

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE LETRAS

MARIA JOSÉ DE MIRANDA

MEMÓRIA DA INFÂNCIA NA LÍRICA DE MANUEL BANDEIRA

Goiânia
2009

MARIA JOSÉ DE MIRANDA

MEMÓRIA DA INFÂNCIA NA LÍRICA DE MANUEL BANDEIRA

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Poéticas da Modernidade.

Orientador: Prof. Dr. Rogério Santana dos Santos.

Goiânia
2009

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(GPT/BC/UFG)

Miranda, Maria José de.
M672m Memória de infância na lírica de Manuel Bandeira
[manuscrito]
/ Maria José de Miranda. – 2009
122 f.

Orientador: Prof. Dr. Rogério Santana dos Santos.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Letras, 2009.
Bibliografia.

1. Bandeira, Manuel, 1886-1968 – Memórias da infância.
2. Literatura Brasileira – Poesia – Manuel Bandeira. 3. Poesia
brasileira. I. Título.

CDU: 821.134.3(81)-1

MARIA JOSÉ DE MIRANDA

MEMÓRIA DA INFÂNCIA NA LÍRICA DE MANUEL BANDEIRA

Dissertação defendida no Programa de Pós Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para a obtenção do grau de Mestre, aprovada em _____ de _____ de _____ pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Rogério Santana dos Santos – UFG
Presidente da Banca

Prof. Dr. Eduardo dos Santos Coelho
Fundação Casa de Rui Barbosa.

Prof. Dr. Manoel de Souza e Silva

A meus pais

AGRADECIMENTOS

Ao eterno apoio de Aurora e Manoel.

Ao Wesley pelo crédito e confiança de sempre, bem como pelo apoio freudiano e poético.

À Renata e Sofia por existirem.

Ao Vânio pela presença sempre amiga.

Ao Gleisson por ter existido e participado de minha vida.

Aos freis Juracy e Victor pelas conversas filosóficas sempre pertinentes.

À Letícia pelas conversas e observações contundentes que muito aprimoraram a escrita desse trabalho.

Ao professor Manoel de Souza e Silva por ter acreditado na possibilidade desse trabalho.

Aos amigos queridos Magdalena, Gilmair, Livino, pela amizade que me completa.

Ao Lup em especial pela paciência e compreensão mediante o tempo dispensado a esse trabalho.

Aos meus irmãos todos: Mônica, Terezinha, Divino, Rozária e Manuel pelo acolhimento e confiança.

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

Ao meu orientador, Professor Dr. Rogério Santana dos Santos, primeiro por ter assumido juntamente comigo tão grande responsabilidade, depois pela orientação sempre segura, pelo empréstimo do material teórico, bem como pelo empenho no encaminhamento deste trabalho.

À Professora Dra. Solange Fiúza Cardoso Yokozawa (UFG)) por suas sugestões precisas que, durante minha qualificação, contribuíram para o término deste trabalho.

Ao Professor Dr. Manoel de Souza e Silva (UFG) que, além do exame de qualificação, também enriquece este trabalho com sua preciosa participação compondo a banca de defesa.

Ao Professor Dr. Eduardo dos Santos Coelho (Fundação Casa de Rui Barbosa) por aceitar compor a banca de defesa e pela leitura perspicaz do trabalho.

Pois de tudo fica um pouco

Carlos Drummond de Andrade

*Só agora é que assoma, muito lento, o difícil clarão
reminiscente, ao termo talvez de longuíssima
viagem, vindo ferir-lhe a consciência. Só não
chegam até nós, de outro modo, as estrelas.*

*Se eu conseguir recordar, ganharei calma, se
conseguir religar-me: adivinhar o verdadeiro e real,
já havido.*

Infância é coisa, coisa?

Guimarães Rosa

RESUMO

Neste trabalho, analisamos a recuperação da memória da infância na poesia de Manuel Bandeira, explicando como as lembranças da infância são reimaginadas na vida do poeta adulto. Entendemos que o processo de recordação na lírica de Bandeira pode ser observado a partir de três momentos distintos pelos quais passa o poeta. Sob essa perspectiva, consideramos, a partir da crítica literária, da teoria psicanalítica de Freud e dos estudos de Bergson e Halbwachs sobre a memória, o fato de as recordações serem desencadeadas por alguma ação do presente. Logo, as lembranças são reimaginadas no presente e, portanto, não são recuperadas em sua forma original. O trabalho está dividido em três capítulos. O primeiro é composto por um breve relato poético-intelectual sobre Bandeira, mostrando a proximidade entre a vida e a obra do poeta, e já sugere o tema da memória. O segundo divide-se em duas partes: do poeta doente e confinado, e do poeta resignado com sua condição particular. No terceiro capítulo, discute-se como a poesia de Manuel Bandeira, inserida no contexto das mudanças estéticas do Modernismo, enseja a sua recordação da infância ao mesmo tempo em que aclama o passado histórico e a tradição popular.

PALAVRAS-CHAVE: poesia, memória, infância, reimaginação, Manuel Bandeira.

ABSTRACT

The aim of this academic paper/dissertation is to analyze the process of bringing childhood memories back to the present in the poetry of Manuel Bandeira. Moreover, we will explain how these childhood memories are rethought in the present life of the poet as an adult. We see that this process of memory in the lyricism of Bandeira may be observed in three distinct moments, for they occur in different times that the poet goes through. In this perspective we take into consideration the literary criticism, the psychoanalysis of Freud, the studies of Bergson and Halbwachs regarding the memory issue, in order to show that these past memories come up when an action in the present takes place and awakes them. However, these memories are rethought, coming into our imagination differently, for they do not rise to the present in the same way they were in the past. This work is divided into three chapters; the first one is a brief poetical and intellectual report about the work of Bandeira, which already states the memory theme. The second chapter is divided into two parts: the first one, which portrays the illness and confinement of the poet, when the memories are filled with anguish from the present; the second one, which shows the poet in resignation with his personal condition and the memories of a happier childhood. On the third chapter we discuss the period of the most remarkable poetry of Bandeira, which is marked by the esthetical changes established in Modernism. Furthermore, this chapter points out that his personal childhood memories reach childhood in a general way, for they cover, through the very personal matter, a historical and traditional past.

Keywords: poetry, memory, childhood, rethink, Manuel Bandeira.

