portuguesa⁴⁴; o livro seguinte, *Carnaval* (1919) é considerado por Mário de Andrade “um clarim de era nova”⁴⁵.

Na segunda etapa, a partir de 1922, Candido identifica no movimento modernista um novo momento na dialética do universal e do particular que ele considera, desde a *Formação da literatura brasileira*, uma constante na evolução das nossas letras. No que diz respeito ao universal, a literatura brasileira sofre então a influência das vanguardas européias que agitavam a velha Europa, rompendo o academicismo em todas as artes. O verso livre, a escrita automática dos surrealistas, o primitivismo e a psicanálise influenciam nossos escritores modernistas. Ao mesmo tempo dá-se uma ruptura quanto ao particular, pois a mirada nacionalista, já superado o idealismo romântico, busca a “libertação de uma série de recalques históricos, sociais, étnicos, que são trazidos triunfalmente à tona da consciência literária”⁴⁶. Nesse movimento dialético estética e ideologia convergem durante aquela que ficou conhecida como a fase heróica do Modernismo⁴⁷. A experimentação formal e o rompimento com a linguagem bacharelesca deságuam na liberação das formas e dos temas populares, até então sufocados pela ideologia dominante.

⁴³ Mello e Souza, Antonio Candido de. “Literatura e cultura de 1900 a 1945 – panorama para estrangeiros” em *Literatura e sociedade* (1950), pág. 112.

⁴⁴ A observação é de João Ribeiro, publicada no *Imparcial* em 1917. Cf. nota preliminar ao livro *A cinza das horas*, em *Poesia completa e prosa*, pág. 115.

⁴⁵ *Correspondência Mário de Andrade – Manuel Bandeira* carta de 6 de junho de 1922. Daqui em diante, referida como *Correspondência MA – MB*.

⁴⁶ Mello e Souza, Antonio Candido de. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, *op. cit.*, pág. 119.

⁴⁷ Lafetá, João Luiz. “Pressupostos básicos”, em *1930 – a crítica e o modernismo*.

O movimento modernista teve lugar inicialmente entre São Paulo e o Rio de Janeiro, os dois maiores centros urbanos de um país que se industrializava desde os primeiros anos do século. É importante observar as contradições da sociedade em transformação: filhos das velhas oligarquias formavam os estratos mais altos da população urbana, e seriam alguns deles, como Oswald de Andrade e Paulo Prado⁴⁸, e não representantes das classes proletárias ou rebentos dos novos capitães-de-indústria, os arautos da insurreição modernista. Nos refinados salões da burguesia rural, descendentes dos antigos “barões do café” acolhiam os intelectuais e artistas insatisfeitos com o marasmo da vida cultural brasileira. Mário de Andrade observa que “os milionários estrangeiros – italianos, alemães, israelitas – eram mais guardadores do bom-senso nacional que os Prados e Penteados e Amarais”⁴⁹. A propósito, um dos salões mais freqüentados pelos modernistas foi o de Dona Olívia Penteadado, dama da aristocracia cafeeira e amiga de Mário, que em sua companhia fez duas viagens – a primeira, pelas cidades históricas de Minas, em 1924; a outra, à Amazônia, em 1927, registrada no diário *O turista aprendiz*. O grupo modernista não se constituía somente de escritores e poetas, mas também de pintores, escultores, sociólogos, compositores e críticos, todos em busca de uma visão de mundo que expressasse o que era brasileiro. Alguns desses intelectuais, como os citados Paulo Prado e Oswald de Andrade, periodicamente viajavam à Europa, mantendo-se sintonizados com o que ali se produzia.

Bandeira já havia publicado *A cinza das horas* e *Carnaval* quando o chamado “grupo paulista”, composto por Mário e Oswald de Andrade, Paulo Prado, Guilherme de Almeida e outros, aliado a alguns escritores e artistas do Rio, entre eles Ronald de Carvalho e Di Cavalcanti, promove a Semana de Arte Moderna no Teatro Municipal de São Paulo, com exposição de artes plásticas, concertos, conferências e declamações. Portanto, os modernistas da primeira hora “já lá encontram o poeta em seu *perau profundo*. Muitos procuram afinar a voz pela dele e todos lhe reconhecem o mérito da primazia”⁵⁰. Sérgio Buarque faz referência ao poema “Os sapos”, que foi lido no Teatro Municipal durante a

⁴⁸ Paulo Prado (1869-1943), da aristocracia paulista, autor de *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira* (1928)

⁴⁹ Andrade, Mário de. “O movimento modernista”, em *Aspectos da literatura brasileira*, pág. 241.

⁵⁰ Holanda, Sérgio Buarque de. “Trajetória de uma poesia” em *Cobra de vidro*, pág. 29. Destaquei em itálico a citação do poema de Bandeira.

famosa Semana (quando foi intensamente vaiado, dizem os documentos da época) e tornou-se uma espécie de “hino nacional dos modernistas”:

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

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

O poema adequava-se à proposta inovadora dos jovens modernistas, com versos que ridicularizavam a postura empolada dos parnasianos: “o sapo tanoeiro, / parnasiano aguado / diz: – meu cancionero / é bem martelado”. A sátira à velha norma é feita em versos de métrica tradicional – a redondilha menor, com rimas regulares *abab*, distribuídos em estrofes de quatro versos, com exceção da oitava, de três versos todos rimando em onomatopaicos *oi*: “urra o sapo-boi: / – ‘meu pai foi rei’ – ‘foi!’ / – ‘não foi!’ – ‘foi!’ – ‘não foi!’”. O poeta manda assim um recado sutil a seus leitores: o problema não é a obediência às formas clássicas, mas o engessamento que reduz “a formas a forma”, tornando aguado o cancionero parnasiano. Mário de Andrade considera o poema “uma página das maiores em nossa poesia”⁵¹, numa das primeiras cartas enviadas ao poeta a quem ele ainda trata, com uma certa cerimônia, de “Manuel Bandeira”⁵². Este não foi a São Paulo participar da Semana, pelas razões expostas no *Itinerário*:

(...) não quisemos, Ribeiro Couto e eu, ir a São Paulo por ocasião da Semana de Arte Moderna. Nunca atacamos publicamente os mestres parnasianos e simbolistas, nunca repudiamos o soneto nem, de um modo geral, os versos metrificados e rimados⁵³.

Na *Apresentação da poesia brasileira*, exposição histórico-crítica da nossa poesia, Manuel Bandeira aponta o afastamento dos parnasianos de “uma certa meiguice dengosa e chorona, bem brasileira aliás”, que se mostrara de forma “indiscretamente sensível” no

⁵¹ *Correspondência MA – MB*, carta de 6 de junho de 1922, pág. 62.

⁵² Depois o tratamento mudaria para diversas formas afetuosas e jocosas: “Manuel dear”, “Manuelucho”, “Manu”.

⁵³ Ruy Ribeiro Couto (1898-1963), escritor paulista, amigo e vizinho de Bandeira no Curvelo. Membro da ABL, saudou o poeta quando este ingressou na Academia. Cf. *Itinerário de Pasárgada*, pág. 71.

lirismo amoroso dos românticos. Reconhece que o “ideal de clareza métrica” fez com que a poesia parnasiana ganhasse em firmeza, mas perdesse em fluidez, adquirindo um certo “caráter escultural”. Mas ressalta que “não se deve fazer carga aos mestres parnasianos de certos defeitos que apareceram mais tarde nos discípulos e acarretaram o descrédito da escola”⁵⁴. Em certa ocasião, ele fala de seus próprios alexandrinos como “versos da alma passadista, à qual é delicioso sorrir como às lindas senhoras envelhecidas”⁵⁵.

Em diversos momentos, Bandeira menciona a influência que a geração de 22 exerceu sobre ele: no ensaio “O *humour* na moderna poesia brasileira”, diz que o contato com os modernistas liberou e expandiu sua natureza irônica, até então represada pela “formação clássica, parnasiana e simbolista”⁵⁶; no *Itinerário*, afirma: “pouco me deve o movimento; o que eu devo a ele é enorme. Não só por intermédio dele vim a tomar conhecimento da arte de vanguarda na Europa (...), como me vi sempre estimulado pela aura de simpatia que me vinha do grupo paulista”. A Mário de Andrade, confidencia que chegara “à feira modernista pelo expresso Verlaine-Rimbaud-Apolinaire”, mas não entrara, achando mais divertido ficar “sapeando” de fora, e quando da publicação de *Carnaval*, “não sabia que estava escrevendo moderno”⁵⁷.

Mesmo não se considerando parte do grupo modernista, Bandeira esteve imediatamente ligado a ele. Aliou sua formação clássica às linhas modernas do movimento, divulgando na imprensa as novas propostas e também criticando os excessos, as inconsistências, os modismos, em artigos e crônicas que muitas vezes são verdadeiros estudos, como ressalta Castañon Guimarães⁵⁸. Escreve para o número 3 de *Árvore Nova – Revista do movimento cultural brasileiro*, periódico carioca, o artigo “Mário de Andrade”, em que apresenta o livro *Paulicéia desvairada* com estas palavras: “Mário de Andrade é moderno. E desabafando com sinceridade a sua impulsão lírica, fez este livro estranho e delicioso”. O que caracteriza os poetas modernos “é que eles amam e confessam amar a sua época, com os aeroplanos, os automóveis, o cinema, o asfalto, tudo aquilo enfim que para os falsos poetas é banal e prosaico”. Ao comentar com Mário o artigo, Bandeira considera que essa poesia lhe é plenamente satisfatória, pela raiva que tem da adoração burguesa

⁵⁴ *Estudos literários em Manuel Bandeira – seleta de prosa*. Julio Castañon Guimarães (org.), pp. 409-410.

⁵⁵ *Correspondência MA – MB*, carta de outubro de 1922, pp. 74-75.

⁵⁶ *Estudos literários*, em *Manuel Bandeira – seleta de prosa*, pág. 326.

⁵⁷ *Correspondência MA – MB*, carta de 3 de janeiro de 1925, pág. 175.

⁵⁸ Guimarães, Julio Castañon. “Prefácio” a *Manuel Bandeira – seleta de prosa*, pág. 8.

pelas coisas “nobrememente sentimentais” entre as quais enumera a Lua, o ideal, as ilusões que não voltam mais e as quimeras, e acrescenta que “é preciso desgostar essa gente dessas coisas”⁵⁹. Diante do sentimentalismo diluído e meloso dos epígonos tardios do Romantismo, ele manifesta o mesmo desgosto que lhe provoca o formalismo petrificado dos parnasianos. Tanto artificialismo só poderia levá-lo a entusiasmar-se ao contato com os poetas modernistas, que adotavam a linguagem coloquial e abordavam temas banais do cotidiano.

A aplicação das propostas estéticas de vanguarda ganha no Brasil um viés diverso do que ocorre na Europa, devido ao que Antonio Candido denomina a “ambigüidade fundamental de nossa cultura”, a de sermos a um tempo tributários das culturas européias, indígenas e africanas. Dessa forma, o primitivismo que para os europeus assumia características de “terríveis ousadias” era coerente com a herança cultural brasileira⁶⁰. Essa peculiaridade é ressaltada por Oswald de Andrade, ao relembrar a feitura do *Pau-Brasil*, livro de poemas publicado em 1925:

O primitivismo que na França aparecia como exotismo era para nós, no Brasil, primitivismo mesmo. Pensei então em fazer uma poesia de exportação e não de importação, baseada em nossa ambiência geográfica, histórica e social. Como o pau-brasil foi a primeira riqueza brasileira exportada, denominei o movimento Pau-Brasil. Sua feição estética coincidia com o exotismo e o modernismo 100% de Cendrars, que, de resto, também escreveu conscientemente poesia pau-brasil⁶¹.

Blaise Cendrars foi uma das grandes inspirações dos modernistas, entre os quais fez algumas amizades. Em crônica escrita por ocasião da morte do poeta franco-suíço (1961), Bandeira relembra a grande influência exercida pela poesia desse europeu⁶² “sobre os rapazes que em 22 desencadearam o movimento modernista”, impressionados “violentamente pela mistura do épico e do lírico: ao mesmo tempo em que representava a vida moderna no que ela tinha de mais novo e mais chocante, sabia confidenciar os sentimentos mais íntimos do seu autor”.

⁵⁹ *Correspondência MA – MB*, carta de outubro de 1922 e notas 43 e 44, pp. 74 -75.

⁶⁰ Mello e Souza, Antonio Candido de. “Literatura e cultura de 1900 a 1945” em *Literatura e sociedade*, pág. 119.

⁶¹ Depoimento de Oswald de Andrade a Péricles Eugênio da Silva Ramos, citado por Haroldo de Campos em “Uma poética da radicalidade”, em *Pau-Brasil*, pág. 31.

⁶² “Cendrars daquele tempo”, em *Andorinha, andorinha*, pág. 340.

O desejo de abraçar o Brasil faz com que Mário defenda-se das “acusações” de imitar os vanguardistas europeus: “é verdade que movo com eles as mesmas águas da modernidade. Isso não é imitar: é seguir o espírito duma época”⁶³. O amigo responde:

Claro que não lhe deve importar que o dêem como imitador de Cocteau e Papini, deste e daquele. Já tenho visto essa maneira, forma, estrutura, ou que melhor nome tenha, em vários poetas franceses, italianos. Em português agora você. Você é imitador deles como todo o poeta que escreve em metro regular é imitador de todos os poetas que o precederam e que foram por ele assimilados. Um poema realmente digno desse nome implica em matéria de sensibilidade e de técnica a assimilação de todo o passado e, a mais, alguma coisa que balbucia – e é a contribuição ingênua do poeta⁶⁴.

Bandeira está consciente da influência que as obras do passado exercem no artista, a quem cabe acrescentar à cadeia dos textos a contribuição pessoal; uma obra que se alimenta apenas do tempo presente morre junto com ele, ressalta Bakhtin. Assim é que, ao comentar a poesia de Mário, o poeta identifica na busca das “coisas brasileiras” a realização do que já tentavam fazer os românticos, os quais não encontraram, em seu tempo, um ambiente propício para maiores liberdades. “Nessa coisada toda que você está fazendo haverá construções que os românticos não puderam fazer”, diz ao amigo⁶⁵. Pois quanto aos aspectos formais, os escritores modernistas acrescentaram às inovações européias o detalhe brasileiro, a língua certa do povo, como é dito no poema “Evocação do Recife”.

Debates em torno do que seria a “língua brasileira” ocupam páginas e páginas da correspondência entre Mário e Bandeira, sendo a questão lingüística um dos aspectos da atuação deste no movimento. Ainda sobre influências internas e externas, comenta Bandeira em outra carta a Mário: “você é profundamente original, pessoal, brasileiro e barra-fúndico, mas a tudo isso chegou por uma seriíssima, atormentadíssima, dolorosíssima e sublimemíssima cultura européia modernista”⁶⁶. Os comentários críticos de Bandeira revelam a percepção do que Candido denomina o movimento dialético entre o universal e o particular.

⁶³ *Correspondência MA – MB*, carta de 6 de junho de 1922, pp. 62-63.

⁶⁴ Idem, carta de 3 de julho de 1922, pp. 65-66. Jean Cocteau (1889-1963), poeta, cineasta, dramaturgo, ator e escultor; ligado ao Surrealismo, fez uma releitura dos mitos clássicos em obras como Orfeu; Giovanni Papini (1881-1956), escritor italiano ligado ao Futurismo.

⁶⁵ Idem, carta de 13 de setembro de 1925, pág. 237.

⁶⁶ Idem, carta de 19 de setembro de 1925, pág. 239.

As experiências dos dadaístas e surrealistas trazem à tona as forças do inconsciente, que também chamam a atenção dos modernistas. O crítico Álvaro Lins assinala que a proximidade entre poesia e ciência naquele momento histórico, buscando ambas exprimir as necessidades e explosões da vida, remete ao conceito dos gregos, “para quem a obra de arte haveria sempre de participar de um estado de purgação, de delírio, de transbordamento”⁶⁷. Esse estado corresponde ao conceito platônico de “poeta maníaco”, possuído pelas musas, o “transe ou alumbramento” ao qual se refere Bandeira no *Itinerário*, e que será abordado mais adiante.

Às novas formas líricas somam-se reflexões sobre a realidade histórico-social e também psicológica do homem brasileiro. A originalidade própria do modernismo, segundo Candido, define-se pelo abandono do tom constrangido com que até então se retratava o que era brasileiro, e que levava a idealizar o indígena, ignorar a mestiçagem e “amaneirar” a paisagem. Em lugar disso, as deficiências são reinterpretadas como superioridades, e o primitivismo, a rudeza, a mestiçagem, ganham lugar na literatura. No entanto, quando da publicação de *Macunaíma* (1928), a rapsódia marioandradiana que recupera mitos indígenas, ditados e obscenidades populares, o modernismo brasileiro já mostrava sinais de diluição e desgaste do primitivismo estético, usado e abusado por certos “poetinhas modernistas”. O espírito crítico de Bandeira, sempre atento, não deixa passar despercebido o cansaço do que estava se transformando em receita para escrever moderno, da mesma forma que denunciara o desgaste parnasiano em “Os sapos”. A mesma Lua, que lhe causara raiva pela adoração burguesa dos “falsos poetas”, é motivo do poema “Dindinha-Lua”:

Os poetinhas modernistas cercaram Dindinha-Lua e começaram a gritar
– ‘A benção Dindinha-Lua! A benção Dindinha-Lua!’
Dindinha-Lua ficou aporrinhada, mas respondeu sorrindo-se:
– ‘Vão pra puta que os pariu meus netinhos! Vão pra puta que os pariu meus netinhos!’

O poema, que não consta da obra poética de Bandeira, é mencionado com entusiasmo por Mário de Andrade⁶⁸:

“Dindinha-Lua” vale ouro e ri um dia inteiro. (...) Dentro da sensibilidade doce do poeminha tem uma sátira danada pros que estão reduzindo a pó-de-traque tanta trabalhadeira séria e elevada, sobretudo a minha neste caso particular.

⁶⁷ “Crítica literária – poesia”, em *Manuel Bandeira – verso e reverso*. Lopez, Telê Porto Ancona (org.)

⁶⁸ *Correspondência MA – MB*, carta de 11 de junho de 1928, pág. 395.

Em nota a esta carta, Bandeira diz não lembrar do poema, guardado por Mário em manuscrito⁶⁹. Antes dessa época, ele já alertava para as armadilhas dos modelos fáceis e da poesia “de programa”. Nesse sentido, é bastante rigoroso com o “Manifesto da Poesia Pau Brasil” (1924), sobre o qual escreve uma crônica em que diz:

O nome é comprido demais. Bastava dizer: Poesia Pau. Por inteiro: Manifesto Brasil da Poesia Pau. Porque poesia de programa é pau. O programa de Oswald de Andrade é ser brasileiro. Aborreço os poetas que se lembram da nacionalidade quando fazem versos. Eu quero falar do que me der na cabeça. Quero ser eventualmente mistura de turco com sírio-libanês. Quero ter o direito de falar ainda na Grécia⁷⁰.