SUMÁRIO

RESUMO	8
ABSTRACT	9
INTRODUÇÃO.....	11
1- PERCURSO INTELECTUAL-POÉTICO.....	15
1.1 - Antes do Modernismo.....	15
1.2 - Bandeira e o Modernismo.....	21
1.3 - Bandeira depois do Modernismo.....	38
2 - MEMÓRIA DA INFÂNCIA.....	51
2.1 - Lirismo e angústia.....	51
2.2 - Lirismo e infância feliz.....	69
3 - MEMÓRIA LÍRICA: INDIVIDUAL E COLETIVA.....	86
3.1 - Do lirismo particular ao universal.....	86
3.2 - Infância velhice.....	99
4 - POESIA E VIDA: UMA DEFESA DA POESIA BANDEIRIANA.....	111
REFERÊNCIAS.....	115

INTRODUÇÃO

*Cada cheiro de infância é uma
lâmparina no quarto das lembranças.*

Bachelard

Para Bachelard (2006, p. 97), “ao sonhar com a infância, regressamos à morada dos devaneios, aos devaneios que nos abriram o mundo. O devaneio voltado para a infância nos restitui à beleza das imagens primeiras”.

A leitura da obra crítica sobre a lírica de Manuel Bandeira aponta, sobretudo, para o viés da morte. Esta foi uma ameaça constante na vida do poeta em função da tuberculose. Entretanto, lendo Bandeira, percebemos a presença de uma outra importante vertente: a da infância reimaginada pelo poeta adulto. Sua imagética, em diversos instantes, remete-nos a esse tempo das primeiras vezes, a essa fonte de poesia.

Percebe-se que as diferentes configurações da poesia da infância estão, na obra poética de Bandeira, em consonância com seus diferentes projetos estéticos. Sendo assim, o intuito deste trabalho é verificar como se dá a lembrança da infância nessa poesia, observando os diferentes estágios da vida e da obra desse autor. As lembranças são imagens construídas a partir do presente, a partir das imagens recriadas pelo poeta adulto, não representando os fatos em sua originalidade. São apenas rastros do que ocorreu no passado. Segundo Sigmund Freud, muitas vezes o que lembramos não é o fato original, mas uma outra imagem associada à original. Assim, para Freud (1996, V. III. p. 290; grifos do autor), “o resultado do conflito, portanto, é que em vez da imagem mnêmica que seria justificada pelo evento original, produz-se uma outra, que foi até certo ponto, associativamente *deslocada* da primeira”. Sob esse aspecto, as recordações relacionadas com a infância, as que mais interessaram ao psicanalista, são lembranças que estiveram bem perto dos fatos reais de outrora e que nos aproximam de algo perdido no passado, algo que desejamos reconstruir no presente da vida adulta.

Para a elaboração do presente trabalho, utilizaremos formulações fornecidas pela teoria literária. Um dos destaques é um breve contraponto entre a visão estruturalista de Hugo Friedrich em *Estrutura da lírica moderna* (1978), livro que

oferece uma descrição estrutural eficaz da poesia moderna e identifica a ideia do sujeito poético centrado em si mesmo, apontando como uma das características dessa poesia a destruição da realidade e da referência, e o ponto de vista dos críticos atuais Alfonso Berardinelli (2007) e Michael Hamburger (2007), os quais não veem a poesia moderna desvinculada da realidade, mas, antes, apontam que a poesia, que é feita por seres humanos, jamais poderá excluir dela o homem.

Para pensar a infância e a memória, valeremo-nos do arcabouço teórico psicanalítico de Freud (1996) e dos estudos filosóficos de Bachelard (1998, 2006 e 2007) e de Bergson (1999 e 2006), quando estes forem convergentes no que se refere ao tema em questão. No que tange à memória coletiva, buscaremos apoio na teoria psicossocial de Halbwachs (2006).

A pesquisa se justifica por acreditarmos que, ao estudar a poesia de Bandeira, principalmente sob o prisma da psicanálise freudiana e da visão filosófica de Bachelard, bem como dos demais teóricos e críticos, contribuiremos para a compreensão de mais um viés da obra lírica desse poeta.

Na escrita deste trabalho, primeiro construiremos um breve relato do percurso poético-intelectual de Manuel Bandeira, a partir de *Itinerário de Pasárgada*, observando desde o seu primeiro livro, *A Cinza das Horas*, de 1917, até *Estrela da tarde*, publicado pela primeira vez em uma edição de luxo na Bahia em 1960. No primeiro capítulo, destacaremos alguns poemas e apontaremos para a questão da memória e para a poesia impulsionada pela condição particular de doente confinado em que se encontra o poeta Bandeira. Esta é a matéria-prima que, pela linguagem poetizada, torna-se lírica por meio de uma certa despersonalização. Ainda nesse capítulo, serão ressaltadas algumas influências intelectuais importantes na trajetória poética de Bandeira, como Mário de Andrade, que se corresponde longamente¹ com o poeta pernambucano, fato que muito enriquece a poesia de ambos, e o sociólogo Gilberto Freyre, idealizador do movimento modernista do Nordeste, ocorrido em Pernambuco.

O segundo capítulo objetiva, primeiro, apontar que, por ocasião da publicação de *A Cinza das Horas* (1917), *Carnaval* (1919) e *O Ritmo Dissoluto* (1924), o poeta encontra-se confinado por causa da tuberculose e sem possibilidade

¹ Manuel Bandeira, no Rio de Janeiro e Mário de Andrade, em São Paulo, se correspondem durante 22 anos (1922-1944) através de cartas, nas quais discutem tanto questões pessoais quanto questões estéticas da poesia de ambos. Discutem também questões relacionadas ao Modernismo, como por exemplo, a poesia pau-brasil de Oswald de Andrade, e ainda, questões concernentes às Vanguardas Europeias.

de cura. Apresenta, portanto, dificuldade para lidar com a doença que o separou da alegria da infância, impediu-lhe a vida, bem como sinalizou a aproximação da morte. Dessa maneira, a doença aproximou Bandeira da poesia e serviu como aprendizado para a morte. Num certo sentido, foi a sua salvação tanto pessoal quanto poética. Investigaremos como as lembranças da infância em um período em que a matéria-prima a ser poetizada vem quase sempre da realidade mais íntima do poeta, sobretudo no primeiro livro, surgem repletas de angústia diante da falta de solução para o seu problema particular. Assim, observaremos como a condição pessoal implica na criação poética bandeiriana da época, pois, a partir do sujeito empírico angustiado, ocorre a prevalência de um sujeito poético também angustiado.

Em um segundo momento, que compreende *Lira dos Cinquent'Anos* (1940), *Belo Belo* (1948), *Opus 10* (1952) e *Estrela da Tarde* (1960), o objetivo é avaliar que, já na velhice, o poeta aprendeu a aceitar a sua condição de ser-para-morte. Ele está mais experiente, posto que já percorreu grande trajetória pessoal e poética. Seu lirismo, também voltado para as circunstâncias pessoais, apresenta a prevalência de um sujeito poético liberto da angústia da primeira fase. Por isso, acreditamos na possibilidade de reimaginação de uma infância distante daquela angustiada, uma vez que agora o poeta parece conseguir resgatar a infância alegre do menino que foi.

Por último, no terceiro capítulo, de posse da poesia do livro que melhor representa sua libertação estética, *Libertinagem* (1930), buscaremos verificar como o lirismo depurado de sua fase “madura”, que se dá na efervescência do Modernismo, fala do que é particularmente Bandeira e, ao mesmo tempo, da história e da tradição de todos. Será observado, sobretudo em “Evocação do Recife”, como a recuperação das reminiscências da meninice de Bandeira implica na recuperação das reminiscências do coletivo. Para Arrigucci, acentuam-se aí imagens que tanto se inserem numa matéria particular, do que é mais intimamente Bandeira, quanto no que é também histórico, uma vez que há a recuperação do passado pessoal e ao mesmo tempo do passado histórico e da tradição popular (ARRIGUCCI, 2003).

Logo, ao falar dos elementos que compõem sua mitologia particular — as pessoas, a cidade natal, as famosas ruas e a casa do avô —, o poeta desperta em nós as lembranças dos tempos antigos e nos faz reviver a infância que dura em nós.

Embora pensar a poesia do Bandeira memorialista não seja privilégio apenas deste trabalho, entendemos que a proposta de analisar as lembranças da infância

na poética bandeiriana a partir da psicanálise pode ser mais uma forma de alargar conhecimento dessa vasta trajetória poética, posto que tal abordagem por parte da crítica ainda não é vasta. É a partir dessas observações que adentraremos essa perspectiva.

1 PERCURSO INTELECTUAL-POÉTICO

A verdade é que em tudo que fazemos há interesse e arte ou qualquer outra atividade desinteressada é coisa que não existe.

Manuel Bandeira

1.1 Antes do Modernismo

Manuel Carneiro de Sousa Bandeira Filho, poeta de simplicidade sofisticada para quem a poesia podia nascer das fontes mais variadas: desde os primeiros versos apresentados ao pai quando ainda criança; mais tarde, da leitura dos poetas clássicos e até de exame laboratorial. Bandeira utilizou em seus versos as mais variadas formas poéticas. Buscou o novo e contribuiu com o movimento modernista brasileiro, movimento que, aliás, também o influencia, principalmente no que tange ao projeto nacionalista. Sua obra poética foi reveladora das mudanças estéticas propostas pela época. Talvez essa tenha sido a melhor maneira de expressar o autêntico Modernismo, posto que a poesia bandeiriana trouxe para a sua estrutura as novas propostas estéticas do movimento, mas sempre mantendo o diálogo com a tradição.

Um de seus maiores admiradores, Carlos Drummond de Andrade (1989, p. 5), acentua que “Bandeira tinha uma variedade de interesses literários e foi um mestre em todas as formas de poesia. Assim, através de sua poesia, podemos, inclusive, entender melhor o percurso da própria poesia brasileira.”

Bandeira foi do poeta confinado, doente, voltado para causa própria, ao poeta despido de si mesmo, capaz de observar o movimento da rua e de perceber seus transeuntes. E, voltando para as reminiscências mais particulares e apalpando a morte, revelou o que é imprescindível a todos: a vida.

Seu extenso percurso poético é fruto de uma longa experiência que se inicia com o menino bem nascido de Recife e vai se alargando quando o poeta muda-se para a Europa em busca de tratamento para a tuberculose. Lá, conhece o poeta francês Paul Éluard, com quem manteve contato durante muito tempo. No período em que Bandeira esteve fora do Brasil, teve maior contato com a poesia simbolista

francesa, que lhe serviu de inspiração em seu primeiro livro, *A Cinza das Horas* (1917).

A Cinza das Horas foi publicado quase sem intenção poética, como ele próprio explica em *Itinerário de Pasárgada*, e apresenta traços do poeta intimista ainda ligado à última fase do Simbolismo. Nesse livro, Bandeira já dava indícios do grande poeta que viria a ser. Quase tudo ali está voltado para a sua vida pessoal. Com angústia, ele relata logo no primeiro poema do livro, intitulado “Epígrafe”, o triste destino que lhe tirou o que poderia ter sido a sua vida:

Sou bem nascido. Menino,
Fui, como os demais, feliz.
Depois, veio o mau destino
E fez de mim o que quis (BANDEIRA, 1990, p. 119).

O livro apresenta uma temática de cunho doloroso e, a partir do que restou daquele tempo antigo, é que vão sendo construídas as imagens agora influenciadas pela circunstância pungente. Dessa forma, o poeta encontra-se dolorosamente confinado por causa da tuberculose, estado que contribui para seu exercício poético.

As cinzas são, freudianamente falando, vestígios do que sobrou das horas que não voltam mais, das horas felizes do adolescente pernambucano que teve sua felicidade interrompida pelo “mau destino”. O lirismo nesse livro é pessoal, repleto de angústia, e o tom é de desabafo, tristeza e sofrimento diante do que fora perdido e da irremediável situação atual. Essa temática é intensificada em poemas como “Desencanto”, em que ele escreve:

Eu faço versos como quem chora
De desalento... de desencanto...
[...]
Meu verso é sangue.
[...]
Cai, gota a gota, do coração.
[...]
— Eu faço versos como quem morre. (BANDEIRA, 1990, p. 119).