A poesia de Oswald, no entanto, não o desagradava, como demonstra ao receber o livro *Pau-Brasil*, do ano seguinte. Considera seu autor um realista observador irônico, que “sente e critica deliciosamente o Brasil, mas no fundo é pouco Brasil”; o livro lhe parece antes a tradução do *Bois du Brésil* de Cendrars. Critica novamente o programa oswaldiano contido no manifesto, condensado no livro sob o título “Falação”: “pena aquela prosa prefacial – cafeísta e importante. Deixemos de parolagem. Nós não inventamos nada. Isso de falar de Europa decadente e esgotada é pretensão muito besta”⁷¹. Nesta observação, o poeta não renuncia nem ao moderno, nem ao arcaico, nem ao que é brasileiro nem à herança da cultura européia. Ele não só quer falar do que lhe der na cabeça, mas fazê-lo da forma que bem lhe agrada, em versos livres ou em formas fixas, de alma moderna ou passadista, usando vocabulário “gongoricamente seleta” ou popular⁷².

A Mário de Andrade, que critica a influência lusitana na poesia do amigo (“não bastará lembrar aquele ‘Solau do desamado’, de tão mau gosto! Oh que horrível aquela dona Olaia rimadora e intrometida!”⁷³), Bandeira afirma que não renuncia aos recursos expressivos do português, seja moderno ou arcaico, e que no “Solau...” o saltimbanco de sua alma vestiu-se de trovador medieval, bastardo e desamado. Quanto a Olaia, esclarece que “era nome corrente nos batismos do tempo”⁷⁴. Em outra carta, faz reparos sobre a “escrita brasileira” buscada pelo amigo, dizendo-lhe que, “à força de queres escrever

⁶⁹ Cf. *Correspondência MA – MB*, nota 65, pág. 395, e *Manuel Bandeira – verso e reverso*, pp. 172-174.

⁷⁰ “Pau-Brasil”, em *Andorinha, andorinha*, pág. 247.

⁷¹ *Correspondência MA – MB*, carta de 13 de setembro de 1925, pp. 236-237.

⁷² *Itinerário de Pasárgada*, pág. 101.

⁷³ “Manuel Bandeira” em *Manuel Bandeira – verso e reverso*, pág. 76.

⁷⁴ *Correspondência MA – MB*, carta de 27 de dezembro de 1924, pp. 165-167.

brasileiro, estás escrevendo paulista. Ficando afetado de tanto buscar a naturalidade”⁷⁵. Por ocasião dos cinquenta anos de Mário, escreve a crônica “Meu amigo Mário de Andrade”, na qual discorda deste quanto ao movimento modernista ter sido o “prenunciador, o preparador e por muitas vezes o criador de um estado de espírito nacional”; em sua opinião ele funcionou como o alto-falante daquilo que já estava presente em nosso imaginário. Considera que o amigo sacrificou sua obra, “trabalhando sempre em função dos problemas brasileiros”, escrevendo “numa língua que não é afinal língua de ninguém, mixórdia sublimíssima em sua tentativa de unir psicologicamente o Brasil”⁷⁶. A “trabalheira séria e elevada” do escritor paulista é ainda tema do estudo “Mário de Andrade e a questão da língua”⁷⁷, em que Bandeira rememora os debates travados na correspondência entre os dois em torno de fatos da fala brasileira, como o uso do “pra”, a colocação dos pronomes, o diminutivo – *inho* em lugar de – *zinho*, emprego do verbo *ter* no lugar de *haver* e outras questões, hoje objetos de estudos sociolingüísticos.

Além disso, muito papel e tinta gastaram os dois debatendo sobre literatura e estética, o primitivismo, o lirismo, a ironia, o verso livre. Uma das leituras possíveis dessa correspondência, que durou até a morte de Mário, revela-a como um memorial dos caminhos e descaminhos do movimento modernista, remetendo a outros autores e suas obras, e às polêmicas que, no calor da hora, algumas vezes descambavam para os ataques e desentendimentos pessoais. É o que ocorre na que envolveu, de um lado, Sérgio Buarque de Holanda, e de outro, Ronald de Carvalho e Guilherme de Almeida, como testemunham cartas trocadas entre Mário e Bandeira⁷⁸. Sérgio Buarque denunciara o “academismo” que rondava então o movimento, sob a forma do que ele chamava “literatura bibelô” praticada por autores que já haviam sido “tudo quanto havia de bom na literatura brasileira”, mas que naquele momento se achavam “positivamente situados do lado oposto e que fazem todo o possível para sentirem um pouco a inquietação da gente de vanguarda”⁷⁹. Bandeira alimenta a polêmica manifestando sua aversão pelos modismos e soluções fáceis dos programas e das escolas:

⁷⁵ Idem, carta de 19 de janeiro de 1925, pp. 179-180.

⁷⁶ *Andorinha, andorinha*, pág. 280-281.

⁷⁷ *Estudos literários em Manuel Bandeira – seleta de prosa*, pp. 492-503.

⁷⁸ *Correspondência MA – MB*, carta de 3 de novembro de 1926, pág. 318.

⁷⁹ “O lado oposto e os outros lados”, em *O espírito e a letra*, v. I, pp. 224-8; inicialmente publicado na *Revista do Brasil* de 15.10.1926.

Não há senão nós, você, Oswald, eu e alguns rapazes que procuramos inspiração brasileira em certas manifestações de arte popular primitiva. (...) Um homem inteligentíssimo como Ronald não tem o direito de desconhecer o verdadeiro sentido que Oswald põe na campanha anti-cultural. No fundo a verdadeira cultura está em Oswald; o que pertence ao Ronald é a erudição.(...) Isso é literatura acadêmica, Sérgio tem razão! Por causa disso vocês têm arrastado na rua da amargura o Coelho Neto, o Rui Barbosa (...).Fizeram muito bem. Mas quando um rapaz honesto e leal como o Sérgio, honesto e leal como o Prudente, descubrem o mesmo vício em qualquer de nós, fazem muito bem em dizê-lo com franqueza e sem panos quentes.⁸⁰

O poeta que se inspira na “arte popular primitiva” é o mesmo que pede a Mário para “pôr pra fora” o *Macunaíma* “enquanto os bestalhões que andam fazendo brasilidades não acabam de desgastar a gente do Brasil, do modernismo, da literatura, de tudo!”; “aporrinhado” com as brasilidades desgastantes, acaba fazendo um soneto sobre Ouro Preto, em versos alexandrinos, com direito a *enjambements* e chave de ouro⁸¹. A velha cidade mineira impressionou tanto o poeta, que escreveu sobre ela outro poema, “Minha gente salvemos Ouro Preto”, comentado adiante, e uma longa crônica, na verdade um estudo histórico⁸² depois utilizado na elaboração do *Guia de Ouro Preto*.

Bandeira ocupou-se em sua prosa – correspondência, artigos, crônicas, estudos críticos e históricos – não só de poesia e literatura, mas também de artes plásticas, música, pintura, arquitetura, teatro e cinema. “Fiz parte (recorda no *Itinerário*) da tropa de choque que defendeu, apregoou, e procurou explicar a arte nova de músicos, pintores, escultores e arquitetos modernos”. A organização temática de suas crônicas, feita por Drummond no volume *Andorinha, Andorinha*, revela a gama de criadores que foram objeto de sua atenção, entre os quais estão os artistas plásticos Portinari, Guignard, Goeldi, Djanira, Cícero Dias; os músicos Villa-Lobos, Mignone e o ballet de Dalal Achcar; o teatro de Ariano Suassuna e Maria Clara Machado; a adaptação do *Orfeu da Conceição* de Vinícius por Marcel Camus e os documentários sobre escritores num dos quais (*O poeta do Castelo*) ele próprio atuou, dirigido pelo afilhado Joaquim Pedro de Andrade – aquele mesmo que figura no “Rondó do atribulado do Tribobó”, “bonitinho pra burro / mas muito encabulado”. O arquiteto que não pôde ser revela-se no interesse pelos conjuntos urbanos

⁸⁰ *Correspondência MA – MB*, carta de 6 de novembro de 1926, pág. 319.

⁸¹ *Correspondência MA – MB*, carta de 5 de abril de 1928, pág. 384. O soneto é “Ouro Preto”.

⁸² “De Vila Rica de Albuquerque a Ouro Preto dos estudantes”, em *Crônicas da província do Brasil*, em *Manuel Bandeira – seleta de prosa*, pp.13-34.

do período colonial e pela arquitetura brasileira em geral, do Aleijadinho a Oscar Niemeyer e Lúcio Costa.

As inovações formais e temáticas modernistas abriram caminho para a literatura francamente engajada da década de 30, quando as conquistas estéticas entram numa fase de normalização, dando maior espaço aos aspectos ideológicos. A convergência entre projeto estético (ruptura da linguagem tradicional) e projeto ideológico (consciência do país e busca de expressão de sua realidade social) trouxe alterações até hoje não suplantadas no panorama cultural do Brasil, que ainda não superou a contradição entre arcaísmo e modernidade.

2.2 Bandeira, brasileiro e universal

A atuação de Bandeira no primeiro momento do Modernismo já o mostra inclinado a adotar tanto as formas clássicas como o verso livre, tanto a linguagem erudita como a popular para falar de temas brasileiros e universais. Sua intenção de “enquadrar, situar a vida nacional no ambiente universal, procurando o equilíbrio entre os dois elementos” é citada por Drummond em carta a Mário de Andrade. O poeta mineiro julga o propósito de Bandeira um desejo comum aos modernistas, o de obrigar “este velho e imoralíssimo Brasil dos nossos dias a incorporar-se ao movimento universal de idéias”⁸³. O equilíbrio entre o particular e o universal confere continuidade à obra poética de Bandeira, como aponta Casais Monteiro, que percebe já nos versos parnasianos de *A cinza das horas* aspectos fundamentais que os ligam aos poemas modernistas de *Libertinagem*, como uma “ressonância desesperada em que já se continha uma criação pessoal”⁸⁴, ainda tolhida pelos modelos parnasianos e simbolistas. Estando entre os mais bem sucedidos na fatura do verso livre, nem por isso Bandeira abandonaria as formas tradicionais de versificação, entre elas o soneto, a sextilha, o rondó, a canção. Ele utiliza tais formas ao mesmo tempo em que recorre ao vocabulário popular, permeando-as, portanto, de um novo sentido, conforme aponta Antonio Candido. Ao analisar o “Rondó dos cavalinhos”⁸⁵, este crítico ressalta o choque entre a norma e o seu uso, em que o poeta degrada uma forma literária antiga, associando-a à esterilidade mesquinha do mundo burguês – “os cavalinhos correndo, / e

⁸³ *Correspondência MA – MB*, nota 126, pág. 157.

⁸⁴ *Manuel Bandeira – estudo de sua obra poética, seguido de uma antologia*, pág. 14.

⁸⁵ “Carrossel”, em *Na sala de aula*, pp. 68-80.

nós, cavalões, comendo”. A poesia bandeiriana revela, portanto, tensões entre a tradição e as tendências modernas, tal como ocorre no poema “Minha gente salvemos Ouro Preto”:

As chuvas de verão ameaçaram derruir Ouro Preto.
Ouro Preto, a avozinha, vacila.
Meus amigos, meus inimigos,
Salvemos Ouro Preto.

Bem sei que os monumentos veneráveis
Não correm perigo.
Mas Ouro Preto não é só o Palácio dos Governadores
A Casa dos Contos,
A Casa da Câmara,
Os templos,
Os chafarizes,
Os nobres sobrados da Rua Direita.

Ouro Preto são também os casebres de taipa de sopapo
Agüentando-se uns aos outros ladeira abaixo,
O casario do Vira-Saia,
Que está vira-não-vira enxurro
E é a isso que precisamos acudir urgentemente!

Meus amigos, meus inimigos,
Salvemos Ouro Preto
Homens ricos do Brasil
Que dais quinhentos contos por um puro-sangue de corridas,
Está certo,
Mas dai também dinheiro para Ouro Preto.

Grã-finas cariocas e paulistas
Que pagais dez contos por um modelo de Christian Dior
E meio conto por uma permanente no Baldini,
Está tudo muito certo,
Mas mandai também dez contos para consolidar umas quatro casinhas de
Ouro Preto.

(Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto vos acrescentará...)

Gentes da minha terra!
Em Ouro Preto alvoreceu a nossa vontade de autonomia nos sonhos frus-
trados dos inconfidentes.
Em Ouro Preto alvoreceu a nossa arte nas igrejas e esculturas do Aleijadinho.
Em Ouro Preto alvoreceu a nossa poesia nos versinhos do desembargador.

Minha gente,
Salvemos Ouro Preto.
Meus amigos, meus inimigos
Salvemos Ouro Preto.

Neste poema, que pode ser incluído entre seus versos de circunstância (“as chuvas de verão ameaçaram derruir Ouro Preto”) Bandeira recorre aos versos livres para falar da tradição, num movimento inverso ao do “Rondó dos cavalinhos”. Mas permanece a lembrança das formas fixas no estribilho “salvemos Ouro Preto”. A natureza irônica do poeta manifesta-se no apelo aos homens ricos do Brasil e às grã-finas cariocas e paulistas, que gastam dinheiro com cavalos de corrida e vestidos de alta-costura – está tudo muito certo, diz ele, mas os dez contos gastos com um vestido podem servir para consolidar “umas quatro casinhas de Ouro Preto”. O poeta apela ao Brasil moderno, urbano e cosmopolita para salvar um pedaço do Brasil arcaico, onde nasceram nossa arte e nossa vontade de independência. Apelo cheio de ironia, na promessa de que “Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto vos acrescentará”.

Vale a pena comentar, partindo de alguns vocábulos desse poema – *avozinha*, *casinha*, *versinhos* – a questão do emprego dos diminutivos, que, além de designarem seres e coisas de tamanho pequeno, podem ter outras conotações no uso da língua. Na crônica “Minha mãe”, Bandeira credits o fato de, em sua poesia, a ternura trair-se “quase sempre pelo diminutivo” (a observação é de Mário de Andrade), à forma com que sua mãe falava de tudo que era destinado ao filho doente: “o leitinho de Nenen, a camisinha de Nenen”⁸⁶. O poema mistura, portanto, o elemento pessoal, na ternura dos diminutivos maternos, a elementos universais de vanguarda, na forma de versos livres e na referência ao cotidiano das grã-finas (a alta-costura de Dior e a permanente no Baldini), e ao particular brasileiro na tradição da arquitetura de Ouro Preto. Mas a complexidade da poesia de Bandeira recusa-se a reduções ou simplificações e nela a frequência das formas flexionadas no diminutivo vai além da ternura materna, jogando com ambigüidades da língua, como observo na expressão “os versinhos do desembargador”. Nele, o poeta lança mão de uma peculiaridade da fala brasileira, na qual o sufixo – *inho* e suas flexões certas vezes expressam ternura, em outras, depreciação, como ocorre em orações do tipo “que sujeitinho ordinário!”. Assim, há pelo menos três formas de interpretar “os versinhos do desembargador” Tomás Antonio Gonzaga – são de pequeno tamanho, são objeto do carinho do sujeito lírico, são de pouco valor – que não se excluem mutuamente, eles podem ser tudo isso ao mesmo tempo.

⁸⁶ *Flauta de papel*, em *Obra completa*, pág. 483.

Ressalto ainda, em “Minha gente salvemos Ouro Preto”, a ligação entre a estética e a política, pois o alvorecer da arte acontece no mesmo momento histórico em que surge “nossa vontade de autonomia”, sendo os poetas árcades também inconfidentes. Os versos de Bandeira aproximam-se da observação de Candido de que aqueles poetas, eruditos, sacerdotes exprimiram “a maturidade da inteligência brasileira aplicada ao conhecimento e à expressão do País”⁸⁷. Há também pontos em comum na visão que o poeta e Antonio Candido têm dos românticos. Para este crítico, a quebra estética dos padrões neoclássicos, efetuada por estes artistas, “não significa ruptura histórica, pois o Romantismo continuou orientado para o duplo processo de integração e diferenciação, de incorporação do geral (...) para obter a expressão do particular”⁸⁸. Em setembro de 1925, Bandeira publica o artigo “Ânsia de modernismo” no jornal “A pátria”⁸⁹, no qual observa a contribuição romântica no uso pioneiro da sintaxe e prosódia próximas ao coloquial e na fixação de “coisas brasileiras”.

Para analisar sua recriação de uma produção romântica, comparo o “Adeus de Teresa” de Castro Alves com a “tradução para moderno” enviada para o mês modernista de “A noite”:

A primeira vez que vi Teresa
Achei que ela tinha pernas estúpidas
Achei também que a cara parecia uma perna.

Quando vi Teresa de novo
Achei os olhos mais velhos do que o resto do corpo.
(Os olhos nasceram e ficaram um ano esperando que
o resto do corpo nascesse.)

Da terceira vez não vi mais nada
Os céus se misturaram com a terra
E o espírito de Deus voltou a se mover sobre a face
das águas⁹⁰.

No comentário incluído na página do jornal, o poeta diz que a recriação “se afasta tanto do original que a espíritos menos avisados parecerá criação”. Mais tarde, no *Itinerário*,

⁸⁷ “Literatura de dois gumes”, em *Educação pela noite...*, pág. 172.

⁸⁸ Idem, *ibidem*, pág. 179.

⁸⁹ *Correspondência MA – MB*, nota 126, pág. 237.

⁹⁰ “Duas traduções para moderno”, 16.12.1925, em *Andorinha, andorinha*, pág. 251. Publicado, com variações, como “Teresa” em *Libertinagem*.

consideraria tal comentário “de humor muito sofisticado”. Vejamos o que há de comum entre esta “tradução” e o original do poeta romântico:

A vez primeira que eu fitei Teresa
Como as plantas que arrasta a correnteza,
A valsa nos levou nos giros seus...
E amamos juntos...e depois na sala
“Adeus” eu disse-lhe a tremer co’a fala...

E ela, corando, murmurou-me: “adeus.”

Uma noite...entreabriu-se um reposteiro...
E da alcova saía um cavaleiro
Inda beijando uma mulher sem véus...
Era eu...era a pálida Teresa!
Adeus lhe disse conservando-a presa...

E ela entre beijos murmurou-me: “adeus!”

Passaram tempos...secl’os de delírio
Prazeres divinais...gozos do Empíreo...
Mas um dia volvi aos lares meus.
Partindo eu disse – Voltarei!...descansa!...
Ela chorando mais que uma criança,

Ela em soluços murmurou-me: “adeus!”

Quando voltei...era o palácio em festa!...
E a voz d’Ela e de um homem lá na orquestra
Preenchiam de amor o azul dos céus.
Entrei! Ela me olhou branca...surpresa!
Foi a última vez que eu vi Teresa!

E ela arquejando murmurou-me: “adeus!”

Composto de forma regular, em estrofes de cinco versos decassílabos intercaladas por um estribilho, rimas *aabccb*, o poema faz parte da lírica do poeta baiano. Na *Apresentação da poesia brasileira*, Bandeira assinala a expressão “quase sempre sem ênfase e de exemplar simplicidade” dessa vertente da poesia de Castro Alves, que a distingue das violentas antíteses e retumbantes onomatopéias da épica social do condoreiro. Ao traduzi-la para moderno, a simplicidade é levada ao extremo. Bandeira não só adota uma linguagem francamente coloquial – o verbo *ver* em lugar de *fitar* no primeiro verso, o único em que há semelhanças formais entre o romântico e o moderno –, como usa de comparações e

adjetivações completamente fora do usual: “achei que ela tinha pernas estúpidas / achei também que a cara parecia uma perna”. De resto, o poema de Bandeira, em três estrofes de três versos livres mantém em comum com o “Adeus de Teresa” apenas...os três encontros do poeta e sua musa. Essa “tradução” do poema romântico traz a amada Teresa para a expectativa do leitor moderno de então, revelando a compreensão de Bandeira de que cada época vale-se de um repertório próprio para ler as obras que fazem parte da herança cultural. E a Teresa modernista, de “pernas estúpidas”, nos leva à outra, pálida e arquejante Teresa, do tempo das alcovas, das valsas e dos reposteiros.

Outro ponto que merece comentário na complexa simplicidade da poesia bandeiriana é a afeição tanto pelas formas eruditas da língua como pela linguagem popular e pelo calão. Diz a Mário de Andrade que as expressões “que andam soltas na língua da crápula são gostosas. Exprimem tão bem a sensualidade sem alma sem Deus”⁹¹. Vimos essas formas cruas no poema “Dindinha lua”, expurgado não só da obra como da memória do poeta. Embora encantado pelas expressões “gostosas”, ele resiste a usá-las. Duas vezes admite tê-las substituído por outras mais palatáveis. Quando envia a Mário de Andrade o poema “Boca de forno”, para publicação na *Revista Nova*, revela que em “o cós do capeta” havia outro termo (formando uma expressão popular que o leitor certamente conhece, e que deixo de reproduzir), que o poeta considera “tão bom mas não tive coragem de botar; fica o cós que é adjacência...”⁹² Outra substituição está nas “Três mulheres do sabonete Araxá”: em “ficar safado da vida”, Bandeira considera que o adjetivo “safado” só pode ser substituído por outro, “que não se deve escrever”⁹³. Mas em “Infância”, cede às exigências da expressão poética: “Uma noite a menina me tirou da roda de coelho-sai, me levou, imperiosa e / ofegante, para um desvão da casa de dona Aninha / Viegas, levantou a sainha e disse mete”.

Publicar o poema, no entanto, lhe custaria vencer muitos escrúpulos, como explica minuciosamente:

Não tive cara para incluir nas edições de 48 o poema “Infância”. É que há nele certo verso em que conto um episódio impossível de suprimir no poema porque seria uma mutilação de todo o quadro evocado. A coisa está dita cruamente, e tinha que ser dita assim para que não se insinuasse nas palavras o menor ressaibo de malícia. É

⁹¹ *Correspondência MA – MB*, carta de 23 de março de 1926, pp. 280-281.

⁹² *Correspondência MA – MB*, carta de 30 de janeiro de 1931, pp. 484-485.

⁹³ *Itinerário*, pág. 101.

um desses casos em que a maior inocência se afirma precisamente pelo maior despejo (aparente). O que eu temia não era a condenação dos homens graves, nem da crítica desafeta, que me atribuísse intenção de escândalo. Não, o que eu não queria era chocar as minhas fãns menores de dezesseis anos. (...) o meu escrúpulo foi-se gastando com o tempo, (...) ajudado pela opinião de amigos, (...) um até sacerdote, que me tranqüilizou dizendo: muito inocente, muito inocente. Assim decidi incluir o poema, com todos os ff e rr, na edição de 51.⁹⁴

Expressões do vocabulário erudito e construções da “sintaxe lusíada” são predominantes em *A cinza das horas* e seria exaustivo citá-las; mas estão também em poemas da maturidade. A atração pela sonoridade de certas palavras, surgida ainda na convivência e brincadeiras com o pai, resulta, por exemplo, nestes versos do “Poema para Santa Rosa”: “Pousa na minha a tua mão, protonotária. / Gosto de ‘protonotária’. / Me lembra meu pai. / E pinta bem a quem eu quero”. Em “As três Marias”, é interessante notar na estrofe: “Há bruxas luéticas / atrás dessas moitas, / segredando à aragem / amorosas coitas” os vocábulos “luéticas” e “coitas” – a primeira, expressão derivada de *lues*, palavra de origem latina pouco usada em português para designar a sífilis. A segunda, derivação do português arcaico *coitar* (do latim *coctare*), remete aos cancioneros medievais. As mudanças lingüísticas ocorridas com o passar do tempo são comentadas numa estrofe da “Elegia de verão”, que cita o verso de Sá de Miranda “ó cousas, todas vãs, todas mudaves”⁹⁵:

O sol é grande. Ó coisas
Todas vãs, todas mudaves!
(Como esse “mudaves,
Que hoje é “mudáveis”
E já não rima com “aves”).

Com estes exemplos, quero assinalar como o saltimbanco da alma de Bandeira pode travestir-se de parnasiano, romântico, passadista, modernista, popular e erudito, conforme sejam as exigências da expressão artística.

⁹⁴ *Itinerário*, pág. 123. As *Poesias completas* e as *Poesias escolhidas* foram editadas em 1948

⁹⁵ Cf. o soneto “O sol é grande”, no Anexo 1

2.3 O lirismo libertador

Antes que sua vida fosse inteiramente dedicada à lida com as palavras, elas já encantavam o menino Manuel, aprendidas nas cantigas de roda, nas histórias “da carochinha”, nas brincadeiras com o pai e no contato com a gente das ruas do Recife ou do Rio de Janeiro. Foi também na infância que determinadas experiências desvelaram para o futuro poeta “um conteúdo inesgotável de emoção” que ele mais tarde identificaria com a de natureza artística – a mesma que surgiria em “certos raros momentos” de sua vida de adulto, resistindo às análises da inteligência e da memória consciente, deixando-o sobressaltado ou “em atitude de apaixonada escuta”. Estas revelações, que Bandeira faz no início do *Itinerário*, já evidenciam as duas linhas condutoras de sua poesia: de um lado, aquilo que o acomete do inconsciente, “numa espécie de transe ou alumbramento”; de outro, o trabalho com as palavras, a consciência de que em literatura a poesia está nelas, não somente nas idéias e sentimentos, muito embora, acrescenta ele, “seja pela força do sentimento ou pela tensão do espírito” que ao poeta se revelam combinações de palavras onde há carga de poesia. Técnica e inspiração, as linhas se entrelaçam e juntam numa só duas imagens de poeta – a do “poeta maníaco” segundo Platão e a do fazedor aristotélico⁹⁶. Os poemas resultantes apenas do esforço consciente resultam em insatisfação, confessa Bandeira, enquanto os que lhe saem do inconsciente “ao menos” aliviam-no de suas angústias.

No *Fedro*, Platão refere-se a três espécies de delírios inspirados pelos deuses – a dos amantes, a dos videntes e a provocada pelas musas, que transportam a alma a um mundo novo e inspirador de odes e outros poemas. Faz em seguida uma advertência que posso ver como uma confirmação do quanto os poemas puramente intelectuais deixam Bandeira insatisfeito:

Mas quem se aproxima dos umbrais da arte poética, sem o delírio que as Musas provocam, julgando que apenas pelo raciocínio será bom poeta, sê-lo-á imperfeito, pois que a obra poética inteligente se ofusca perante aquela que nasce do delírio⁹⁷.

Palavra, ritmo e melodia são os componentes da poesia para Aristóteles; a linguagem deve ser clara, sem ser chã. Para obter o efeito desejado, cabe ao poeta saber equilibrar, usar

⁹⁶ Cf. Arriguicci Jr., Davi. “A poesia em trânsito – revelação de uma poética”, op. cit., pág. 136.

⁹⁷ Platão. *Fedro*, 245.

critérios os recursos, entre os quais ele cita os termos raros, a metáfora e o alongamento, encurtamento ou modificações de palavras. E conclui que para isso é necessário o talento natural⁹⁸.

Bandeira declara que aprendeu os valores plásticos e musicais dos fonemas lendo os bons e também os maus poemas, pois estes mostram os defeitos que devem ser evitados. Considera seus três primeiros livros cheios de poemas frutos apenas do esforço intelectual; só a partir de *Libertinagem* é que aceitou a condição de poeta “quando Deus é servido”. No entanto, mesmo na *Cinza das horas*, a obediência às formas parnasianas e simbolistas não conseguiram apagar de todo a criação pessoal, como ressalta Casais Monteiro no estudo que Bandeira julga leitura indispensável a quem queira estudar a sua poesia e a da sua geração⁹⁹. O mesmo crítico assinala que o poema “Os sapos”, de *Carnaval*, já revela a sutil e “estranha ironia” que perpassa a obra poética bandeiriana. “Essa minha ironia – escreve o poeta a Mário de Andrade – é fundamental no meu caráter”¹⁰⁰. Ao comentar os sentimentos para com o amigo, considera formidável a meiguice, que lhe veio da doença e às vezes o sufoca¹⁰¹. Na obra desse poeta amargo e meigo “a noite e seus mistérios” é uma das constantes; tanto assim que ele compôs quatro noturnos: o da Mosela (*Ritmo dissoluto*), o da Parada Amorim, o da rua da Lapa (ambos de *Libertinagem*) e o do morro do Encanto (*Opus 10*). Mário de Andrade, ao receber cópia de um deles, comenta a mescla de ironia e ternura:

você emprega sentimentalmente o irônico. E por isso possui a possibilidade a mais de botar mistério na coisa. O “Noturno” é uma dessas coisas que a gente entende porém como explicar aquilo com outras palavras? (...) Pra explicar o que você sentiu carecia empregar na mesma ordem exatamente as mesmas palavras¹⁰².

A resposta de Bandeira é uma narração do episódio desencadeador do poema, que também nos esclarece que se trata do “Noturno da rua da Lapa”¹⁰³:

O Ovalle me contou o medo que ele tinha tido de um besouro que entrou no quarto dele. Teve medo de pegar. Botou o *flit*: - seu irmãozinho, o besouro parece que

⁹⁸ Aristóteles. *Poética*, capítulos I e XXII.

⁹⁹ *Itinerário*, pág. 104.

¹⁰⁰ *Correspondência MA – MB*, carta de 28 de março de 1928, pág. 381.

¹⁰¹ Idem, carta de 16 de dezembro de 1925, pág. 263.

¹⁰² Idem, carta de 26 de setembro de 1928, pág. 406.

¹⁰³ Anexo 2.

ficou maior! (...) Essa história me colocou imediatamente em estado lírico, não sei por quê.(...) Eu sinto que nele eu exprimi as minhas tristezas, as minhas desesperanças e os meus medos. Tem no poema uma parte que é muito explicável pela associação de contigüidade. O quarto do Ovalle fica por detrás da rua da Lapa. Vê-se o fundo de um grupo escolar, fundos de bordéis e o parapeito do cais da Glória foi construído em perfil cicloidal. Mas independentemente dessas explicações as palavras e as idéias em si formam não sei porque um ambiente estarrecente¹⁰⁴.

O poema, à primeira vista, tem a objetividade da narrativa épica (“a janela estava aberta”), mas o lirismo irrompe na combinação de palavras, como observa Mário, e o “estarrecente” episódio tem algo de dramático (“compreendi desde logo não haver possibilidade alguma de evasão”). Essa mistura dos gêneros épico, lírico e dramático é apontada por Arrigucci na obra de Bandeira e de outros companheiros modernistas:

em lugar da fusão lírica do sujeito com o objeto, surge a distância característica da épica, projetando o mundo narrado no primeiro plano, onde se desenrolam acontecimentos marcados por uma alta tensão dramática¹⁰⁵.

“Sonho de uma terça-feira gorda”¹⁰⁶ (*Carnaval*) é considerado por Casais Monteiro “talvez o primeiro poema modernista brasileiro”. Ele salienta a síntese de duas linhas essenciais, não só da poesia de Bandeira, mas da poesia moderna brasileira: o registro “documentário” do que está fora do poeta, e a expressão “igualmente simples” de um estado interior. Mas a simplicidade da linguagem ainda se mostra timidamente em alguns versos: “iam em cima, empoleiradas, mulheres de má vida / de peitos enormes – Vênus para caixeiros”. Quanto ao desprendimento das formas fixas, Bandeira não considera versos livres tentativas como esta, pois ainda acusam o sentimento da medida. Libertar-se do hábito seria “uma conquista difícil”, para a qual contribuíram *menus*, receitas de cozinha e fórmulas de preparado para a pele, relata no *Itinerário*. Só a partir de *Libertinagem*, quando desiste de fazer poemas puramente intelectuais, o poeta julga haver alcançado o “autêntico verso livre”, aquele em

¹⁰⁴ *Correspondência MA – MB*, carta de 29 de setembro de 1928, pp. 407-408. Jaime Rojas de Aragón y Ovalle (1894-1955), poeta e músico autodidata, grande amigo e personagem recorrente na poesia e na prosa de Bandeira.

¹⁰⁵ Arrigucci Jr., Davi. “Poema desentranhado”, op. cit., pág. 108.

¹⁰⁶ Anexo 3.

que “o metro deve estar de tal modo esquecido que o alexandrino mais ortodoxo funcione dentro dele sem virtude de metro medido¹⁰⁷ .

É nesse mesmo livro, como já sugere o título, que Bandeira exprime a intenção libertária de sua conhecidíssima “Poética”, que principia com um desabafo (“estou farto do lirismo comedido/ estou farto ... / estou farto...”)¹⁰⁸ para em seguida ganhar ares de manifesto:

Abaixo os puristas

Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais
Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção
Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis.

A opção pelo lirismo dos bêbados, dos loucos e dos *clowns* de Shakespeare leva-o à procura por palavras não convencionalmente “poéticas” e a aproximar-se cada vez mais da simplicidade que Casais Monteiro e João Ribeiro já identificavam nos primeiros livros do autor. O desejo de libertação não se restringe apenas às normas poéticas, mas a todas as formas de constrangimento que inibem o indivíduo, levando-o a tangenciar as estruturas repressoras existentes no próprio contexto social. É bom ressaltar que não se trata de um projeto ideológico de um poeta “empenhado” como Carlos Drummond de Andrade; a diferença é acentuada pelo próprio Bandeira, que se julga incapaz das “altas paragens” do poeta mineiro¹⁰⁸. Seu desejo de participação e a emoção social são registradas em tom menor, interpretação que julgo adequada para a expressão “poeta menor” com que ele designava a si mesmo, creio que sem nenhuma conotação valorativa¹⁰⁹.

“Nova poética”, assim como “Os sapos” e “Poética”, é crítica estética e exposição de uma teoria, na qual está presente o movimento do poeta em direção ao objetivismo lírico que contempla o coletivo:

Vou lançar a teoria do poeta sórdido.
Poeta sórdido:
Aquele em cuja poesia há a marca suja da vida.
Vai um sujeito.

¹⁰⁷ *Itinerário*, pp. 44-45. Bandeira ainda faria pelo menos um poema “puramente intelectual”, “À Sua Santidade Paulo VI”, encomendado por dom Jaime Câmara, “momento de não-poesia, pesado e opaco”, comenta Espinheira Filho em seu estudo da poética bandeiriana *Forma e alumbramento*.

¹⁰⁸ *Itinerário*, pág. 102.

¹⁰⁹ Cf. Fábio Lucas. “Manuel Bandeira, poeta menor?”, em *Manuel Bandeira – verso e reverso*, Lopez, Telê Porto Ancona (org.). Cf. no *Itinerário*, pp. 77-86, as reflexões do poeta sobre as relações entre sua poesia e a música.

Sai um sujeito de casa com a roupa de brim branco muito bem engomada, e
na primeira esquina passa um caminhão, salpica-lhe
o paletó ou a calça de uma nódoa de lama:

É a vida.

O poema deve ser como a nódoa no brim:
Fazer o leitor satisfeito de si dar o desespero.
Sei que a poesia é também orvalho.
Mas este fica para as menininhas, as estrelas alfas, as virgens cem por cento e
as amadas que envelheceram sem maldade.
19 de maio de 1949

Note-se a simplicidade com que Bandeira expressa esta nova poética, sem o ataque às depauperadas formas parnasianas de “Os sapos” nem o tom de manifesto de “Poética”, a essa altura, posturas já desnecessárias. Em 1949, quando o poeta estava em plena maturidade e o Modernismo já havia passado da fase heróica, não importa mais o rompimento de normas que engessavam a expressão artística, e sim a aproximação da poesia da “marca suja da vida”. Não seria à toa que Bandeira rima internamente, no terceiro verso da primeira estrofe, *cuja / suja*. A sonoridade do pronome adjetivo *cuja*, a meu ver uma das mais desagradáveis da nossa língua, é bastante apropriada para a remissão do leitor para a lama suja da vida.

Assim, forma e conteúdo, delírio e razão, consciente e inconsciente, ternura e ironia, passadismo e modernidade contribuem de maneira indiferenciada para imprimir a marca própria de Bandeira, resistente a modelos e escolas, fiel somente a si próprio. Complexidade e simplicidade são duas componentes imbricadas, num processo dialético apontado por Arrigucci Jr. como a base expressiva do universo lírico bandeiriano. “Esse fundamento formal é o produto de um trabalho profundo sobre os meios expressivos e a experiência, regido por (...) um estilo”, que permite ao poeta exprimir de maneira simples uma experiência complexa, “acumulada em grande parte sob uma circunstância trágica”¹¹⁰, a proximidade com a morte, sua e também dos outros. E que o aproxima cada vez mais da vida; nesse processo vivido, e expresso em poesia, o dionisíaco e o trágico têm lugar.

¹¹⁰ “A poesia em trânsito: revelação de uma poética”, op. cit. pp. 133-134.

Capítulo 3. O dionisíaco e o trágico na lírica bandeiriana

3.1 Evoé, Bandeira!

Os mitos enunciam experiências que se deram *in illo tempore* e constituem precedentes para ações e situações que, no decorrer dos séculos, repetem estes acontecimentos. Não desaparecem, portanto, permanecendo válidos para a consciência moderna, ainda que, reatualizados, percam a transparência original e ganhem as notas específicas de tempo e lugar ¹¹¹. Atravessam a barreira do tempo e alimentam lendas, hábitos, costumes e produções artísticas.

Deus do êxtase, do entusiasmo e das metamorfoses na mitologia grega, Dioniso está ligado à perpetuação da vida, à fertilidade universal, à embriaguez, ao erotismo, à ascensão dos mortos ao mundo dos vivos. Estes aspectos da divindade manifestam-se, atualizados, em poemas espalhados pelos diversos livros de Bandeira, que, na crônica “Pau-Brasil” vindica “o direito de ainda falar na Grécia”.

Às vezes, o deus do vinho é claramente mencionado, outras, são citados elementos atribuídos a seu culto e outras ainda, o mito se expressa no sentido, mas não na forma, sem menções claras à divindade ou aos objetos e seres a ele afetos. O dionisíaco como manifestação da vida está presente em “Plenitude” (*A cinza das horas*); composto em alexandrinos ainda sob as influências parnasianas:

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

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

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

¹¹¹ Eliade, Mircea. *Tratado de história das religiões*, pág. 350.

E tudo isso me vem de vós, mãe natureza!
Vós que cicatrizais minha velha ferida...
Vós que me dais o grande exemplo da beleza
E me dais o divino apetite da vida!