O lirismo pessoal exposto nesse primeiro momento de sua poesia é repleto de simplicidade. Os versos vão sendo moldados aos poucos como o sangue que “Cai, gota a gota” e revelam um estado de profunda tristeza do sujeito poético que se

encontra desencantado frente à ameaça da morte, já que a vida lhe escapa num processo lento e doloroso. Há nesse poema semelhanças com a poesia do português Antônio Nobre, aliás, uma influência marcante na poesia de Bandeira, pois também Nobre era poeta tuberculoso e convivia de perto com a ameaça da morte. Esse poeta português por vezes também falou, em tom de lamúria, dessa aproximação da morte, clamando pela vida que de alguma forma lhe escapa. O sujeito poético quer viver, porém seus “dias de rapaz, de adolescente / Deslizam vagarosos, como os Rios”. Nessa linhagem, os dois poetas revelam por vias autênticas a instabilidade do estar no mundo que prenuncia a própria morte, como está no poema “Soneto”, do livro *Só*, de Antônio Nobre:

Meus dias de rapaz, de adolescente,
Abrem a boca a bocejar, sombrios:
Deslizam vagarosos, como os Rios,
Sucedem-se uns aos outros, igualmente.

Nunca desperto de manhã, contente.
Pálido sempre com os lábios frios,
Ora, desfiando os meus rosários pios...
Fora melhor dormir, eternamente!

Mas não ter eu aspirações vivazes,
E não ter como têm os mais rapazes,
Olhos boiados em sol, lábio vermelho!

Quero viver, eu sinto-o, mas não posso:
E não sei, sendo assim enquanto moço,
O que serei, então, depois de velho. (CASCUDO, 1967).

Bandeira conta, em *Itinerário de Pasárgada*, que a seleção dos poemas que comporiam *A Cinza das Horas* foi feita a partir do tema relacionado a uma mesma tonalidade de sentimento, de modelo simbolista próximo do lirismo português, como é o caso de alguns poemas como, por exemplo, os sonetos a Camões e a Antônio Nobre. Ao falar de tais sonetos, o poeta já expressa, nessa primeira produção poética, o início da inquietação pela transcendência de seu próprio lirismo:

Nada tenho a dizer desses versos, senão que ainda me parecem hoje, como me pareciam então, não transcender a minha experiência pessoal, como se fossem simples queixumes de um doente desenganado, coisa que pode ser comvente no plano humano, mas não no plano artístico (BANDEIRA, 1990, p. 56).

O fato é que o poeta publicou o livro, o qual dialoga com os poetas da tradição numa forma muito própria, por meio da qual se estabelece um jogo entre o

eu empírico e eu poético, chegando até mesmo a fundirem-se. Por vezes, a poesia bandeiriana nasceu das fontes mais particulares, nasceu de experiências vividas, as quais se tornaram matéria poética pela estilização da linguagem.

Bandeira confessa, por ocasião da publicação de desse livro, que não tinha ainda a intenção de seguir carreira literária, e que fazia poesia apenas para não se sentir ocioso. Dentro da necessidade e das circunstâncias, a poesia veio vindo e despindo o poeta simbolista de *A Cinza das Horas*, o qual chega “nu” na fase modernista, como relata Mário de Andrade em carta a Bandeira datada de 29/7/1928².

Contrariando aquela falta de intenção poética de Bandeira e sendo dono de uma vasta e diversificada trajetória lírica, ele tornou-se um dos melhores e mais inovadores poetas brasileiros do século XX.

Sua poesia, já nesse primeiro livro, se estabelecia como autêntica por partir de fontes vivenciadas. E, apesar da sua não intenção de ser um poeta, aí estão alguns importantes poemas, como os acima citados, além de “Desalento” e “Ruço”. O livro contém elementos que perpassam toda a obra lírica do poeta, tais como: a proximidade entre dor, solidão, doença, morte; o sentimento de contrastes, como em “Cartas de Meu Avô”, em que a vivacidade da juventude estabelece um jogo contrastante com o “fogo frio da velhice”; os restos do que ficou perdido daquele primeiro tempo e que se tenta reimaginar pela linguagem poética, bastante recorrente e que está, por exemplo, em “Epígrafe” e em “Ruço”, quando a imagem infantil encontra-se distante; o gosto pelo noturno explorado em “Dentro da Noite” e “O inútil Luar”, poemas que traduzem os sons da noite; e também a presença do erotismo em “Poemeto Erótico” e “A Sombra das Araucárias”, em que “A arte é uma fada que transmuta / E transfigura o mau destino”, sugerindo uma possibilidade de salvação pela arte.

Os poemas que compõem o livro foram escritos entre 1906 e 1917, mas não seguem uma cronologia em sua disposição, como, aliás, acontece em todos os livros de Bandeira, pois o poeta sempre procurava organizar seus livros pela “tonalidade de sentimento”, como afirma em *Itinerário de Pasárgada* (1990, p. 56).

Seu segundo livro é *Carnaval*, publicado em 1919, o qual traz um título que contrasta com o do primeiro livro, de quando as cinzas encobriam a felicidade de

² Esta carta será comentada no terceiro capítulo desse trabalho.

antes. Agora, o sujeito poético quer “beber” e “cantar asneiras” numa tentativa de libertação tanto pessoal quanto lírica, o que não é raro na poesia bandeiriana. A ideia de transcender-se está agora mais acentuada, e um pouco mais amadurecida. Aquele lirismo basicamente individualista, ou seja, a matéria que foi o ponto de partida para a sua poética já não responde aos anseios de uma poesia à beira da grande mudança proposta pelo pensamento modernista que batia à porta. Entretanto, apesar de a efervescência modernista estar próxima, a temática ainda está ligada ao sofrimento particular do poeta e à angústia representados pela figura de um Pierrot sombrio e triste como se mostra, por exemplo, em “Pierrot Branco”:

Atrás de minha fronte esquálida,
Que em insônias se mortifica,
Brilha uma como chama pálida
De pálida, pálida mica...

Não a acendeu a ardente febre,
Ai de mim, da consumação hética
Que esgalga até que um dia quebre
A minha carcaça caquética! (BANDEIRA, 1990, p. 164).

Esse sentimento febril e doloroso prevalece no livro, no qual se inscreve um tom de desencantamento sem, contudo, perder a ironia com que o poeta traça um perfil de seu mundo íntimo. Ideia que, no fim do livro, é exposta pelo poeta ao lamentar a tonalidade fixada em *Carnaval* e por não ter podido celebrar o carnaval de maneira mais festiva, alegre, como é pertinente à ocasião. Bandeira escreveu o que seu confinamento permitiu:

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

Quando o acabei, — a diferença que havia!
O de Schumann é um poema cheio de amor,
E de frescura, e de mocidade...
E o meu tinha a morta mortacor
Da senilidade e da amargura...
— O meu carnaval sem nenhuma alegria!... (BANDEIRA, 1990, p. 178).

Apesar do sentimento ainda preso à condição particular, há o aspecto da expressão sintética e irônica. Surge, já, para Bandeira, uma nova consciência, a possibilidade de sair de si mesmo e de se lançar em direção a algo maior. E o poeta,

que, no primeiro livro, está mergulhado em tristeza, agora fala de alegria, ainda que de forma ilusória. Alegria que é passageira, posto que a morte é presença constante em sua vida, o que justifica ser este um dos temas prevalentes de sua obra poética.

O livro segue uma unidade, sugerindo ironicamente a ideia de carnavalização em que tudo é permitido, inclusive a inserção de sonetos parnasianos como “A Ceia” e “Verdes Mares”, os quais o poeta chamou de “pastiches”. Tudo isso ao lado da sátira de “Os Sapos”, poema que ridicularizou a estética conservadora parnasiana e que, por isso, arrancou diversas vaias do público educado na estética tradicional ao ser declamado na Semana de Arte Moderna em fevereiro de 1922, em São Paulo.

O poema satiriza a forma do exercício poético parnasiano, uma vez que esta exagerava no uso do vocabulário e da forma fixa, o que muitas vezes conduzia ao artificialismo. Havia, na estética parnasiana, uma preocupação excessiva com a forma, quando reduzia “sem danos / A fôrmas a forma”, como está no poema bandeiriano, o que podia comprometer o conteúdo do poema, pois forma e conteúdo devem ser coisa una. Nesse poema, Bandeira faz uso da metalinguagem, pois utiliza a forma tradicional parnasiana para ironizar o próprio período marcado pela estética rigorosa e lapidada como o trabalho de um ourives. A repercussão leva a crítica a dizer que o livro marca o período de transição de um lirismo mais hermético e comedido para um momento lírico livre e avassalador que já revela a liberdade estética promissora que propunham os modernistas a partir da Semana de Arte Moderna.

Numa carta a Bandeira datada de 6 de junho de 1922, Mário de Andrade expressa sua sensação a respeito de *Carnaval* após relê-lo e destaca o poema “Os sapos”:

Foi meu prazer de ontem recebendo (só ontem) o teu *Carnaval*, reler essas páginas que tanta impressão me tinham produzido, há coisa de dois anos e meio. E o livro não envelheceu para minha admiração, asseguro-te. Creio mesmo que o contrário é que se deu. Saí da leitura com a convicção profunda que o teu livro foi um clarim de era nova, cantando já sem incertezas nem rouquidões. Há no livro uma página que considero das maiores de nossa poesia: ‘Os sapos’. [...] Os teus trechos de *verdadeiro* verso livre são magníficos (ANDRADE & BANDEIRA, 2000, p. 62; grifos do autor).

O entusiasmo de Mário de Andrade a respeito de “Os sapos” nasce da provocação aos parnasianos contida no poema. Mas *Carnaval* é um livro de inovações, apontando para a nova era, como diz Mário, além de apresentar a

tentativa de superação do eu ao criar uma série de personagens ou máscaras carnavalescas para exprimir alegoricamente seus desejos, como Pierrô, Arlequim e Colombina. São figurações de um eu ainda sofrido, amargurado, que deseja amar, mas se vê impossibilitado pela doença. Por isso, seu carnaval é, como ele disse no último poema do livro, “Epílogo”, “sem nenhuma alegria”.

Apesar de Bandeira nunca abandonar os vínculos com a tradição, mesmo rejeitando o “bom gosto” da época, ele vai aos poucos percorrendo um caminho histórico-literário que, no início, bebe da estética simbolista. Mas seu gosto pelos pequenos acontecimentos cotidianos e pela necessidade de falar do que é puramente humano já era vigente desde os primeiros livros. Para o poeta pernambucano, a poesia estava em tudo e em todo lugar, “tanto nos amores como nos chinelos, tanto nas coisas lógicas como nas disparatadas”, conforme dito no *Itinerário de Pasárgada* (1990, p. 34). E todas essas circunstâncias, todos os troncos de que parte a poesia bandeiriana, sem dúvida, falam daquilo que é mais importante, do que é mais caro ao poeta: falam da vida. Ideia que foi desenvolvida por Mário de Andrade em *A escrava que não é Isaura*:

Os galhos é verdade entrelaçam-se às vezes. A árvore das artes como a das ciências não é fulerada mas tem rama implexa. O tronco de que partem os galhos que depois se desenvolverão livremente é um só: a vida (ANDRADE, 1980, p. 265).

1.2 Bandeira e o Modernismo

O Modernismo no Brasil tem seu marco histórico em fevereiro de 1922, em São Paulo, com a Semana de Arte Moderna, e abrange, segundo Antonio Candido e Castello (2001, p. 9), “um movimento, uma estética e um período”. Importante movimento literário brasileiro, foi, como anuncia Mário de Andrade (1943, p. 231), “o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional”. O movimento se espalha pelo país e tem como finalidade a oposição às escolas anteriores como Naturalismo, Parnasianismo e Simbolismo. No que tange à estética, não houve uma unificação desta. O que se pretendia era a renovação do pensamento artístico e a liberdade de expressão. Seu momento mais efervescente

se deu até 1930. A partir daí, e até 1945, ocorre uma espécie de amadurecimento do que foi plantado no primeiro momento modernista.

Os modernistas de 1922 encontravam-se tomados pelo mesmo desejo da expressão livre e queriam poder transmitir por meio da arte, a emoção pessoal, bem como a realidade brasileira. Assim, defendiam a liberdade de criação e expressão. Antonio Candido vê essa liberdade de criação como algo relativo, uma vez que ele acredita na ideia de que a arte não possui originalidade absoluta. A respeito desse desejo de expressão, confirma Mário (1943, p.235): “O modernismo, no Brasil, foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e de técnicas consequentes, foi uma revolta contra o que era a Inteligência nacional”.