O sujeito lírico canta a sua ligação com o reino vegetal; diz absorver a força criadora do deus, manifestação da vida em seu ciclo interminável de morte e renascimento. Quando compôs estes versos, Bandeira não transcendera a experiência pessoal; ele mesmo considera os versos de *A cinza das horas* “simples queixumes de um doente desenganado, coisa que pode ser comvente no plano humano, mas não no plano artístico”¹¹². A ligação do eu lírico com a natureza neste poema é como aquela que Schiller define como do poeta sentimental, que “assemelha-se à sensação do doente em relação à saúde”¹¹³, comparação bastante adequada no caso do poema em pauta, que em determinado verso atribui à “mãe natureza” o dom de cicatrizar-lhe a “velha ferida”. O “apetite da vida” é algo que ele pressente, deseja, mas do qual ainda não se mostra verdadeiramente possuído.

“Bacanal” inicia, “ruidosamente” como afirma o autor no *Itinerário*, o livro *Carnaval*. À primeira vista, parece que o sujeito lírico faz parte da alegre procissão:

Quero beber! Cantar asneiras
No esto brutal das bebedeiras
Que tudo emborca e faz em caco...
Evoé Baco!

Lá se me parte a alma levada
No torvelim da mascarada,
A gargalhar em doudo assomo...
Evoé Momo!

Lacem-na toda, multicores,
As serpentinas dos amores,
Cobras de lívidos venenos...
Evoé Vênus!

Se perguntarem: Que mais queres,
Além de versos e mulheres?...
– Vinhos!...o vinho que é o meu fraco!...
Evoé Baco!

O alfanje rútilo da lua,
Por degolar a nuca nua

¹¹² Cf. *Itinerário de Pasárgada*, pág. 86.

¹¹³ Schiller, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*, pág. 56.

Que me alucina e que eu não domo!
Evoé Momo!
A Lira etérea, a grande Lira!
Por que eu extático desfira
Em seu louvor versos obscenos,
Evoé Vênus!

O vinho, as máscaras e a saudação “Evoé”, que invoca o deus sob os epítetos Baco e Momo, dialogam com o que há de mais conhecido no mito. Mas se estivesse tomado pelo êxtase e o entusiasmo que caracterizam a epifania do deus, o sujeito lírico não teria a intenção de “cantar asneiras”. O primeiro verso da primeira estrofe, apesar de começar com uma afirmação (“quero beber”), aponta para uma negação do estado dionisíaco. Isto se comprova no decorrer do poema, pois a agitação (“o esto”) das bebedeiras é considerado “brutal” e a vontade de beber vinho é um defeito (“o vinho que é o meu fraco!”); a alma segue o “torvelim da mascarada”, mas não está inteira nesse turbilhão, tanto que na última estrofe o sujeito lírico, que desfere “obscenos” versos em louvor a Vênus, define-se como “extático”. Observe-se ainda, na quinta estrofe, a vontade subentendida de domar o desejo suscitado por uma determinada “nuca nua”.

A partir de tais indícios, vale lembrar determinados aspectos do mito para estudar como se manifesta neste poema a divindade ambígua e dada a metamorfoses. Ressalto um aspecto interessante na estrofe em que Bandeira compara as “serpentinhas dos amores” a “cobras de lívidos venenos”. A serpentina carnavalesca deve seu nome, pela analogia da forma, à serpente. A ligação do adereço carnavalesco com o animal sinuoso, rastejante e dotado de venenos mortíferos é reiterada pela aliteração, nos dois versos, da sibilante / s /. As serpentes, como os touros e as cabras, são animais ligados ao culto a Dioniso. Tanto que, logo no início da tragédia de Eurípides, o coro das bacantes canta que Zeus, ao dar à luz o deus “cornudo como os touros”, nele colocou

uma coroa estranha,
composta de serpentes, e depois
as Mênades, muito amigas das feras
puseram entre seus longos cabelos
cheios de cachos serpentes iguais”¹¹⁴.

¹¹⁴ *As bacantes*, 135-145, tradução Mario da Gama Kury.

No nascimento do Primeiro Dioniso (também chamado Zagreu), Zeus toma a forma de serpente para engravidar Perséfone. Despedaçado e devorado pelos Titãs, Dioniso nasce uma segunda vez da coxa do pai, que lhe comera o coração e engravidara Sêmele, filha de Cadmo e Harmonia, portanto irmã de Agave, Ino e Autônoe. A princesa tebana seria depois fulminada diante da manifestação de Zeus em forma de raio. Uma serpente também figura em um antigo relato mítico, julga-se que de origem cretense, como responsável por revelar ao deus o emprego das uvas para obter o vinho¹¹⁵. O animal frio e rastejante simboliza a face subterrânea do deus da vinha que, para resgatar sua mãe Sêmele, desce aos infernos e renasce quando da abertura do vinho novo, que entre os gregos se dá nas Antestérias, festas celebradas no início da primavera. Quando o mundo subterrâneo se abre para a ascensão do deus, junto com ele ascendem também as almas dos mortos. O despedaçamento e o aspecto ctônico de Dioniso estão ligados ao fato de ser ele o deus da fertilidade, pois para nascer a planta, tem que morrer a semente.

É interessante notar que os versos “a alma que se me parte”, “que tudo emborca e faz em caco” e “o alfange rútilo da lua / por degolar a nuca nua” são todos referentes ao despedaçamento, da alma, do corpo, de tudo. Nota-se novamente os recursos bem simbolistas das aliterações e assonâncias dos quais o poeta lança mão para, por meio da musicalidade das palavras, ressaltar o sentido dos versos. Assim é que a aliteração do fonema surdo /k/ no verso “que tudo emborca e faz em caco”, que se repete no estribilho “Evoé, Baco” acentua a impressão de algo que se quebra, enquanto as assonâncias das vogais /u/ e /a/ nos versos “o alfange rútilo da lua / por degolar a nuca nua” lembram um uivo de dor pelo despedaçamento. Retornando ao mito, é importante lembrar que Dioniso vinga-se de Penteu, que o negara, causando a loucura em Agave, que estraçalha o filho pensando tratar-se de um leão¹¹⁶. Nos rituais a Dioniso eram freqüentes os sacrifícios de animais que eram em seguida comidos crus numa recordação do *diasparagmós* e omofagia do deus, que fora dilacerado e devorado pelos Titãs. No poema, a alma se deixa levar, mas não está tomada pelo êxtase coletivo dos participantes da bacanal, e apesar das numerosas referências ao deus do vinho, neste poema não há êxtase, mas melancolia; não há entusiasmo, e sim amargura. Pelo *êxtase*, o adorador de Dioniso sai de si, o que implica o

¹¹⁵ Nonos, XII, 293-362, *apud* Kerényi, op. cit., pp. 52-54. Anexo 4.

¹¹⁶ *As bacantes*, 1465-1500.

mergulho do deus naquele indivíduo – o *entusiasmo*. Mas o poeta age como Penteu, que se disfarça de bacante para espionar os ritos das mulheres e das máscaras. Não sai de si, não aceita ainda Dioniso, que se manifesta, portanto, pela ausência. Vale lembrar que o próprio Bandeira menciona “a ironia na mentira de ‘Bacanal’¹¹⁷”, e considera o seu *Carnaval* uma “explosão do instinto sopitado”, manifestação antagônica de duas naturezas, uma “mansa” e a outra “sarcástica”, de sua alma que ele considera “tímida e pervertida” nos versos de “Desalento”¹¹⁸.

De fato, para que o poeta abandonasse o tom ensimesmado e melancólico de *A cinza das horas* seriam necessários a ironia e o sarcasmo de *Carnaval* e suas máscaras. É o que percebe Mário de Andrade, para quem, nesse segundo livro, o poeta arrebenta e despeja todo o seu fel. E o resultado desse “furor patético” é que Manuel “vai se humanizar mais, perdendo do seu euzinho em prol desse eu maior que é a humanidade”¹¹⁹, de forma que não há um rompimento em sua obra, mas sim evolução. O dionisíaco que jazia em forma de semente, enterrado e tolhido pelo “euzinho” melancólico e penumbriado, desabrocharia na continuidade do fazer poético. Neste livro, o poeta recorre freqüentemente às figuras mascaradas da *commedia dell’arte*¹²⁰ que constituem o imaginário propriamente “carnavalesco” do livro – Pierrot, Pierrete, Colombina e Arlequim. Elas assumem o lugar do sujeito lírico no *Carnaval* bandeiriano para considerar “insensato aquele que busca / o amor na fúria dionisíaca” (“Pierrot místico”) e contar a história de “gênios caprípedes e broncos” que “estupram virgens hamadriades” (“Pierrete”), trazendo imagens que remetem, como em “Bacanal”, ao despedaçamento, ao desregramento dos sentidos, à brutalidade, que são aspectos de Dioniso quando não aceito pelos humanos, como retrata Eurípides em sua tragédia.

As figuras mascaradas merecem uma digressão sobre o significado da máscara nos cultos a Dioniso. Documentos arqueológicos atestam representações do deus em máscaras de mármore que não eram usadas, mas dependuradas, ou imagens em cerâmica que o representam fixado num pilar. Uma dessas representações é objeto de análises por parte dos estudiosos Vernant e Frontisi-Ducroux e também de Kerényi. Trata-se de um vaso no qual

¹¹⁷ *Correspondência MA – MB*, carta de 14 de agosto de 1923, pág. 102.

¹¹⁸ Idem, carta de 27 de dezembro de 1924, pág. 165.

¹¹⁹ Andrade, Mário de. “Manuel Bandeira”, em *Manuel Bandeira – verso e reverso*, pág. 79.

¹²⁰ Forma teatral que surgiu na Itália do século XVI, numa tentativa de imitação das tragédias e comédias da Grécia antiga.

uma máscara do deus mascarado, barbudo, cabeludo e corado de hera, está colocada sobre um pilar coberto por uma túnica. Ele fixa o espectador com olhos esbugalhados, ladeado por duas mulheres que retiram vinho de grandes vasos¹²¹. Kerényi conjectura que máscara e túnica representariam Dioniso no ano de sua ausência; as mulheres seriam as *Gerairai*, as amas que, durante as Lenéias (celebrações invernais de Dioniso) assistem ao parto do vinho. Vernant e Frontisi-Ducroux corroboram esta interpretação, acrescentando que o olhar das mulheres para Dioniso e deste para o espectador remetem-nos ao caráter ambíguo do vinho, que pode ser uma bebida maléfica quando absorvida sem as precauções rituais, necessitando, para o bom uso, ser misturado com água. Caráter semelhante ao de Dioniso, que tanto pode lançar aquele que o nega no horror e levá-lo à destruição, como elevar seus adoradores a estados de arrebatamento e felicidade. Máscaras também eram utilizadas nas representações teatrais; tanto os atores trágicos como os cômicos apresentavam-se mascarados¹²². A presença das figuras mascaradas da *commedia dell'arte* proporciona o afastamento, a consciência da ficção. Necessárias naquele momento da poesia bandeiriana, é por meio delas que o poeta começa a olhar o mundo e a alteridade.

O sujeito lírico que se distancia de si mesmo é representado em “Sonho de uma terça-feira gorda”, já comentado anteriormente. Nele, os dominós negros e as máscaras também negras escondiam a “profunda” e “luminosa alegria” do par amoroso que observava o burburinho da multidão, as mulheres de peitos grandes e os clangores das fanfarras. Quando o sujeito lírico sai de si para ver a alteridade o poema alcança seu maior brilho, sua alegria, ao descrever o desfile apoteótico da “turba ávida de promiscuidade”. Nestes versos, como aponta Casais Monteiro, vibram “as notas luminosas da descoberta do cotidiano” que iria marcar sua poesia cada vez mais, como podemos encontrar em certos poemas do *Ritmo dissoluto*, notadamente “Estrada”, “Meninos carvoeiros”, “Na Rua do Sabão” e “Balõezinhos”.

Mas antes de discorrer sobre o processo de integração do eu lírico com o universo que o cerca, quero apontar, ainda em *Carnaval*, a presença da embriaguez, seja por meio do vinho ou de outras substâncias. Já foi apontado acima o duplo caráter do vinho, que se tomado em estado bruto (sem temperar com água) leva a estados de embrutecimento, mas

¹²¹ Museu de Vila Giulia, Roma, reproduções nos anexos 5 e 6.

¹²² Cf. Aristóteles. *A poética*.

quando bem usado serve “para curar de suas muitas amarguras / a triste raça humana”, diz o cego Tirésias, acrescentando que a ingestão do leve suco das uvas concede “o esquecimento dos males cotidianos, / graças à paz do sono, único remédio / para nossos padecimentos”¹²³. Festas em louvor a Dioniso acompanhavam o ciclo de produção da bebida: estavam ligadas à fecundidade do solo (Dionísias Rurais), à fabricação do vinho (Lenéias) e à abertura dos tonéis de vinho novo (Antestérias), a que se seguiam concursos de beberrões com premiação de um odre de vinho ao vencedor. O vinho é *fármaco*, remédio para as dores humanas, traz a alegria da festa, a celebração da vida.

A presença de substâncias que alteram os sentidos está em *Carnaval* e seria recorrente na obra de Bandeira. Já vimos o vinho comparado à energia vital em “Plenitude” e mover as bebedeiras de “Bacanal”; a bebida dos adoradores de Dioniso volta em “O descante de Arlequim”, o qual se define “vagabundo sem idade / contra a moral e contra os códigos” e “amante dos vinhos e dos baralhos”. Em “A canção das lágrimas de Pierrot”, o cloretilo, numa imagem de gosto duvidoso, alaga o ar e é aspirado num “mesclado aroma / de carnes e de bisnaga”; no já citado “Pierrete”, as imagens da natureza são “um delírio de morfina” e Pierrot é “sombra / cocainômana e noctâmbula”; e em “O súcubo” há uma referência ao “absinto dos contatos”. A cocaína voltaria depois em “Sonho de uma noite de coca” (*Mafuá do Malungo*), o popular “lança – perfume” dos carnavais de outrora ressurge em “Na boca” e em Pasárgada tem “alcalóide à vontade”. Mas há uma acentuada diferença de tom entre o tratamento dado a este tema em *Carnaval* e nos livros vindouros: o tom soturno das primeiras poesias, ou mesmo repugnante, como o citado aroma mesclado de carne e éter, dá lugar à ternura irônica de “Sonho de uma noite de coca” e “Na boca”, ou à viagem ao mundo inventado de Pasárgada. É possível fazer uma analogia desta mudança com o caráter ambíguo do vinho, que tanto pode trazer alegria como destruição. As figuras mascaradas de *Carnaval* não encontram nas drogas a alegria nem a paz do sono, mas degradação, despedaçamento da alma e do corpo. É mais um aspecto que confirma a ausência do deus Baco neste carnaval, que o poeta denomina, nos versos tão conhecidos do “Epílogo”, “o meu carnaval sem nenhuma alegria...”.

Depois do turbilhão dilacerado do carnaval cheio de senilidade e de amargura, e da dissolução dos ritmos praticada em seu terceiro livro, no qual o poeta aperfeiçoa e

¹²³ Eurípides. *As bacantes*, 365-370.

enriquece sua técnica, ele presencia outro “baile de terça-feira gorda” o qual descreve, anunciando logo de saída – “Não sei dançar”:

Uns tomam éter, outros cocaína.
Eu já tomei tristeza, hoje tomo alegria.
Tenho todos os motivos menos um de ser triste.
Mas o cálculo das probabilidades é uma pilhéria...
Abaixo Amiel!
E nunca lerei o diário de Maria Bashkirtseff.

Sim, já perdi pai, mãe, irmãos.
Perdi a saúde também.
É por isso que sinto como ninguém o ritmo do *jazz-band*.

Uns tomam éter, outros cocaína.
Eu tomo alegria!
Eis aí por que vim assistir a este baile de terça-feira gorda.

Mistura muito excelente de chás...
Esta foi açafata...
– Não, foi arrumadeira,
E está dançando com o ex-prefeito municipal:
Tão Brasil!

De fato este salão de sangues misturados parece o Brasil...
Há até a fração incipiente amarela
Na figura de um japonês.
O japonês também dança maxixe:
Acugêlê Banzai!

A filha do usineiro de Campos
Olha com repugnância
Para a crioula imoral.
No entanto o que faz a indecência da outra
É dengue nos olhos maravilhosos da moça.
E aquele cair de ombros...
Mas ela não sabe...
Tão Brasil!

Ninguém se lembra de política...
Nem dos oito mil quilômetros de costa...
O algodão do Seridó é o melhor do mundo? ...que me importa?
Não há malária nem moléstia de Chagas nem ancilóstomos.
A sereia sibila e o ganzá do *jazz-band* batuca.
Eu tomo alegria!

Petrópolis, 1925

Morte e destruição, vida e exaltação dos sentidos estão neste poema, o primeiro de *Libertinagem*. O poeta não dança, não toma éter nem cocaína, mas deixa o vício da tristeza e passa a consumir alegria como um fármaco que lhe amortece as dores. A alegria da festa popular que o sujeito lírico negara ver no desfile do “Sonho de uma terça-feira gorda” é o agente embriagador em “Não sei dançar”. Referindo-se a este poema, Bandeira comenta a bruta emoção que sentiu “vendo aquele povo dançar tão brasileiroamente” num baile em Petrópolis. E nele reconhece uma grande influência de Mário de Andrade: “passei uma semana trabalhando num longo poema que abandonei porque era mais seu do que meu. Escangalhei-o e conservei pedaços. Assim em pedaços é mais meu”¹²⁴. O sujeito lírico desdenha do “cálculo das probabilidades” pelos quais teria que ser triste, e recusa os relatos melancólicos dos diários de Amiel e Maria Bashkirtseff¹²⁵. Não é apesar das perdas que ele sente “como ninguém o ritmo do *jazz-band*”, mas por causa delas. A consciência do destino trágico de quem perdeu “pai, mãe, irmãos” e “a saúde também” leva à descoberta da alegria. O poeta deixa os lamentos pessoais para cantar a festa popular, onde o “salão de sangues misturados parece o Brasil”. Neste poema estão entrelaçados a particularidade brasileira do tema (a festa popular) e o universal, tanto pela forma em versos livres, aprendida com as vanguardas européias, como pela menção aos dois escritores que o poeta nega; grita “abaixo!” para um, e não lerá “nunca” o diário da outra. Em vez de mergulhar nesses relatos introspectivos vindos d’além mar, o que ele quer agora é observar o panorama brasileiro, a “mistura muito excelente de chás”.

Publicado em 1930, *Libertinagem* é o livro mais “modernista” de Bandeira, que aponta como motivo principal para este fato a experiência que resultou na mudança para a rua do Curvelo e a convivência com os amigos Ribeiro Couto, Ovalle e outros¹²⁶. A partir de então, os personagens do morro e da vida boêmia carioca contaminam a obra e transitam entre as cartas, as crônicas e os versos. É o caso de Cícero Dias, companheiro de noitadas nas noites do Rio, quando na cidade “havia uns visos de Pasárgada, tinha alcalóide à

¹²⁴ *Correspondência MA – MB*, carta de 2 de abril de 1925, pág. 195.

¹²⁵ Henri-Frédéric Amiel (Suíça, 1821-1881), filósofo e professor, tornou-se conhecido com a publicação de seu diário íntimo. Maria Bashkirtseff (Rússia, 1858- França, 1884), pintora, escultora, cantora, morreu tuberculosa e também ficou conhecida com a publicação do “Diário de minha vida”, introspectivo e melancólico.