Há, com os modernistas, a recuperação de uma inovadora proposta já pensada pelos simbolistas, que é a da ruptura dos limites entre os gêneros literários, pois queriam a prosa próxima da poesia e que esta adotasse vocabulário e temas próprios da prosa. A poesia alça voos a partir dessa retomada estética e abandona as formas da tradição parnasiana, conferindo ao verso uma forma mais livre. Há uma espécie de extravasamento da forma e das ideias, e a poesia adquire um caráter de simultaneidade, graças à fusão de elementos variados.

Em busca da libertação poética, Manuel Bandeira, como vários outros, incorpora o verso livre aos seus poemas. A ousadia acarretou grande responsabilidade para a estética modernista, já que muitos pensaram que o verso livre era de fácil elaboração. Trata-se de uma visão equivocada, conforme explica o próprio Bandeira em seu livro *De Poetas e de Poesia*:

À primeira vista [o verso livre] parece mais fácil de fazer do que o verso metrificado. Mas é engano. Basta dizer que no verso livre o poeta tem de criar o seu ritmo sem o auxílio de fora. [...] Essa enganosa facilidade é a causa da superpopulação de poetas que infestam agora nossas letras. O Modernismo teve isso de catastrófico: trazendo para a nossa língua o verso livre, deu a todo mundo a ilusão de que uma série de linhas desiguais é poema. Resultado: hoje, qualquer subescriturário de autarquia em crise de dor de cotovelo, qualquer brotinho desiludido do namorado, qualquer Balzaquiana desajustada no seu ambiente familiar se julgam habilitados a concorrer com Joaquim Cardozo ou Cecília Meireles (BANDEIRA, 1954, p. 123).

Esse processo de criação livre se iguala, segundo Manuel Bandeira — que retoma a ideia de Aristóteles —, a alguém perdido numa floresta sem nenhum sinal que o oriente e que precisa encontrar seu caminho. Mas não basta organizar em

versos qualquer trecho de prosa porque, como ainda afirma o poeta, “isso nunca foi verso livre. Se fôsse, qualquer pessoa poderia pôr em verso até o último relatório do Ministro da Fazenda” (BANDEIRA, 1954, p.123-124). Enganados diante da complexa floresta e da dificuldade de sair dela, muitos fizeram poesia de qualidade ruim. No entanto, surgiram também bons poetas. Bandeira foi um dos que mais contribuíram a partir do espírito renovador proposto pelo Modernismo. Pautado por uma nova forma de criação aparentemente fácil, numa opção livre mas consciente da tradição, conseguiu transformar o que era universal em uma criação pessoal incessante. Criação elaborada a partir de uma facilidade enganosa: foi o que compreenderam alguns poetas, entre eles Manuel Bandeira.

Poeta modernista educado na tradição clássica, Bandeira transita entre o novo e o velho, característica que já era visível desde o início de sua obra. Nunca chegou a abandonar totalmente a forma tradicional da poesia, o soneto, que esteve presente nos primeiros e também em seus últimos livros. O certo é que o poeta vive uma constante busca pela transcendência de seu próprio lirismo. Ele criou uma poética lírica ousada, que, além de instaurar a liberdade ao se fazer versos, deu ainda uma nova roupagem à tradição.

Se *Carnaval*, livro publicado em 1919, já trazia as primeiras marcas do rompimento com o “velho” estilo poético, bem como já apontava para o “novo”, *O Ritmo Dissoluto* (1924), publicado dois anos após a Semana de Arte Moderna, sofre, obviamente, as influências das ideias libertárias extravasadoras do Modernismo. O poeta está agora mais experiente. Mora no morro do Curvelo há quatro anos, lugar que certamente contribuiu para esse amadurecimento.

A década de 20 foi decisiva na vida e na escrita de Bandeira e marcou toda a sua obra daí para frente. Em 1920, Bandeira perde o pai, “momento mais inesquecível” para ele, quando solitariamente descobriu que teria de driblar sozinho o ritmo dissoluto da vida, já que o pai fora seu último sustentáculo na luta contra a doença e na espera da morte que tardava. No mesmo período, ele se muda para o morro do Curvelo, lugar que o transporta de volta à infância recifense. O lugar e a dura situação conduzem o poeta, tanto que ele diz em *Itinerário de Pasárgada* (1990, p. 60): “A morte de meu pai e a minha residência no morro do Curvelo de 1920 a 1933 acabaram de amadurecer o poeta que sou”. Além de Bandeira já estar marcado pela tuberculose, pela morte do pai e pela solidão, convive agora, em seu

“humilde cotidiano”³ no espaço do morro, com a pobreza e com a garotada que lhe devolve, de certo modo, a meninice alegre. O poeta descreve, também em *Itinerário de Pasárgada*, esse lugar de aprendizado:

Quanto ao morro do Curvelo, o meu apartamento, o andar mais alto de um velho casarão quase em ruína, era, pelo lado dos 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 Pernambuco. Não sei se exagero dizendo que foi na Rua do Curvelo que reaprendi os caminhos da infância (BANDEIRA, 1990, p. 60).

Talvez o poeta não esteja exagerando ao dizer que o Morro lhe devolve a infância, pois aquela saudosa meninada da rua que às vezes lhe quebrava a vidraça, ajudava-o a recuperar os momentos encantadores passados em Recife, do período em que Bandeira só conhecia alegrias, brincadeiras e festas vividas ao lado dos familiares e pessoas queridas, num tempo em que estes eram vivos.

Nesse mesmo lugar, além de *O Ritmo Dissoluto*, é escrita quase toda obra de sua fase madura: *Libertinagem* (1930) e boa parte de *Estrela da Manhã* (1936). Manuel Bandeira, que agora parece liberto da doença, começa também a se libertar da subjetividade ditada pelo doloroso percurso anterior. O poeta começa a perceber o mundo e o outro. O mundo adquiriu unidade para ele e por isso a aceitação deste é visível e está presente em muitos de seus versos. Ele aceita a realidade não só como matéria poética, mas também em sua condição particular.

Há um processo de transformação rítmica que culmina em *Libertinagem*, onde todos os ritmos são possíveis. É, pois, o livro que representa uma poesia de transição tanto da forma como da liberdade de movimento. Ocorre aqui uma refinação do verso tanto livre quanto metrificado. É o próprio Bandeira quem, no *Itinerário de Pasárgada*, fala da transição que sofre *O Ritmo Dissoluto*:

A mim me parece bastante evidente que o *Ritmo Dissoluto* é um livro de transição entre dois momentos da minha poesia. Transição de quê? Para a afinação poética dentro da qual cheguei, tanto no verso livre como nos versos metrificados e rimados, isso do ponto de vista da forma; e na expressão das minhas idéias e dos meus sentimentos, do ponto de vista do fundo, à completa liberdade de movimentos, liberdade de que cheguei a

³ Ideia emprestada dos vastos estudos do crítico Davi Arrigucci Jr. a respeito da poesia de Manuel Bandeira, a qual se encontra, por exemplo, em *Humildade, paixão e morte* (2003) e no ensaio “O humilde cotidiano de Manuel Bandeira” (1987).

buscar no livro seguinte, que por isso chamei *Libertinagem* (BANDEIRA, 1990, p. 67).

A obra representa uma transição da forma e do conteúdo, além de representar também uma transição quanto ao espaço. Ao invés daquele espaço da natureza e da subjetividade, o poeta vai para o espaço da rua. Como cita Olinto (1990, p. 179), “o poeta adquirira uma voz própria, criara uma linguagem, abrira um caminho novo”.

Seu ponto de vista em relação às pessoas e objetos ao seu redor é outro. Bandeira agora canta mais livre, sai de si mesmo, de seu confinamento e se lança em direção ao outro, permite movimento aos poemas e percebe, por exemplo, aqueles “adoráveis carvoeirinhos” que “passam a caminho da cidade”, em “Meninos Carvoeiros”:

Os Meninos carvoeiros
Passam a caminho da cidade.
— Eh, carvoero!
E vão tocando os animais com um relho enorme. (BANDEIRA, 1990, p. 192).

“Meninos Carvoeiros” foi um dos poemas em que o poeta expôs suas primeiras experiências sob a influência desse espaço no Rio de Janeiro. Experiências mundanas, oriundas da rua, as quais contribuíram para essa temática do espaço urbano conflituoso. Das janelas de seu apartamento o poeta observava a rua e suas características e se comovia com a situação do ser humano. Logo, o Morro do Curvelo trouxe ao poeta, sem dúvida, uma nova experiência, a experiência da rua e seus surpreendentes movimentos. Movimentos capazes de fazer com que o poeta se debruçasse sobre a dura luta desses pequeninos seres e se compadecesse por eles:

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

Como participante deste espaço, ainda que seja como um observador da janela de seu quarto, Bandeira capta, de forma precisa e objetiva, o instante poético permitido por essas imagens cotidianas e banais e assim se irmana a esses seres

desamparados pelos grandes centros. O poeta explicita, por meio da poesia, essa situação injusta.

Há, no poema, a liberdade do movimento. Os meninos vão passando a caminho da cidade, “tocando os animais com um relho enorme”, e Bandeira descreve a cena:

Os burros são magrinhos e velhos.
Cada um leva seis sacos de carvão de lenha.
A aniagem é toda remendada.
Os carvões caem.
(Pela boca da noite vem uma velhinha que os recolhe, dobrando-se com um gemido)

Faz-se necessário relatar ainda um outro acontecimento fundamental para Manuel Bandeira na década de 20: o encontro com o poeta paulista, maior consciência crítica do movimento modernista, Mário de Andrade. Bandeira conhecia Mário pelo livro *Há uma Gota de Sangue em Cada Poema*, obra que não lhe agradou muito. Achava que o livro tinha um tom “ruim esquisito”. Em 1921, Mário vai ao Rio e ambos se conhecem pessoalmente. A partir daí, travam uma correspondência duradoura, que vai de 1922 a 1944. São 22 anos, portanto. Esse diálogo enriquece tanto a obra de Bandeira quanto a de Mário, uma vez que este passou a submeter tudo o que escrevia à crítica do outro, e vice-versa.

Em uma carta que Mário de Andrade escreve a Bandeira, datada de 5 de agosto de 1923, ele comenta a capacidade que Bandeira tinha de se compadecer e amar os pequeninos, e cita exemplos de poemas que comporão no ano seguinte *O Ritmo Dissoluto*. Mário faz ainda uma crítica ao tom de autopiedade em relação à doença que o poeta pernambucano ainda não havia perdido totalmente:

Mas erras enormemente, Manuel, quando dizes como na tua última carta “Hoje sou ironicamente, sarcasticamente tísico”. Não o és mais. Ao menos “sarcasticamente”. Nem o foste nunca, propriamente. Eu sei. Ironicamente, inda vá. Mas quem escreve os “Meninos carvoeiros” e a “Rua do Sabão” não é mais sarcasticamente tísico, é amorosamente tísico. E o “Bonheur lyrique”? Eis aí, meu amigo, onde estamos hoje, tu e eu (ANDRADE & BANDEIRA, 2000, p. 100)

Os dois primeiros poemas de que fala Mário de Andrade têm como temática a infância pobre em que o poeta direciona seu olhar para os pequenos trabalhadores da carvoaria e para as ações da molecada pobre e divertida da rua do Sabão. Em ambos, Bandeira é “amorosamente tísico”. As crianças raquíticas de “Meninos

Carvoeiros” parecem se misturar à “madrugada ingênua” e se confundirem com os “burrinhos descadeirados” que fazem sempre aquele percurso do trabalho, pois são “adoráveis carvoeirinhos que trabalhais como se brincásseis!”. Se em “Na Rua do Sabão”, os versos livres acompanham serenamente a também serena ascensão do balão que diverte e encanta os garotos:

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

E foi subindo...

para longe...

serenamente...

Como se o enchesse o soprinho tísico do José. (BANDEIRA, 1990, p. 194).

Em “Meninos Carvoeiros”, os versos são construídos de forma a moldar, ritmar os passos dos “espantalhos desamparados”, mais comportados na ida e mais descontraídos na volta do trabalho:

Quando voltam, vêm mordendo num pão encarvoado,

Encarapitados nas alimárias,

Apostando corrida,

Dançando, bamboleando nas cangalhas como espantalhos desamparados!