¹²⁶ *Itinerário de Pasárgada*, pág. 91.

vontade”, como rememora Bandeira na crônica “Tempos do Reis”¹²⁷. O pintor pernambucano, às vezes chamado o “Cicinho da Batateira”, percorre as crônicas “Romance do beco”, “Candomblé”, “O movimento modernista” e “A nova gnomonia”, na qual o autor se refere “à concepção da morte” presente em seus quadros¹²⁸. E é personagem do “Rondó do Palace Hotel”, publicado em *Estrela da manhã* (1936), que descreve uma outra festa, “uma farra de carnaval com Cícero Dias”¹²⁹:

No hall do Palace o pintor
Cícero Dias entre o Pão
De Açúcar e um caixão de enterro
(É um rei andrógino que enterram?)
Toca um jazz de pandeiros com a mão
Que o Blaise Cendrars perdeu na guerra.

Deus do Céu, que alucinação!
Há uma criatura tão bonita
Que até os olhos parecem nus:
Nossa Senhora da Prostituição!
– Garçom , cinco martinis! Os
Adolescentes cheiram éter
No hall do Palace.

Aqui ninguém dá atenção aos préstimos
(Passa um clangor de clubes lá fora):
Aqui dança-se canta-se fala-se
Para esquecer a dor daquilo
Por alguém que não está presente
No hall do Palace.

O poema nos transporta para o delírio surrealista do universo criado pelo pintor, que aqui é retratado como uma das figuras esvoaçantes de seus próprios quadros. Flutuando entre o Pão de Açúcar e um caixão de enterro, Cícero Dias está entre o céu do Rio de Janeiro e o mundo subterrâneo do morto, inominado “rei andrógino que enterram”. Trata-se de um velório ou de uma orgia? De um e de outra; rito de passagem para a morte e ao mesmo tempo celebração da vida, nesta festa os participantes bebem (“cinco martinis”), cheira-se éter, “dança-se canta-se fala-se” para esquecer a dor. Vejo a afinidade da festa com os cultos dionisiacos na presença dos fármacos – éter e álcool – dos cantos e danças que

¹²⁷ Manuel Bandeira – *Seleção de prosa*, pág. 191.

¹²⁸ Idem, *ibidem*, pág. 92.

¹²⁹ Cf. entrevista concedida por Manuel Bandeira a Paulo Mendes Campos, trechos transcritos na *Edição crítica de Libertinagem – Estrela da manhã*, pág. 492.

favorecem o esquecimento, na ambigüidade do rei andrógino, na celebração de vida e morte e na mistura das coisas sagradas e profanas representada na alucinante figura de uma “Nossa Senhora da Prostituição”. Lá fora, um “clangor de clubes” lembra os foliões do Palace que na rua também é carnaval. Quero ainda ressaltar, neste poema, a junção da cultura universal com a brasileira, na fusão das personagens Cícero Dias e Blaise Cendrars, e no *jazz*, gênero musical norte-americano, tocado com um instrumento popular brasileiro, o pandeiro.

A mistura entre o sagrado e o profano, representada na figura da “Nossa Senhora da Prostituição”, expressa uma transcendência terrena, lembrando o estado que toma os adoradores de Dioniso. Esta característica da obra bandeiriana é apontada de forma certa por dois críticos como a “gravidade religiosa de um poeta sem Deus, que sabe não obstante falar tão bem de Deus e das coisas sagradas”¹³⁰. A esse respeito são esclarecedoras as reflexões de Bandeira, o que creio justificar a longa transcrição:

Não nego a Deus. Nunca neguei a Deus. Tenho passado por crises tremendas de desespero. Sinto-me frequentemente desamparado de qualquer idéia religiosa ou filosófica. Mas nunca achei fê para negar. É certo que não posso aceitar o Deus à imagem do homem, como inculcam quase todos os sistemas religiosos. Reconheço e até sinto o que há de divino em todas as coisas. Isso devia levar-me ao panteísmo, mas aqui encontro outras dificuldades insuperáveis. A própria onipotência divina repugna-me porque então seria forçado a aceitar o antropomorfismo que, como já te disse, não posso conceber. (...) Até hoje o mais que pude alcançar, e me satisfaz em certa medida, foi reduzir esteticamente a idéia de Deus à idéia de vida. Deus é vida, simplesmente. Tenho confiança nela, embora não saiba absolutamente o que ela quer além de se perpetuar. Não sei se tem moral alguma. Não a conhecemos. Falo em Deus para ser compreendido, mas no que penso é nessa vida que não sei o que é mas vejo e sinto em tudo¹³¹.

Estas palavras do poeta maduro ecoam o sentimento, já manifesto em “Plenitude”, pelo “divino apetite da vida”. Mas enquanto naquele poema a atenção do eu lírico à cura de suas próprias feridas faz a comunhão do poeta com a natureza ser transmitida apenas intelectualmente, a comunicação plena desta interação acontece quando ele se aproxima das formas mais humildes da vida. É o que se dá nos versos de “Noturno da Mosela” em que “uma pequenina aranha urde no peitoril da janela a teiazinha levíssima. / tenho vontade de

¹³⁰ Mello e Souza, Gilda e Antonio Candido de. “Introdução” à *Estrela da vida inteira*, pág. 3.

¹³¹ *Correspondência MA – MB*, carta de 14 de agosto de 1923, pág. 102.

beijar esta aranhazinha...”. A ternura pelo animal é percebida no emprego dos dois diminutivos (teiazinha e aranhazinha) e no desejo de contato físico (“tenho vontade de beijar”) com o inseto normalmente considerado repulsivo e peçonhento. Estes versos, sem referências explícitas ao divino contido na vida, transmitem ao leitor toda a exaltação do sentimento dionisíaco de identidade com a natureza, em todas as suas formas. Posto em “estado de lirismo” pela visão da aranhazinha tecendo sua teia, o poeta sai de si – em êxtase – e é possuído pelo deus que é “vida, simplesmente”. Que não promete aos seus adoradores uma vida melhor no além, nem a fuga para outros mundos. Sua epifania se dá aqui mesmo na terra, e traz em si a visão da alteridade, é o deus que vê e quer ser visto. Bem-aventurados em seu culto são aqueles que sabem “na claridade do dia / e na doçura da noite sombria / saborear a ventura e a vida”¹³². Para Bandeira, a felicidade pode estar na observação dos pequeninos seres, humanos ou animais, e nas coisas que também são motivos de seu fazer poético, como a “estatuazinha” do poema “Gesso”. Em sua existência em que a solidão e o recolhimento são as condições “normais”, a evasão dá-se na comunhão com a realidade, que proporciona, a partir dos estímulos mais prosaicos, momentos de puro lirismo. Não é uma evasão do mundo, mas para o mundo, como observa Sérgio Buarque de Holanda.

Em sua poesia, já vimos que se entrelaçam diversos aspectos da vida: vivida, sonhada, lida nos livros ou aprendida nas ruas da cidade. Há episódios de seu cotidiano que o leitor atento identifica em poemas. É o que sucede quando, certa noite, o poeta vai de um estado de “aporrinhação” ao de “felicidade perfeita”, depois de entregar-se aos prazeres da comida, do álcool e do fumo:

Mário, está um tempo safado. Chuva miúda desde anteontem. Ontem enfurnei o dia inteiro. Hoje precisei sair à tarde comprei 1\$500 de presunto, 2 ovos e uma garrafa de caninha de Angra dos Reis voltei pra casa na boca da noite fritei os ovos em cima do presunto mandei antes e depois dois cálices da caninha acendi o charuto e me senti feliz – desgraçadamente feliz! Na poltrona do meu estúdio. Aporrinhação + presunto + ovo estrelado + caninha de Angra dos Reis + café + charuto + chuvinha miúda = felicidade perfeita”¹³³.

A exemplo do “Poema encontrado por Thiago de Mello no *Itinerário de Pasárgada*”, incluído no livro *Opus 10*, deste trecho de carta é possível extrair um poema, como também

¹³² Eurípides. *As bacantes*, 564-565.

¹³³ *Correspondência MA – MB*, carta de 25 de agosto de 1926, pág. 304.

é possível encontrar o mesmo sentimento, em que se mescla a melancolia de uma chuvinha miúda a um momento de plenitude, no “Poema só para Jaime Ovalle”.

Já foi comentado neste trabalho o fato de Bandeira recorrer à tradição cultural, erudita ou popular. Foi também vista a consciência do poeta de que somos prisioneiros de nós mesmos e do tempo em que vivemos, bem como de que forma as experiências, individuais ou coletivas, contaminam seu fazer poético, resultando no que Antonio Candido denomina “movimento dialético entre o universal e o particular”. Não poderia ser diferente no que se refere ao mito arcaico de Dioniso, que vimos neste capítulo manifestar-se em diversos momentos da produção bandeiriana, em cada um deles tomando um novo sentido. A comparação entre os três poemas cujo tema são as festas carnavalescas – “Bacanal”, “Não sei dançar” e o “Rondó do Palace Hotel” – comprova este fato.

Assim é que, no primeiro poema, o eu lírico encontra-se ainda ensimesmado nas próprias dores, no próprio dilaceramento. O poeta dialoga com o mito e com os elementos que o identificam, (o vinho, as máscaras, as serpentes) como se artificialmente transportado para os tempos gregos das bacanais. Outro tempo e lugar estão representados em “Não sei dançar”, em que o sujeito lírico observa “um baile de terça-feira gorda” em que os participantes são os representantes miscigenados da sociedade brasileira. Não se trata mais do Dioniso grego, mas uma transculturação do mito, na festa em que se dança maxixe ao som de um *jazz-band* e até um japonês mistura palavras africanas e nipônicas num dialeto muito particular: “acugelê banzai!” Nele se reflete o contexto histórico-social em que amadurece o fazer poético de Bandeira, o Brasil dos anos 20, no qual já está miscigenada a “fração amarela”, representada pelos emigrantes japoneses que aqui chegaram no final do século XIX. Também estão presentes as influências do movimento modernista que então explodia no meio artístico brasileiro e do qual ele participou, e as experiências individuais: as perdas pessoais, mas também o contato com os amigos freqüentadores dos bares da Lapa e dos bailes populares. Quanto ao terceiro poema, composto em plena maturidade, há uma mistura entre os planos do sonho e da realidade, do sagrado e do profano, da vida e da morte, numa completa imersão no universo dionisíaco, com suas ambigüidades e contradições. E contraditoriamente, neste “Rondó” o eu lírico não precisa se anunciar para se fazer presente. Enquanto no primeiro ele “ruidosamente” anunciava “Quero beber!”, e no segundo conta sua evolução de “tomador de tristeza” para “tomador de alegria”, aqui sua

presença se revela apenas na descrição do que se passa, estando inteiramente mergulhado na alteridade, pleno de êxtase e entusiasmo.

3.2 Entre a Lapa e o Curvelo, a marca suja da vida.

Considero duas possibilidades para analisar as representações do trágico na obra de Bandeira:

- a aproximação com o gênero literário surgido na Grécia do século V a.C.;
- e as representações da visão trágica do mundo e do destino trágico dos homens, construção do mundo moderno a partir do legado grego.

O poeta lírico não escreveu tragédias; no entanto, a proximidade entre sua obra e as dos antigos tragediógrafos é identificada no “esforço de estruturar as emoções desordenadas”¹³⁴, que Carpeaux considera em Bandeira semelhante ao propósito dos gregos que encenavam conflitos entre o indivíduo e a ordem estabelecida pelo estado ou por sistemas religiosos. Dissimulados esses conflitos pela aparente predominância do sujeito na sociedade moderna, resta a morte como última fronteira trágica. Ao realizar seus “versos felizes”, na expressão deste crítico, Bandeira leva o leitor a estruturar suas próprias emoções, estabelecendo uma ordem na “agitação feroz e sem finalidade” da vida, como o observador de um enterro que passa no poema “Momento num café”. Este esforço resulta na representação do trágico no sentido moderno do termo: na defrontação do homem com seu destino, na face trágica da sociedade brasileira e nas ações humanas destinadas ao fracasso.

A morte é tema recorrente na poesia de Bandeira, desde a melancolia de *A cinza das horas*, livro resultado da primeira condição trágica enfrentada em sua vida, projetada para realizar-se numa determinada direção – a de tornar-se arquiteto – e tolhida pela tuberculose, uma doença então incurável e mortal. O poeta que se definiria mais tarde no “Auto-retrato” como “um tísico profissional” faz da doença de sua vida tema presente em vários poemas. Princípio comentando o soneto simbolista “A Antônio Nobre”, de *A cinza das horas*:

¹³⁴ Carpeaux, Otto Maria. “Bandeira”, em *Presença*, pág. 50.

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

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

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

Quem me dará o beijo que cobiço?
Foste conde aos vinte anos...Eu, nem isso...
Eu, não terei a Glória...nem fui bom.
Petrópolis, 3.2.1916

Nesta homenagem ao poeta simbolista há uma curiosidade: a rima em – *anto* expande-se para além do corpo do poema, se posso dizer assim, e realiza-se também com o apelido literário pelo qual era conhecido o próprio Antônio Nobre, “Anto”. É um soneto intimista como os do poeta homenageado, e sua forma é mais musical do que plástica, característica que por sinal o Bandeira estudioso da literatura aponta no simbolismo brasileiro¹³⁵. A insistente sonoridade lamentosa de um tísico louva a glória de um outro tísico, e chora a própria sorte prevendo na morte precoce do outro o seu próprio destino, sem a glória que sorriu às esperanças deste que foi, ao lado de Cesário Verde e Eugênio de Castro, além de Camões (a quem é dedicado um outro soneto), um dos poetas portugueses mais estudados nos anos de formação de Bandeira. A propósito, o autor ressalta nesses dois sonetos uma fatura simbolista “não muito afastada do velho lirismo português”, o que aponta desde o início de sua carreira poética a tendência à liberdade de composição que lhe permitiu cada vez mais ser fiel a suas necessidades de expressão, fugindo da rigidez das fórmulas e dos modelos prontos. O que causaria o entusiasmo do velho crítico João Ribeiro pelo frescor que já se fazia notar naquele primeiro livro, apesar das influências de autores e escolas. O soneto, nas variedades italiana e inglesa, nunca seria abandonado por Bandeira, que louva no estudo “A versificação em língua portuguesa” as liberdades que os poetas modernos tomam quanto a esta forma, rimando irregularmente as estrofes, não rimando e mesmo

¹³⁵ “Apresentação da poesia brasileira”, em *Manuel Bandeira – seleta de prosa*, pág. 421.

compondo sonetos em versos livres, ou ainda, como faz Vinicius de Moraes no último dos “Quatro sonetos de meditação”, misturando as formas inglesa e italiana. Em *Estrela da tarde*, seu último livro de poemas, Bandeira inclui nada menos que 12 sonetos.

A morte precoce, sem glória, sem paz nem bondade, que o eu lírico prevê no soneto “A Antônio Nobre”, não seria o destino do poeta, contrariando tais previsões e as opiniões médicas. Sobre seu estado de saúde, ele comenta numa carta:

Sabes o que me disse o médico de Clavadel quando me auscultou pela última vez em 1914? Que eu tinha lesões teoricamente incompatíveis com a vida! O meu organismo acabou espontaneamente vacinado contra a infecção, mas fiquei um inválido¹³⁶.

Bandeira conviveu com a doença até os 82 anos e não foi “a tísica” que o matou. Conheceu a glória e retratou de forma compassiva a cotidiana luta humana entre a vida e a morte. Nos quatro anos seguintes ao seu regresso da Suíça, para repetir o verso de “Não sei dançar”, perde “pai, mãe, irmãos”. Dentre todas essas perdas, a morte do pai marcou profundamente o poeta, que comenta numa crônica o medo que tinha de viajar para a Europa em busca da cura e correr o risco de morrer sem ter na sua a mão do pai. É um episódio – durante um acesso de tosse, separado da família apenas por uma parede, perde a respiração e pensa que vai morrer – ensina-lhe que “não adianta apreender o futuro. Vivemos anos apreendendo um perigo imaginário que não acontece; somos surpreendidos por uma desgraça em que jamais havíamos pensado. (...) Não morrerei com a mão na de meu pai. Ele é que morreu com a sua na minha. Eis o meu momento mais inesquecível¹³⁷. As reflexões do poeta me fazem lembrar o erro trágico de Édipo que, ao fugir de Corinto para Tebas, vai ao encontro da realização da profecia da qual queria fugir. Em “A Dama Branca” (*Carnaval*), o eu lírico conta seus diversos encontros com a “estranha vulgívaga”, que tivera uma porção de amantes “até mulheres. Até meninos”, mas que se furta, sarcástica, àquele que lhe quer. Enganado pelos sorrisos da enigmática senhora, que o acompanha tanto nos momentos de desalento como nos de júbilo interior, nos dois últimos versos ele revela que “por uma noite de muito frio / a Dama Branca levou meu pai”. Dupla revelação de dois enigmas: ao leitor, que descobre de quem se trata ao longo do poema, e ao sujeito lírico, que se considera objeto do desejo da Dama, mas não é por ela arrebatado como esperava. A experiência

¹³⁶ *Correspondência MA – MB*, carta de 31 de maio de 1923, pág. 94.

¹³⁷ “Meu momento mais inesquecível”, em *Andorinha, andorinha*, pág. 40.

vivida e narrada na carta já se transformara em matéria de poesia. Como o pai do poeta morreu em 1920 e a primeira edição de *Carnaval* é de 1919, “A Dama Branca” deve ter sido incluído somente na segunda (1924). Na correspondência entre os dois escritores a respeito desta edição, tanto Manuel como Mário dizem que este poema não pertence a *Carnaval*¹³⁸.

Quando o poeta habita sozinho o apartamento do Curvelo, de sua janela no alto do casarão observa os detalhes das vidas miúdas da vizinhança:

o andar mais alto de um velho casarão quase em ruína, era, pelos fundos, posto de observação da pobreza mais dura e mais valente, e pelo lado da frente, ao nível da rua, zona de convívio com a garotada sem lei nem rei que infestava as minhas janelas, quebrando-lhes às vezes as vidraças mas restituindo-me de certo modo o meu clima de meninice na Rua da União em Pernambuco¹³⁹.

A garotada “sem lei nem rei” seria personagem das crônicas “A trinca do Curvelo”, “Lenine” e “A antiga trinca do Curvelo” (*Crônicas da Província do Brasil*) e ainda “Zeppelin em Santa Teresa” (*Andorinha andorinha*). Bandeira narra a convivência com os meninos do morro, entre eles um “Lenine autêntico” com seu grito de guerra, “vou es...bodegar a sua porta” se o poeta não atendia os pedidos de “um livro, um canivete ou um isqueiro” cobiçados; há também um Ivã, apelidado “o terrível”, e a espécie “ruivo-sardenta” representada pelo Néelson que parece neto de escocês mas é neto de uma preta velha, “opulentamente preta, colonial como a Marquesa de Santos”, mais uma referência à mistura de sangues da gente brasileira. Lendo as crônicas, o leitor acompanha a trajetória dos meninos, o que alguns fizeram na vida e o destino trágico de outros, como a loucura de Lenine, que “já no tempo do Curvelo sofria de ataques epiléticos”, e a tuberculose de Ernani, o que lhe encerava o apartamento da Lapa, que “entisicou e morreu”, sofrendo sem nenhum sentimentalismo. Cenas que vai retratar também em “Na Rua do Sabão” (*O ritmo dissoluto*), poema em versos livres que tem início com a lembrança de uma cantiga de São João, “cai cai balão / cai cai balão / na Rua do Sabão!”, comprovando o que Bandeira afirma no *Itinerário*: a convivência com essas crianças lhe restitui o clima do Recife de sua infância, das noites de São João, das fogueiras acesas e dos balões que passavam errantes

¹³⁸ Cf. *Correspondência MA – MB*, carta de 27 de dezembro de 1924 e nota 140, pág. 165.

¹³⁹ *Itinerário de Pasárgada*, pág. 65.

evocados por Bandeira em “Profundamente”. Os três versos seguintes iniciam a narrativa de outro São João, acontecido no Rio de Janeiro:

O que custou arranjar aquele balãozinho de papel!
Quem fez foi o filho da lavadeira.
Um que trabalha na composição do jornal e tosse muito.

A sintaxe coloquial é como a de uma conversa de vizinhos, comentando o acontecido na noite passada. Mas a casualidade das três frases banais esconde tesouros de lirismo: o diminutivo “balãozinho” revela a ternura do eu lírico, aparentemente ausente, pelo objeto. Já se sabe que não é um balão qualquer, é um que custou muito esforço para ser feito. Depois vem a informação de “quem fez” o objeto, o filho da lavadeira, esse “um” que, como sua mãe, tem uma profissão humilde e penosa, compor os tipos do jornal, agravada pela saúde precária, pois ele “tosse muito”. Nessa pequenina oração, Bandeira liga o contexto social – a gente do morro e seus ofícios – à “tísica” de sua própria vida. O poeta “disfarçadamente” dá a sua doença ao menino, como aponta Mário de Andrade, que considera “Na Rua do Sabão” “uma das mais belas páginas da lírica nacional”. Esta aproximação comove o amigo “sublimemente, artisticamente e vitalmente, vejo toda a tua tragédia sinceramente expressa ali”¹⁴⁰. Segue o poema, seguimos nós leitores a trajetória do balãozinho, desde os detalhes “técnicos” de sua construção (parece que o narrador também sabe, com amor, fazer balões) até a subida:

Comprou o papel de seda, cortou-o com amor, compôs os gomos oblongos...

Depois ajustou o morrão de pez ao bocal do arame.

Ei-lo agora que sobe – pequena coisa tocante na escuridão do céu.

Levou tempo para criar fôlego.
Bambeava, tremia todo e mudava de cor.
A molecada da Rua do Sabão
Gritava com maldade:
Cai cai balão!

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

¹⁴⁰ Cf. *Correspondência MA – MB*, carta de 29 de dezembro de 1924 e nota 159, pp. 170-171.

E foi subindo...
para longe...
serenamente...

Como se o enchesse o soprinho tísico do José.

O balão sobe apesar dos gritos da molecada. A retomada do refrão da cantiga junina tem agora um travo amargo, o da maldade que se faz presente nas crianças, até quando quem faz o balão é uma delas, que ainda por cima é doente. Dessa forma, Bandeira parte do particular para o universal da condição humana, pois a molecada da Rua do Sabão é capaz de ser cruel como qualquer um de nós. Os três curtos versos que descrevem a subida do balão não obedecem ao alinhamento, deslocam-se da esquerda para a direita, reproduzindo na forma o movimento da “pequena coisa tocante”, que se distancia na escuridão do céu. O verso seguinte corta subitamente esse deslocamento sereno, trazendo o leitor de volta a terra e à condição trágica do menino, que só agora sabemos chamar-se José. Não por acaso teria o poeta escolhido este nome para o pequeno tísico operário de profissão como o santo carpinteiro, personagem da mitologia cristã. Assim como o José bíblico tem seu destino humilde ligado às alturas divinas, o José de Santa Teresa eleva o balão aos céus, numa mistura entre o humilde e o sublime, o baixo e o elevado, tão recorrente na poesia bandeiriana. E enquanto a tosse prenuncia a morte precoce da criança, é o seu “soprinho tísico” que impulsiona o objeto iluminado que, contrariando a cantiga, “as posturas municipais” que o proibiam e o desejo maldoso da molecada, subiu e “não caiu na Rua do Sabão.(...) caiu no mar – nas águas puras do mar alto.”

O poema, que à primeira vista é apenas a descrição de um episódio banal de uma noite de São João, não bastasse a mestria na fatura dos versos livres, a mistura dos gêneros épico e lírico e o emprego da linguagem coloquial, ainda lança o leitor no extrato mais humilde da sociedade brasileira e ao mesmo tempo na experiência pessoal do poeta tísico; une a tradição do folclore ao ambiente urbano dos jornais e das posturas municipais; dialoga com a mitologia ocidental cristã e aponta para o infinito, o desconhecido das águas puras e inatingíveis do alto mar. Publicado em 1924, no livro que Bandeira considera de transição entre dois momentos de sua poesia, “Na Rua do Sabão”, a meu ver, já revela a “afinação poética” que o poeta considera ter atingido apenas em *Libertinagem*, tanto no

– “a única coisa a fazer é tocar um tango argentino”. Quanto à forma, além da mistura de gêneros lírico e dramático, quero ressaltar a sonoridade de certas palavras: a “tosse” referida acima, e a aliteração do fonema / t / no sintagma “tocar um tango argentino”, que traduz a dureza do prognóstico médico. Quanto ao sentido, de resto inseparável da forma, a adoção da estrutura dramática no poema aproxima-o do que o autor, falando agora como crítico, aponta na poesia de Cendrars e que tanto o impressionara e também aos companheiros modernistas: “ao mesmo tempo que representava a vida moderna no que ela tinha de mais novo e mais chocante, sabia confidenciar os sentimentos mais íntimos de seu autor”¹⁴¹. Creio poder afirmar que se aproxima também dos tragediógrafos gregos, ao encenar um drama (que é também seu) de forma distanciada, permitindo que o leitor veja nele não só o desespero do sujeito lírico diante da morte inevitável, mas o de qualquer um, representado neste doente anônimo. Que é o poeta (basta lembrar a carta em que relata o seu próprio diagnóstico de “lesões teoricamente incompatíveis com a vida”) e não é, pois sabemos que este não foi o seu destino; é o outro, qualquer doente em condições semelhantes naquele momento histórico. No entanto, se não é de Bandeira a morte precoce, é dele “a vida que poderia ter sido e não foi”, o que evidencia mais uma vez a ambigüidade e os diversos sentidos que pode o leitor desvendar em sua poesia. Assim também quanto ao tango argentino, gênero musical em que as letras das canções contam histórias de amor desesperado e malgrado, mas que é dançado com extrema sensualidade e paixão. Comparando este poema com o soneto “A Antônio Nobre”, constata-se a mudança apontada pelo próprio autor, que deixa de ser “o Manuel Bandeira da *Cinza das horas*”, que era “muito mansamente e muito doloridamente tísico”, para o Manuel “ironicamente, sarcasticamente tísico”¹⁴² que já se anunciava em *Carnaval*.

O processo de ocultamento do sujeito, ou de “objetivação do lirismo”, para adotar a expressão cunhada por Buarque de Holanda e adotada por Arrigucci Jr. em seu estudo sobre o poeta, é também o que se dá no poema “Conto cruel”. Bandeira revela que ele foi resultado de um “episódio da moléstia a que sucumbiu meu pai. O meu momento de maior revolta contra a idéia da divindade, de cuja misericórdia duvidei amargamente”¹⁴³.

¹⁴¹ “Cendrars daquele tempo” em *Andorinha, andorinha*, pág. 340.

¹⁴² *Correspondência MA – MB*, carta de 27 de julho de 1923, pág. 97.

¹⁴³ Cf. entrevista concedida por Manuel Bandeira a Paulo Mendes Campos, trechos transcritos na *Edição crítica de Libertinagem – Estrela da manhã*, pág. 492.

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

Neste poema, que foi enviado para o mês modernista do jornal “A Noite” com o título “Trecho de romance”, o autor recorre à estrutura narrativa do conto, gênero considerado por Cortázar “irmão misterioso da poesia”. O primeiro verso é como o início de um bom conto, o qual, ainda segundo esse escritor, “é incisivo, mordente, sem trégua, já desde as primeiras frases”¹⁴⁴. Composto de duas frases curtas, o verso situa o leitor dentro da situação: a primeira frase anuncia que a doença não deixa alguém dormir, um homem identificado apenas pelo pronome objeto “o”. Na segunda frase, fica-se sabendo que este homem anônimo é pai e recebe os cuidados da filha, que lhe aplica um sedativo. O terceiro verso reproduz simplesmente a fala dela, na qual está contida a ternura filial, no vocativo “papai” e na promessa do alívio às dores, subentendido no sono que virá. A voz do narrador descreve, nos dois versos seguintes, a espera do doente, alongada pela contagem dos minutos que passam, “dez”, “quinze”, “vinte”, mais tempo ainda decorre nas reticências, até que a pergunta retórica, emprestada da narrativa oral, informa ao leitor que o sono não chega. E que, desesperançado dos poderes do remédio, o doente “implora chorando”, dois pontos, e a súplica do doente constitui o quinto verso. Então explode toda a revolta do autor, na amarga ironia que é repetir o diminutivo com que o doente suplicava a misericórdia da divindade, agora acompanhado de uma expressão coloquial que expressa a indiferença desta aos seus apelos – “mas Jesus-Cristinho nem se incomodou”. Ao mudar o título do poema de “Trecho de romance” para “Conto cruel”, o autor reconhece a proximidade de seus versos a essa forma narrativa, da qual toma emprestada a estrutura breve, a tensão, a intensidade e a explosão do final, que projeta o leitor para além dos limites do texto literário, “do pequeno para o grande, do individual e circunscrito para a essência mesma da condição humana”¹⁴⁵. Note-se ainda que a figura do narrador oculta o sujeito lírico, que em “A Dama Branca” já está presente desde o primeiro verso (“a Dama

¹⁴⁴ “Alguns aspectos do conto”, em *Valise de Cronópio*, pp. 147-163.

¹⁴⁵ Cf. Cortázar, idem, *ibidem*.

Branca que eu encontrei”). Aqui Bandeira, adotando a forma moderna do conto, abandona a expressão da pura subjetividade da lírica tradicional e transpõe para o outro um acontecimento vivido em família. Transforma deste modo sua experiência particular, da qual o leitor não precisa tomar conhecimento, em representação de um sentimento trágico universal – a impotência e fragilidade humanas diante da dor e da indiferença divina.

O poema a seguir não parte de um acontecimento da vida de Bandeira, aproxima-se do noticiário policial como o “Poema tirado de uma notícia de jornal”, e o anonimato de “pai e filha” que ocultavam as identidades do poema anterior é abandonado. Os personagens dessa “Tragédia brasileira” têm nome e características sociais bem definidas:

Misael, funcionário da Fazenda, com 63 anos de idade.

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

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

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

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

Viveram três anos assim.

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

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

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

1933

A Lapa, cenário da vida boêmia carioca onde o poeta reside de 1933 a 1944 “em Moraes e Vale, uma rua em cotovelo”, está presente em poemas e crônicas desde a desolação da chegada descrita no “Poema do beco” e em “O amor a poesia e as viagens” (“caí na Lapa – um deserto...”) até a despedida, na “Última canção do beco” :

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

Ali Bandeira continua a conviver com a pobreza que já conhecera no Curvelo, com as prostitutas, garçons e freqüentadores da noite, personagens de crônicas bastante singulares no conjunto de sua obra, as que mais se aproximam da prosa de ficção – “Reis vagabundos”, “Golpe do chapéu”, “Romance do beco”, “Candomblé”, “O místico” e “João”. As duas últimas evocam, neste João que é também o místico, uma das figuras da mitologia pessoal de Bandeira, Jaime Ovalle, e suas aventuras amorosas, entre elas uma tal Esmeralda, que “virou a cabeça de uma porção de sujeitos. No entanto não é bonita, não é fina, não é boa (...)” . Parece que Misael, como João, sabe descobrir “a beleza nas mulheres mais feias”, e se apaixona por Maria Elvira “prostituída, com sífilis, dermite nos dedos (...) e os dentes em petição de miséria”. Tratados os males, instalada a moça num “sobrado no Estácio”, desencadeia-se na vida do casal o conflito sem saída¹⁴⁶ causado, de um lado, pela compulsão dela em trair sem medidas e de outro pela mansidão e persistência do funcionário público, que foge das soluções extremas “dar uma surra um tiro uma facada” e do lugar das traições, mudando de casa.

Acompanhamos então Maria Elvira e Misael na peregrinação alucinada pelas ruas do Rio de Janeiro, até encontrarem seu destino trágico na Rua da Constituição. Interessante notar a escolha do poeta, para cenário do desfecho, uma rua que tem o nome da carta de leis que regulam a vida cívica, a relação entre o cidadão e o Estado. É exatamente à sombra do ordenamento da vida em sociedade que, “privado de sentidos e de inteligência”, levado pelo descomedimento (*a hybris*) e a cegueira da razão, Misael encontra o destino do qual tanto fugira, e mata a mulher amada “com seis tiros”; na quantidade demasiada de tiros, o autor sublinha o descomedimento dos personagens, assim como a quantidade exagerada de ruas assinala que os dois ultrapassaram os limites, uma de trair, o outro de suportar a traição, para finalmente sucumbir à força destruidora da própria paixão. No detalhe do “vestido de organdi azul” o poeta revela a nossos olhos os restos coloridos da festa, do prazer sem limites buscado pela mulher, da celebração da vida que conduz Maria Elvira à morte.

¹⁴⁶ “Qualquer tragicidade é fundada por um conflito inconciliável. Se intervier ou se tornar possível uma conciliação o trágico desaparece.” Goethe, *apud* Roberto Vecchi em “O que resta do trágico – uma abordagem no limiar da modernidade brasileira”, em *Formas e mediações do trágico moderno*, pág. 113.

O título do poema contextualiza o sentimento trágico universal na realidade particular brasileira, o que bem se coaduna à proposta modernista de explicar o país. O poeta representa o trágico recorrendo a personagens humildes, o pequeno funcionário público e a prostituta. Desta forma, está presente no texto o plano das instituições sociais, a ordem fraca do país em transformação, à margem da qual o indivíduo vive segundo suas próprias leis: Maria Elvira pertence agora a Misael, que a “tirou da vida”. O poeta estiliza o clichê, ocultando os adjetivos que costumam acompanhá-lo (“má-vida”, “vida fácil”) e dessa forma a expressão adquire um novo sentido, seus ecos repercutem nos versos finais, nos quais se diz que o amante também tirou a mulher “da vida” propriamente dita, com seis tiros.

O autor aproxima os gêneros lírico e épico, ao construir o poema como uma crônica policial, que narra em linguagem coloquial os dramas urbanos. A convivência com a vida boêmia da Lapa é a experiência pessoal que provoca no poeta o “sentimento de solidariedade com a miséria”, por meio da qual o sujeito lírico evade-se para o mundo. Ao objetivar-se no outro, vive as vidas humildes das “casinhas tão térreas onde tantas vezes meu Deus fui funcionário público casado com mulher feia e morri de tuberculose pulmonar”, para lembrar o que diz o eu lírico nestes versos de “Mangue”. Transformada em poesia, a solidariedade transcende o caso particular e torna-se compaixão pelo destino trágico das ações humanas destinadas ao fracasso. Assim como os antigos tragediógrafos encenavam os conflitos da sociedade grega, ordenando as emoções dos cidadãos, Bandeira “encena” um conflito da sociedade em que vive, retomando o sentimento trágico que atravessa os séculos e é representado neste pequeno drama de vidas miúdas.

3.3. O Velho Bardo e a Boa Morte

A morte está presente nos primeiros versos publicados por Bandeira, assim como esteve em sua vida desde os anos da juventude. Há, no entanto, uma mudança gradual no tratamento dado ao tema, desde o jovem que fazia versos “como quem morre” (“Desencanto”, de *A cinza das horas*) até o velho que observa a “vida que morre e subsiste” (“Entrevista”, *Estrela da tarde*). O jovem Bandeira a lamentar a própria morte que se anuncia já foi visto no soneto “A Antônio Nobre”; em “Delírio” (*A cinza das horas*) o medo de morrer é abordado na segunda, terceira e quarta estrofes :

Por que, na solidão desta tarde que morre,
Sinto o pulso bater em pancadas de medo?
Por que de instante a instante uma lembrança ocorre,
A que estremeço como a um terrível segredo?

Por que pensei em minha mãe agonizante?
Por que me acode a voz daquele amigo morto?
Será a sombra da morte aquela névoa errante?
E morrerei desamparado e sem conforto?

Como a casa é deserta! E como a tarde é fria!
Plange cada vez mais o soluço do vento,
E parece sair de minh'alma sombria.
Desânimo...desesperança...desalento....

O crepúsculo dá o tom desde o primeiro verso, em que a morte da tarde suscita no corpo do sujeito lírico reações físicas de medo (o bater do pulso, o estremecer); provoca lembranças de seres já mortos, a agonia da mãe, a voz do amigo, e traz a névoa que seria a sombra daquilo que é a fonte de seu temor: a perspectiva de morrer desamparado e sem conforto. Estes sentimentos, ressaltados pelo silêncio, a casa deserta, o frio da tarde, o soluço do vento, que é o mesmo soluço (plangente) de sua alma sombria, resultam nos três substantivos que denotam ausência – de ânimo, de esperança, de alento. Não cabe aqui comentar todo o poema, basta lembrar que, composto em Clavadel (1914), tem a mesma “tonalidade de sentimento” de outros poemas da época, a melancolia do doente desenganado, que por sinal pensara chamar de *Poemetos melancólicos* seu primeiro livro. No qual, no entanto, nem tudo é desalento, desamparo, desencanto, pois já vimos, em “Plenitude”, o eu lírico aspirar o “divino apetite da vida” a partir do contato com as forças vitais da Natureza. Se naquele poema eram essas forças que lhe curavam as “velhas feridas”, em “Desalento”, que já traz no título o tom de “pesada, rude canseira” e de tristeza crepuscular dominante, há nos últimos versos o olhar que a alma “tímida e pervertida” lança, embora com olhos “desencantados”, “para o sagrado labor da vida...”. Os versos finais dos poemas “Desalento” e “Plenitude” assemelham-se ao apontar para o caráter sagrado e divino dos trabalhos cotidianos e da vida que quer se perpetuar, ainda que em meio às dores, ao desalento e mesmo diante da morte, como o poeta aprendeu ao assistir ao episódio que rememora mais uma vez neste trecho de carta:

O que se chama morte propriamente é manifestação vital, e às vezes de uma intensidade prodigiosa. Pensei na agonia de meu pai. Todo o organismo intacto e rijo. Apenas – os canalículos renais não funcionavam. O último estertor foi um arranco desesperado para a vida. Eu senti! E estava debruçado sobre a boca dele¹⁴⁷.

Bandeira contesta a crítica “Manuel Bandeira”, na qual Mário duvida da sinceridade do verso “eu faço versos como quem morre”: “mentira”, diz o paulista, “ninguém poetau jamais a se exaurir, a não ser por essa teatralidade ingênua que herdamos da nossa mãe cotidiana, a hipocrisia”. Bandeira fica “espantado” com esta afirmação e acrescenta que considera “Desalento” “uma das coisas mais minhas e melhores”, e que este, como outros poemas, entre eles a “Epígrafe” de *A cinza das horas*, “Renúncia” e “Os sinos”, foram “realmente feitos como que a morrer”. Na longa resposta a esta carta, Mário acaba cedendo aos argumentos do amigo (“homem! Talvez tenhas razão”), mas acrescenta que considera “aquilo” indiscreto demais, voltando a citar o verso famoso que, julgo pertinente ressaltar, não pertence a “Desalento” e sim a “Desencanto”. No debate epistolar, os dois amigos misturam os dois poemas, de resto muito parecidos. De qualquer forma, o que mais importa nesta polêmica é a percepção da morte como manifestação vital, que se dá quando o poeta olha para o mundo em sua volta, para as pessoas e seres vivos ou mesmo inanimados, como a “estatuazinha” do poema “Gesso” (*O ritmo dissoluto*). Este olhar para fora de si, presente na descrição da agonia do pai, é reiterada na mesma carta de Bandeira, quando ele diz não ter nenhuma preferência por “essa arte fisio-patológica.(...) Hoje o que eu gosto de fazer são aqueles poemas impessoais, em que a emoção artística é desinteressada e que são realmente um divino consolo”. Abandonados os “queixumes de um doente desenganado” que Bandeira vai deixando de ser, o tema da morte ganha outros matizes, como a ironia trágica comentada anteriormente em “Pneumotórax” e “Conto cruel”. Em “Canção do vento e da minha vida”, o vento (que em “Delírio” soprava trazendo desânimo, desalento, desesperança) é metáfora do tempo que passa e, ao varrer “tudo” deixa a vida do poeta “cada vez mais cheia / de tudo”; o fim de todas as coisas é, portanto, motivo do sentimento de plenitude.

A presença da Dama Branca em sua vida, seja pela ameaça constante representada pela tuberculose, seja ao levar de sua companhia os parentes e amigos mais próximos (entre estes últimos, basta lembrar os nomes de Mário de Andrade e Jaime Ovalle), cria entre o

¹⁴⁷ *Correspondência MA – MB*, carta de 27 de dezembro de 1924, pág. 166.

poeta e a “indesejada das gentes” a intimidade que há entre velhos amigos. É no tom irreverente permitido às antigas amizades que ele espera saudar a conviva de uma certa “Consoada” : “alô, iniludível!”, embora admitindo, humildemente, que talvez ainda tenha medo, o velho medo que confessara sentir ao entardecer, naquele outro poema da juventude. Afinal, “a noite e seus sortilégios”, real ou metafórica, presente nos dois sentidos em tantos poemas de Bandeira, assombra a humanidade desde os tempos ancestrais. Não caberia aqui comentar exaustivamente o poema, que é objeto de análise primorosa de Arrigucci Jr.¹⁴⁸, na qual, a propósito, o crítico assinala as reminiscências de antigos ritos agrários pagãos presentes no termo “consoada”, depois incorporado aos ritos cristãos da Paixão e do Natal. Mais uma vez, portanto, o poeta dialoga com a tradição cultural greco-latina, trazendo a herança universal para sua experiência particular de um imaginado encontro em que a convidada (nenhuma vez nomeada diretamente) para esta refeição noturna “encontrará lavrado o campo, a casa limpa, / a mesa posta, / com cada coisa em seu lugar”. A aceitação do encontro inevitável, que lhe permite tratar esta “senhora” sem cerimônias e mesmo de forma irreverente, também está presente em “Adeus, Amor”, poema no qual Bandeira mais uma vez menciona os muitos encontros que teve com a Dama Branca :

O amor disse-me adeus, e eu disse: ”Adeus,
Amor! Tu fazes bem: a mocidade
Quer a mocidade.”Os meus amigos
Me felicitam: “como estás bem conservado!”
Mas eu sei que no Louvre e outros museus, e até no nosso
Há múmias do velho Egito que estão como eu bem conservadas.
Sei mais que posso ainda dar carinhos e ternura.
Mas acho isso pouco, e exijo a iluminância, o inesperado,
O trauma, o magma...Adeus, Amor!
Todavia não estou sozinho. Nunca estive. A vida inteira
Vivi em tête-à-tête com uma senhora magra, séria,
Da maior distinção.
E agora até sou seu vizinho.
Tu que me lês adivinhaste quem é.
Pois é. Portanto digo:”Adeus, Amor!”
E à venerável minha vizinha:
“Ao teu dispor! Mas olha, vem
Para a nossa entrevista última,
Pela mão da tua divina Senhora
– Nossa Senhora da Boa Morte.”

¹⁴⁸ Cf. “A convidada imaginária”, op. cit. pp. 257-275.

Na idade madura, o bardo retoma um tema caro a nossos poetas românticos, a dicotomia Amor e Morte, dialogando dessa forma com a tradição literária brasileira. Já o fizera de forma mais explícita em outros poemas, como ao “traduzir para moderno” o “Adeus de Teresa” de Castro Alves, comentado anteriormente neste trabalho. No estudo “Um poema de Castro Alves” ele analisa “Mocidade e morte”, em seu entender importante no conjunto da obra do poeta baiano porque ao compô-lo, este “pela primeira vez ia beber inspiração nas fontes da grande poesia”, partindo de uma dor individual que desperta “os acentos supremos, que ele depois saberá estender às dores da humanidade”¹⁴⁹. Além da antítese mocidade / morte, anunciada pela doença presente em sua própria vida (o primeiro título do poema de Castro Alves era “O tísico”), causam-lhe forte impressão a noção do ritmo e o trabalho com as palavras, as emendas feitas “com segura intuição e fino gosto”, a ponto de incluir parte dessa análise no *Itinerário de Pasárgada*. Mas, se o pressentimento de seu antecessor se cumpriria no fim precoce causado pela moléstia “que não perdoava”, Bandeira traiu o destino dos tuberculosos românticos e conviveu com a doença “penteadinha, que toma gelados”¹⁵⁰ e deixou, portanto, de temer-lhe a presença. Também amou muito, apesar da condição de doente; dá-se, pois, na velhice, o direito de dirigir-se com a mesma intimidade ao divino filho de Afrodite (a Vênus de outros poemas) e à antiga companheira de juventude. O sujeito lírico despede-se do Amor, a criança divina que é atributo da mocidade, e não das múmias conservadas às quais, com ironia, se compara. Para tanto, lança mão do clichê com que os amigos o felicitam: “como estás bem conservado!”, passando do Eros da mitologia para os encontros cotidianos nas ruas da cidade. Embora ainda seja capaz de “carinhos e ternura”, não se contenta com esse pouco, e do Amor exige as sensações extremadas, “a iluminância, o inesperado, o trauma, o magma”, a transcendência dos alumbramentos, o êxtase amoroso que descreve em outro poema como o “momento fugaz da unidade” não só entre os amantes, mas também entre corpo e alma¹⁵¹. Depois dessa despedida, reiterada pelo estribilho “Adeus, Amor!”, vai ao encontro daquela senhora magra, de quem não é necessário dizer o nome, pois no verso “tu que me lês adivinhaste quem é” o poeta faz referência, ao mesmo tempo, à constância da personagem e

¹⁴⁹ Cf. *Manuel Bandeira – seleta de prosa*, pp. 517-522.

¹⁵⁰ *Correspondência MA – MB*, carta de 3 de janeiro de 1925, pág. 176.

¹⁵¹ “Unidade”, anexo 7.

à do leitor, que sabe, por outros poemas lidos, de quem se trata. É o autor que se faz presente, pronto, como em “Consoada”, para a última entrevista com a “venerável vizinha”. Há ainda, no último verso, a referência a um outro poema, “Oração a Nossa Senhora da Boa Morte”, no qual o poeta desiste de querer a alegria que tanto buscara (“nem alegrias mais peço agora / que eu sei o avesso das alegrias.”) e almeja apenas uma boa morte.

Bandeira dialoga, portanto, com as tradições literárias brasileira e universal, além de conduzir o leitor à intratextualidade em sua própria obra, na qual cada poema, constituindo-se uma unidade em si, é também parte integrante de um todo maior que se desenvolve como uma espiral, em que os temas são retomados, transformados. Quanto a esse aspecto auto-referente na poesia bandeiriana, não é raro que um poema negue o que afirma outro, ou que os contrastes e paradoxos se dêem no corpo de um mesmo poema, como visto em “Palinódia”. Tal fato se deve, segundo o comentário de Gilda e Antonio Candido de Mello e Souza sobre o conjunto da poesia de Bandeira, à oposição entre a natureza apaixonada do poeta, que aspirava à plenitude, “e o exílio em que a doença o obrigará a viver”, mantendo-se em grande parte da obra o “interminável contraponto”¹⁵². É o que se verifica quanto ao amor nos poemas da velhice publicados em *Estrela da tarde*; se em “Adeus, Amor!” o eu lírico despede-se do sentimento que considera próprio da mocidade, em “Peregrinação” dá-se a aproximação das duas idades:

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

Fazia as sobrancelhas como um til;
A boca como um o (quase). Isto posto,
Não vou dizer quanto a amei. Nem gosto
De me lembrar, que são tristezas mil.

Eis senão quando um dia...mas caluda!
Não me vai bem fazer uma canção
Desesperada, como fez Neruda.

Amor total e falho...puro e impuro...
Amor de velho adolescente...e tão
Sabendo a cinza e pêssego maduro...

¹⁵² Cf. “Introdução” à *Estrela da vida inteira*, pp. 12-13.

Um dos doze sonetos italianos que Bandeira incluiu em seu último livro, o poema contempla, desde a primeira estrofe, a conciliação dos opostos: a mulher retratada como num quadro cubista é feita de ângulos e curvas, da fartura do verão e da aridez do inverno. No segundo quarteto, a negação do terceiro verso contém a afirmação, pois ao anunciar “não vou dizer...” o eu lírico na verdade diz o quanto a amou, assim como “nem gostar de lembrar” pressupõe a lembrança. A intensidade do amor é reforçada pela referência à “Canção desesperada” que faz parte da lírica amorosa do poeta chileno, antecedida pelo clichê da narrativa “eis senão quando”, que coloca o leitor em suspense para o que se vai narrar, e não se narra: “caluda!” O poeta recorre a uma de suas “elipses verbais” para, nos versos do último terceto, sintetizar o amor pela dúbia criatura, que é também cheio de dubiedades: total e falho, puro e impuro, sabe ao mesmo tempo a restos de coisa extinta e a fruta madura. O “velho adolescente” destes versos aceita o sabor ambíguo do amor, como Tirésias e Cadmo, os dois personagens masculinos que na tragédia de Eurípides compreendem e aceitam o culto a Dioniso, adornando com hera os tirsos, usando coroas verdes e peles de corça. “Sinto-me tão feliz esquecendo a velhice”, diz Cadmo. Esclarecedora para esta análise é a fala de Tirésias:

(...) Muitos dirão
– sei muito bem – que estou faltando com o respeito
Aos meus cabelos brancos, eu velho decrépito,
Dançando coroados de ramos de hera.
O deus, porém, não faz nenhuma distinção
Entre as idades; são iguais jovens e velhos
Em seus sagrados coros; ele quer apenas
Receber homenagens de todos os crentes,
Pois em seu culto não há discriminações¹⁵³.

Assim como os dois velhos, a postura do poeta diante da vida é dionisiaca; ele que já dissera “Não sei dançar” e tomava alegria vendo a dança dos outros, na velhice “diz coisas incríveis / desce ao fogo central da Terra / sobe na ponta mais alta das nuvens, / faz gurugutu pif paf, dança de velho / vira Exu”. Estes versos, de um de seus poemas de circunstância, “Sacha e o poeta”, conta as proezas de Bandeira para ganhar o sorriso e a confiança de um bebê. “Dança de velho” como dançam Cadmo e Tirésias, celebrando diante de Sacha a vida que começa. Mas celebra também a vida que termina, e mesmo

¹⁵³ Cf. *As bacantes*, 215 a 265.

assim quer se perpetuar, pois “a vontade de vida não se expressa apenas por um *sim* ao que é agradável e prazeroso, mas se expressa por um duplo *sim*: *sim* também ao que é problemático e terrível. A dupla afirmação da vida é Dioniso”¹⁵⁴. Vida que se manifesta como *zoe*, em seu curso ilimitado que pressupõe a morte de *bios*, a vida limitada dos seres animados. Por isso não há mais que temer a visita da senhora magra; há que se preparar para recebê-la, o que o poeta teve que fazer ao longo de toda a vida, como foi visto neste trabalho.

Esta celebração da vida que pressupõe a morte está presente nos poemas de “Preparação para a morte”, que constituem como que um pequeno livro dentro do livro maior, *Estrela da tarde*. Antes de comentá-los, quero ressaltar que as “Composições” nas quais Bandeira experimenta a poesia concreta antecedem esses poemas. Em seus últimos anos de vida continuava, portanto, interessado no que havia de mais vanguardista na época, dedicando inclusive crônicas e poemas ao movimento e seus então jovens representantes¹⁵⁵.

Na coletânea de seis poemas o primeiro, também chamado “Preparação para a morte”, principia com o verso “A vida é um milagre”, seguindo-se uma enumeração dos “milagres” da vida, indo dos pequeninos seres (flor, pássaro) aos conceitos dos “infinitos” tempo e espaço e aos mistérios da mente humana, consciência e memória, para concluir que “tudo é milagre. / tudo, menos a morte”. E termina por bendizê-la por ser “o fim de todos os milagres”. No soneto seguinte, “Vontade de morrer”, o eu lírico dirige-se à mulher amada, confessando ainda ter “força e gosto de amar” e que o olhar dela saberia, mesmo que tudo tivesse murchado, “tudo alertar em nova primavera”, mas que, “entre nós – ando / com uma grande vontade de morrer”. “Canção para a minha morte” traz morte e vida entrelaçadas num mesmo sentimento, o amor. Principia citando os versos famosos do “I-Juca-Pirama” de Gonçalves Dias, para cantar a morte que quer amar como amou a vida:

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

¹⁵⁴ Santiago, Silvano. “Um poeta trágico”, liminar à *Edição crítica de Libertinagem – Estrela da manhã*.

¹⁵⁵ Cf. “Poesia concreta”, em *Flauta de papel, Poesia completa e prosa*, pág. 508 e “Balanço de março de 1959”, em *Mafuá do malungo*, idem, pág. 423.

Em “Poema para depois da minha morte”, o poeta parte de uma expressão de Guimarães Rosa, “esta outra vida de aquém-túmulo” e equipara as duas vidas, pois já se vê “do outro lado”, visitando os parentes e amigos mortos. O soneto “O crucifixo” refere-se ao crucifixo de marfim que acompanhou os últimos momentos do pai, da mãe, da irmã, revelando o desejo de amparo que, na ausência dos entes amados, o objeto simboliza. Em todos estes últimos poemas está presente o sentimento do divino que Bandeira mencionava a Mário anos atrás, e que ele identifica com “a vida, simplesmente”. O último poema, “A Lourdes”, composto de três dísticos nos quais expressa sua gratidão pela companheira dos últimos dias, está datado de 8 de maio de 1867, lapso que nos joga no tempo circular da “vida que morre e subsiste”, como se o poeta, inconscientemente, rompesse a barreira do tempo e voltasse a um passado em que nem era nascido...

Conclusão

Neste trabalho, busquei as manifestações do mito de Dioniso e do trágico na poesia de Manuel Bandeira, tendo por fundamentos os conceitos de Bakhtin quanto à formação de sentidos, o dialogismo entre os textos na grande temporalidade e a compreensão responsiva por meio da qual o leitor de uma obra a ela acrescenta novos sentidos, dado o contexto social e a experiência individual em que se dá a leitura. Dada a coerência interna que se verifica em toda a obra de Bandeira, recorri também a seus escritos em prosa, incluindo crônicas, estudos críticos e literários, a autobiografia contida no *Itinerário de Pasárgada* e o rico material contido na extensa correspondência que o escritor manteve, no decorrer de mais de vinte anos, com o amigo Mário de Andrade. A partir destas leituras, e mais as dos estudos que comentei nos “Pressupostos teóricos” e que seria exaustivo citar novamente, procurei analisar e interpretar determinados poemas e comentar outros, sob três enfoques – as representações do dionisíaco e do trágico, e a longa convivência do poeta com a morte – sempre levando em conta o dialogismo da obra bandeiriana com a herança cultural, seja oriunda do cânone literário, seja da literatura oral ou mesmo das expressões coloquiais da língua, aprendidas nas ruas do Recife de sua infância ou no Rio de Janeiro da idade adulta. Tenho a consciência de não haver esgotado sequer as possibilidades de estudar as manifestações do dionisíaco e do trágico em Bandeira, devido à complexidade de sua obra e dos temas escolhidos, e às minhas próprias limitações, além daquelas, de tempo e espaço, inerentes a trabalhos desta natureza. Deixei, por exemplo, de comentar a presença do mar no mito de Dioniso e na poesia de Bandeira. Espero que novos e melhores estudos continuem a explorar o universo bandeiriano, e que outros venham a descobrir a “profunda, silenciosa alegria” que me acompanhou durante todo o percurso.

Encerro este mergulho na obra e na vida de Manuel Bandeira apontando algumas manifestações da cultura contemporânea brasileira nas quais sua poesia é retomada por meio de leituras realizadas em um novo contexto social. Em “Morte absoluta”, o poeta exprimiu o desejo de “morrer tão completamente” que dele não restasse sequer o nome. Comentando o poema, Bandeira reconhece que a realização desse desejo de morrer em carne e poesia já não será possível, pois seus versos chegarão bem longe na posteridade. “Não por mérito próprio”, acrescenta com sua costumeira humildade, atribuindo a permanência de seus poemas ao fato de terem sido musicados por compositores, entre os

quais Villa-Lobos, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Lorenzo Fernandez, Radamés Gnattali e Jaime Ovalle. Desnecessário discordar dessa apreciação, mas é curioso verificar que nos dias de hoje continuam as relações entre a música e sua poesia. Por ocasião dos cem anos de nascimento do poeta, seus versos foram musicados por diversos compositores da música popular brasileira, entre eles Gilberto Gil, Francis Hime, Tom Jobim, Milton Nascimento, Dorival e Dori Caymmi para o disco *Estrela da vida inteira – Manuel Bandeira*, gravado por Olívia Hime. Na composição “Estrela de Oxum”, o poeta que tanto citou, recriou, parafraseou, parodiou, estilizou composições de outros é por sua vez lembrado pelos autores desta canção, que ligam seu nome e obra poética a Oxum, deusa das fontes de água doce na mitologia afro-brasileira:

Bandeira, pião, Bandeira,
Estrela da vida inteira
Mucama da saia grande
Saiu pra cantar¹⁵⁶.

Dessa forma, a obra expande-se para além dos livros, como previam os versos escritos por Drummond quando da morte de Bandeira:

Sua poesia pousa no tempo.
Cada verso, com sua música
E sua paixão, livre de dono,
Respira em flor, expande-se
Na luz amorosa.¹⁵⁷

A voz do poeta pernambucano repercute nas produções contemporâneas, das mais simples às mais complexas. Na paródia “Vou-me embora pro passado”, que tem como subtítulo “No rastro da Bandeira de Manuel”, os versos famosos misturam-se a ícones da cultura de massa:

Vou-me embora pro passado
Lá sou amigo do rei
Lá tem coisas “daqui, ó!”
Roy Rogers, Buck Jones
Rock Lane, Doris Day
Vou-me embora pro passado¹⁵⁸.

¹⁵⁶ Stroeter, Rodolfo e Joyce, no disco *Iaiá*, da cantora Mônica Salmaso.

¹⁵⁷ Andrade, Carlos Drummond de. “Desligamento do poeta”, em *Nova reunião - 19 livros de poesia*, pág. 493.

Em outras composições do livro *Prosa morena*, o autor destes versos recupera o universo do sertão paraibano, com seus falares e costumes; nesta, ele parodia o poema de Bandeira fazendo referências aos elementos da cultura norte-americana, que invade o imaginário das pequenas cidades do interior. Bandeira, que se nutriu da poesia anônima transmitida oralmente, agora alimenta esta mesma poesia, pois uma das peculiaridades de Quirino é o retorno à poesia lida em voz alta, seja em recitais ou gravada em discos.

Autora de uma obra considerada das mais densas e singulares da atualidade, Orides Fontela inclui em suas “Homenagens” o poeta por ela nomeado MB:

A rosa só
(mas que calor danado!)

A estrela d'alva, o
escândalo
a vontade de morrer

(mas era um calor danado!) ¹⁵⁹

Este não é o espaço apropriado para analisar a complexa concisão da poesia de Orides, portanto quero apenas ressaltar a presença, neste poema, da rosa e da estrela, figuras recorrentes na poesia de Bandeira e na obra da própria autora; do refrão do “Rondó do atribulado do Tribobó” e de fragmentos retirados do “Poema encontrado por Thiago de Mello no Itinerário de Pasárgada”. O processo de colagem adotado me parece semelhante ao do poeta pernambucano em “As três mulheres do sabonete Araxá”. Nesse poema, que considera “uma brincadeira”, Bandeira recorre a “fragmentos de poetas queridos e decorados” na adolescência – Bilac, Castro Alves, Luis Delfino, Eugênio de Castro e Oscar Wilde – adequando-os a um momento do cotidiano, quando observa um cartaz de propaganda de sabonete numa venda em Teresópolis¹⁶⁰. Orides também mistura o baixo e o sublime, o banal e o transcendente, como o homenageado, que encontrava poesia tanto no amor, como nos chinelos. Assim, estão reunidos no mesmo poema “a rosa que floresceu / sobre a escharpa inacessível / a luz da primeira estrela / luzindo no firmamento” do poema

¹⁵⁸ Quirino, Jessier. *Prosa morena*, pág. 95.

¹⁵⁹ *Poesia reunida*, pág. 221.

¹⁶⁰ *Itinerário de Pasárgada*, pp. 101-102.

“Belo belo” e o comentário prosaico do poeta atribulado pelo calor que fazia no sítio de um amigo.

Outro aspecto que aproxima Bandeira de determinados poetas contemporâneos é a retomada das formas fixas. Sua postura, de jamais abandonar a métrica e as rimas encontra ressonância na declaração de Paulo Henriques Britto:

Gosto muito de explorar as formas fixas. (...) Gosto de experimentar sobretudo com a rima, a assonância e a aliteração; em matéria de métrica sou quase sempre fiel ao decassílabo (...) e há muitos anos que não consigo me livrar do soneto. Por isso às vezes faço variações em torno da forma canônica, invento uns sonetóides diferentes¹⁶¹.

Entre as variações do soneto inventadas por Britto, quero destacar a série em que, sob a forma canônica – dois quartetos, dois tercetos, em versos decassílabos e rimas *abab / abab / cdc / cdc* – os poemas têm o sentido de uma narrativa em primeira pessoa, em que um traficante comunica-se com os seus pares. Os cinco sonetos têm por títulos as datas em que teriam sido escritos, colocadas entre parênteses, constituindo-se uma espécie de “diário de viagem” do narrador. Entre eles, destaco o segundo, (*9 de novembro*):

Tudo resolvido. O campo de pouso
Até que é razoável. Mas o tal de
Carlão, hein, vou te contar. É nervoso,
Não sei; parece que sofre de mal de

Parkinson, ou coisa que o valha. Mas isso
É o de menos. O pior é que o “Almirante”
Desde terça tomou chá de sumiço.
Não sei que fim levou; é preocupante.

Chegou a encomenda de Lisboa.
O número é 318.
A senha: “o olho esquerdo de Camões

Não vale uma epopéia”. (Essa é boa!)
Não agüento mais ter que jantar biscoito.
No mais, tudo bem. Aguardo instruções.¹⁶²

Além da mistura dos gêneros, que já vimos realizada por Bandeira, assinalo a convivência de expressões coloquiais – “chá de sumiço”, “essa é boa” – com a referência ao cânone

¹⁶¹ Entrevista concedida por Paulo Henriques Britto a Rodrigo de Souza Leão, “Jornal de poesia”, página na Internet: www.secrel.com.br/jpoesia.

¹⁶² *Trovar claro*, pág. 37. O título está em itálico no original.

literário camoniano, neste que representa um episódio da realidade brasileira atual. Ao contrário do que esperava Sérgio Buarque de Holanda na década de 30, o Estado não se fortaleceu em nosso país, e suas leis convivem com as de uma outra ordem, a do crime organizado, que desafia as instituições.

As contradições exacerbaram-se dolorosamente no país que continua arcaico e moderno, tanto nos rincões do paraibano Quirino como nas metrópoles habitadas por Britto e Orides. O dionisíaco e o trágico, a festa, a dança báquica do carnaval e a morte por bala perdida na guerra entre traficantes ou nas execuções policiais estão nas ruas, inspirando poetas e prosadores a contar e cantar a história dos herdeiros de João Gostoso.

Bibliografia

Fontes primárias :

EURÍPIDES. *As bacantes*. Tradução do grego e apresentação Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião – 19 livros de poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora: Brasília: INL, 1983.

ANDRADE, Mário & BANDEIRA, Manuel. *Correspondência*. Organização, introdução e notas Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: EDUSP: IEB/USP, 2000.

BANDEIRA, Manuel. *Andorinha, andorinha*. Seleção e coordenação do texto Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

_____. *Libertinagem / Estrela da manhã*: edição crítica. Giulia Lanciani, coordenadora. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1998 (Coleção Archivos; 33).

_____. *Estrela da vida inteira*. Introdução de Gilda e Antonio Candido de Mello e Souza. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

_____. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1974.

_____. *Seleção de prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas – volume I*. Vários tradutores. São Paulo: Editora Globo, 2001.

BRITTO, Paulo Henriques. *Trovar claro*. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 2004.

FONTELA, Orides. *Poesia reunida (1969-1996)*. São Paulo: Cosac Naify: Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

MELO NETO, João Cabral de. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Organização, apresentação e notas Flora Sussekind. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

QUIRINO, Jessier. *Prosa morena*. Recife: Bagaço, 2001.

SÁ DE MIRANDA, Francisco de. *Poesias escolhidas*. Introdução, seleção e crítica José V. de Pina Martins. Lisboa: Editorial Verbo, 1969.

Estudos sobre a obra de Manuel Bandeira

ANDRADE, Carlos Drummond de. “Manuel Bandeira” em *Passeios na ilha – divagações sobre a vida literária e outras matérias*. Rio de Janeiro: Edição da Organização Simões, 1952.

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

CARPEAUX, Otto Maria. “Bandeira” em *Presenças*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura / Instituto Nacional do Livro, 1958 (Biblioteca de divulgação cultural).

ESPINHEIRA FILHO, Ruy. *Forma & alumbramento – poética e poesia em Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio: Academia Brasileira de Letras, 2004.

GARDEL, André. *Encontro entre Bandeira e Sinhô*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1996.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. “Prefácio” a *Seleção de prosa / Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1997.

_____. *Manuel Bandeira – beco e alumbramento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984 (Coleção encanto radical).

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Trajetória de uma poesia” em *Cobra de vidro*. São Paulo: Perspectiva : Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. (org.) *Manuel Bandeira: verso e reverso*. São Paulo: T.A. Queiroz, Editor, 1987.

MELLO E SOUZA, Antonio Candido de. “Carrossel” em *Na sala de aula – caderno de análise literária*. São Paulo: Editora Ática, 2004.

_____. “Poesia e ficção na autobiografia” em *Educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 2000.

MELLO E SOUZA, Gilda e Antonio Candido de. “Introdução” à *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *Manuel Bandeira – estudo da sua obra poética, seguido de uma antologia*. Lisboa: Editorial Inquérito Ltda., 1943.

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

THOMPSON, Douglas Crawford. *A boca do povo: the poetic language of Manuel Bandeira*. Los Angeles: University of Califórnia, 1989.

Bibliografia geral

ANDRADE, Mário de. “Prefácio interessantíssimo” em *Literatura comentada de Mário de Andrade* – seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico por João Luiz Lafetá.

_____. “O movimento modernista” em *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1943.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix Ltda., 1997.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 2002.

CAMPOS, Haroldo de. “Uma poética da radicalidade” em Andrade, Oswald de. *Obras completas – Pau-Brasil*. São Paulo: Globo, 2001.

CARA, Salete de Almeida. *A poesia lírica*. São Paulo, Editora Ática, 1989.

CASSIRER, Ernest. *Linguagem e mito*. Tradução J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. Tradução Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. Organização Haroldo de Campos e Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução Pola Civelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

_____. *Tratado de história das religiões*. Tradução Fernando Tomaz e Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. (Ensaio latino-americanos, 1)

GLOTZ, Gustave. *A cidade grega*. Tradução Henrique de Araújo Mesquita e Roberto Cortes de Lacerda. São Paulo / Rio de Janeiro: DIFEL, 1980.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “O lado oposto e os outros lados”, em *O espírito e a letra* v. 1. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

_____. *Raízes do Brasil*. Prefácio de Antonio Candido. Brasília: Editora UnB, 1963.

JUNQUEIRA, Ivan. “Modernismo: tradição e ruptura” em *Escolas literárias no Brasil – tomo II* – coordenação de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004.

KERÉNYI, Carl. *Dioniso: Imagem arquetípica da vida indestrutível*. Tradução Ordep Trindade Serra. Prefácio à edição brasileira de Ulpiano Bezerra de Menezes. São Paulo: Odysseus, 2002.

KITTO, H.D.F. *Tragédia grega – estudo literário*. Tradução e prefácio de José Manuel Coutinho e Castro. Coimbra: Armênio Amado Editor, Sucessor, 1972.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. Prefácio de Antonio Candido. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

LE GOFF, Jacques e Nora, Pierre. *História: novos objetos*. Tradução Teresina Marinho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Editora Cultrix, 1997.

_____. “Blaise Cendrars e o modernismo” em *Revista Brasileira*, Fase VII – Abril – Maio-Junho 2005. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2005.

MELLO E SOUZA, Antonio Candido. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 2000.

_____. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Limitada. 1997.

_____. *Literatura e sociedade – estudos de teoria e história literária*. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 2000.

- NIETZSCHE, Friedrich. *A visão dionisíaca do mundo*. Tradução Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *O nascimento da tragédia*. Tradução Heloisa da Graça Burati. São Paulo: Rideel, 2005.
- PLATÃO. *Diálogos*. Tradução Jorge Paleikat. Porto Alegre: Globo, 1962.
- ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Tradução Ivo Martinazzo. Brasília: Editora UnB, 1998.
- RAMA, Ángel. *Literatura e cultura na América Latina*. Organização de Flávio Aguiar & Sandra Guardini T. Vasconcelos. Tradução Raquel la Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. (Ensaio latino-americanos, 6)
- SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Tradução, introdução e notas Márcio Susuki. São Paulo, Iluminuras, 1991.
- SOBRAL, Gilson. *Mito e logos*. Brasília: Círculo de estudos clássicos de Brasília, 2001.
- _____. *Sacrifício e diacosmese*. Brasília: Círculo de estudos clássicos de Brasília, 2003.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos : estudos de psicologia histórica*. Tradução Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- VERNANT, Jean-Pierre e Vidal-Naquet, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Vários tradutores. Introdução de Trajano Vieira. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

Página da Internet

www.secrel.com.br/jpoesia

Discografia

- MONICA SALMASO. *Iaiá*. Rio de Janeiro: Biscoito fino, 2004.
- OLIVIA HIME. *Manuel Bandeira – Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Biscoito fino, gravado em 1986 (a capa não contém informações sobre a data do lançamento).

Anexos

1. “O sol é grande”, Sá de Miranda.
2. “Noturno da rua da Lapa”, Manuel Bandeira.
3. “Sonho de uma terça-feira gorda”, Manuel Bandeira.
4. Nonos, relato mítico, *apud* Karl Kerényi. *Dioniso: Imagem arquetípica da vida indestrutível*.
5. Reprodução de imagem de Dioniso em Karl Kerényi. *Dioniso: Imagem arquetípica da vida indestrutível*, ilustração 84.
6. Desenho a partir da mesma ilustração supra, em Jean-Pierre Vernant. *Mito e tragédia na Grécia antiga*, pág. 177.
7. “Unidade”, Manuel Bandeira.

Anexo 1

O sol é grande

O sol é grande, caem co'a calma as aves
Do tempo em tal sazão que sói ser fria:
Esta água, que d'alto cai, acordar-me-ia
Do sono não, mas de cuidados graves.

Ó cousas todas vãs, todas mudaves
Qual é o coração que em vós confia?
Passando um dia vai, passa o outro dia
Incertos todos mais que ao vento as naves!

Eu vi já por aqui sombras e flores
Vi águas, e vi fontes, vi verdura;
As aves vi cantar todas d'amores.

Mudo e seco é já tudo; e de mistura
Também fazendo-me eu fui doutras cores;
E tudo o mais se renova, isto é sem cura.

Anexo 2

Noturno da rua da Lapa

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

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

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

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

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

Anexo 3

Sonho de uma terça-feira gorda

Eu estava contigo. Os nossos dominós eram negros, e negras eram as nossas máscaras.

Íamos por entre a turba, com solenidade,
Bem conscientes do nosso ar lúgubre
Tão contrastado pelo sentimento de felicidade
Que nos penetrava. Um lento, suave júbilo
Que nos penetrava...que nos penetrava como uma espada de fogo...
Como a espada de fogo que apunhalava as santas extáticas!
E a impressão em meu sonho era que se estávamos
Assim de negro, assim por fora inteiramente de negro,
- dentro de nós, ao contrário, era tudo claro e luminoso!

Era terça-feira gorda. A multidão inumerável
Burburinhava. Entre clangores de fanfarra
Passavam préstitos apoteóticos.
Eram alegorias ingênuas ao gosto popular, em cores cruas.

Iam em cima, empoleiradas, mulheres de má vida,
De peitos enormes – Vênus para caixeiros.
Figuravam deusas – deusa disto, deusa daquilo, já tontas e seminuas.
A turba, ávida de promiscuidade,
Acotovelava-se com algazarra,
Aclamava-as com alarido
E, aqui e ali, virgens atiravam-lhes flores.

Nós caminhávamos de mãos dadas, com solenidade,
O ar lúgubre, negros, negros...
Mas dentro em nós era tudo claro e luminoso!
Nem a alegria estava ali, fora de nós.
Era dentro de nós que estava a alegria,
- A profunda, silenciosa alegria...

Anexo 4

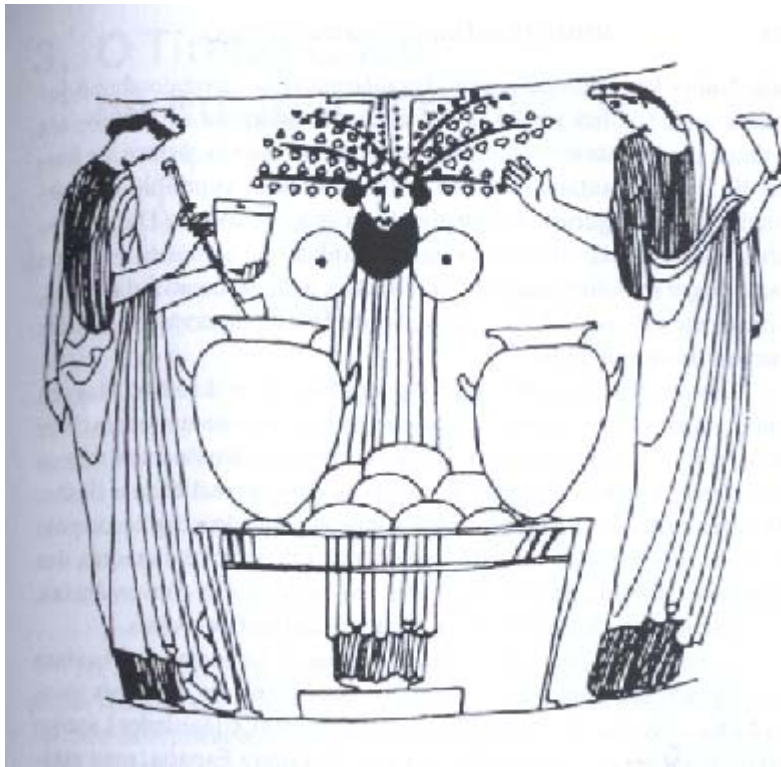
Naquele tempo, frutífero sangue de olímpicos tombou dos céus e originou a poção de vinho báquico, quando o fruto de sua videira entre rochas cresceu espontâneo, sem cultivo. Videira ainda não se chamava; (...) cresceu uma planta que tinha em si boa matéria para vinho (...). Uma serpente enrolou sua espinha flexível em torno da árvore, e sugou um forte sorvo de néctar que das frutas gotejava. (...) o deus serrano maravilhou-se ao ver a serpente com o queixo salpicado de vinho; a cobra mosqueada viu Évio e foi-se embora (...) quando Baco viu as uvas plenas de rubro sumo (...) socavou a rocha, fez um orifício na pedra com a aguda ponta do alvião (...) alisou os lados da abertura, que aprofundou, escavando-a no jeito do lagar; depois a seu tirso agudo deu a feição hábil da foice (...) e segou as uvas novas. Estava com ele um bando de sátiros. (...) Então Baco espalhou a profusão de uvas no forame que escavara (...) depois que depositou a inteira colheita no oco espaço, pôs-se a pisar as uvas com passos de dançador. E os sátiros também, sacudindo ao vento os cabelos, em desvario, de Dioniso o aprenderam. (...) e o canto de Baco, altíssimos, descantavam, esmagando os bagos com repetidas pisadas, a gritar “Evoé!”

Anexo 5



84 Mulheres retirando vinho diante do ídolo de Dioniso no Lenáion.
Stámnos atico. Roma, Museu da Villa Giulia.

Anexo 6



Desenho feito a partir da ilustração da página anterior.

Anexo 7

Unidade

Minh'alma estava naquele instante

Fora de mim longe muito longe

Chegaste

E desde logo foi verão

O verão com as suas palmas os seus mormaços os seus ventos de sôfrega mocidade

Debalde os teus afagos insinuavam quebranto e molície

O sentimento de penetração já despertado

Era como uma seta de fogo

Foi então que minh'alma veio vindo

Veio vindo de muito longe

Veio vindo

Para de súbito entrar-me violenta e sacudir-me todo

No momento fugaz da unidade.