Bandeira capta o momento poético da vida humilde desses pequenos seres carvoeiros. Para dizer com Arrigucci (1987, p. 15), são “imagens trabalhadas numa simplicidade difícil”, numa profunda empatia do poeta com esses pequenos seres carvoeiros. Pois, para o poeta tísico, segundo, ainda, Arrigucci (Ibidem, p. 11), “a poesia não está mais no mundo da lua, mas na terra dos homens, no chão do cotidiano”. E foi aprendendo a desvelar a poesia entranhada nas pequeninas cenas do cotidiano que Bandeira se libertou de vez para o outro, para o mundo e para a poesia.

O Modernismo representou o toque singular que faltava para que a poesia bandeiriana se desprendesse totalmente tanto na forma livre e libertadora quanto na temática que é pessoal, sim, porque sua poesia nunca deixou de sê-lo, mas também porque fala do que é estritamente humano, porque coloca o homem diante de si mesmo, porque é da vida. Ao falar de si, Bandeira fala igualmente do outro. A poesia torna-se para esse poeta uma possibilidade de salvação de sua condição pessoal, de seu confinamento.

A partir da imersão na matéria mais individual e, portanto, mais autêntica, e do refinado trabalho com a linguagem, é que a arte alcança e participa da esfera universal. Ideia que está em Theodor Adorno, que, ao falar da poesia, assegura que:

O conteúdo de um poema não é mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, exatamente em virtude da especificação de seu tomar-forma estético, adquirem participação no universal (ADORNO, 1983, p. 193-194).

A poesia que nasceu em primeira pessoa e que era a pura manifestação da emoção dentro de um mundo mágico criado por ela mesma, a partir da modernidade, a partir de Verlaine, Baudelaire e Rimbaud, despertou interesse pela realidade e, nessa esfera, encontra-se envolvida pelo outro. E o homem escreve porque o mundo pessoal ou alheio apela para ele e, então, este, por meio de sua obra de arte, renomeia esse mundo.

Bandeira, poeta lírico “intratavelmente individualista”, como foi definido pelo companheiro Mário de Andrade, julgava-se incapaz de participar da “emoção social”, e assim se designou um “poeta menor”, mas isso apenas traz à tona a questão repetida ao longo de sua prosa: a atitude humilde, que é o viés marcante de sua fase madura (ARRIGUCCI, 1987, p. 17). O fato é que poemas como “Meninos Carvoeiros” e “Na Rua do Sabão”, presentes em *O Ritmo Dissoluto*, extraem da questão social um lirismo de grande empatia por esses pequeninos seres sofridos. O poeta se volta a essas crianças excluídas, uma perspectiva fraternal, como tentará fazer mais tarde em “O Bicho”, de *Belo Belo*. Apesar de que fazer “versos de guerra”, como está em “Testamento”, não ter sido o ponto forte da poesia bandeiriana, esta, todavia, abriu caminhos para levar ao outro a “palavra fraterna” e fazer suscitar em muitos leitores o desejo por uma condição social mais justa.

A arte tem o poder de reler e recriar a realidade, e, no caso da poesia, a ela pertence, desde o Romantismo, um sujeito que é híbrido. Em outras palavras, um sujeito que se encontra numa linha tênue entre o empírico e o lírico. E, no que tange à autenticidade humana, Bandeira dá seu grito de libertação com *Libertinagem* (1930). Livro que, juntamente com *Estrela da Manhã* (1936), representa o que a crítica chama de fase madura da poesia bandeiriana:

Libertinagem (1930) e *Estrela da manhã* (1936) contêm os poemas em que se definiu o estilo maduro de Manuel Bandeira. Dão a conhecer, de corpo

inteiro, um grande poeta na força e na liberdade de sua arte, após longos anos de aprendizagem, extensa prática e duros padecimentos (ARRIGUCCI, 2000, p. 11).

O autor de *Libertinagem* encontra-se alumbrado pela condição humana e seus olhos pinçam a realidade brasileira, o que ocorre, além da poesia, também na prosa, como por exemplo, nas *Crônicas da província do Brasil* (2006). Livro composto de uma seleção de artigos feitos para o *Diário Nacional*, de São Paulo, e para *A Província do Brasil*, do Recife, em que o pernambucano traça um perfil de várias regiões brasileiras e relata o que lhe é perceptível, cada cena e cada patrimônio histórico com seus detalhes do cotidiano. Em *Libertinagem*, essa ocorrência é marcada por um alargamento no outro e num reflexo do poeta no leitor.

Libertinagem é, segundo Mário de Andrade, um livro de cristalização.

Essa cristalização de Manuel Bandeira se nota muito particularmente pela rítmica e escolha dos detalhes ocasionadores do estado lírico [...] Ritmo todo de ângulos, incisivo, em versos espetados, entradas bruscas, sentimento em lascas, gestos quadrados, nenhuma ondulação (ANDRADE, 1990, p, 200).

O poeta percebe “os pequeninos nadas”, traz uma variedade formal exuberante e busca expressar o “lirismo dos loucos”, o lirismo que é libertação, como escreveu em “Poética”, e ainda apresenta o encontro de todos os ritmos. É outro ritmo que vai além da libertação da forma e seus temas não mais são os da natureza ou dos dramas provincianos, mas abrangem agora o ser que vive em ambiente agitado em suas tensões contrastantes. Bandeira, que antes já havia enxergado, da janela de seu quarto, a rua e seus seres tomados pela complexidade da pobreza, da miséria e da interminável luta, agora definitivamente permite um sujeito poético que se misture com esses seres de um espaço universal, como escreve, por exemplo, em “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. (BANDEIRA, 1990, p. 214).

Ao aproximar duas linguagens distantes, a jornalística, marcada pela objetividade, e a poética, pela subjetividade, Bandeira transforma uma releitura

de uma página policial num lirismo composto por versos totalmente livres, o que se comprova logo no primeiro olhar, pois o primeiro e último versos são bem maiores que os demais, estes formados apenas por um verbo cada, indicando várias ações do sujeito. As imagens são rápidas e precisas como a praticidade do noticiário, porém, ao se tornar poema, a notícia perde sua brevidade e transcende o tempo. Nas palavras de Arrigucci (2003, p. 90), “raras vezes Bandeira conseguiu tanto de tão pouco”. O complexo é extraído do simples e o poético, do referencial, do cotidiano trivial. O poeta volta seu olhar para o drama do homem João Gostoso, um verdadeiro desvalido no meio urbano.

Como acreditava o poeta, a poesia está mesmo em tudo, inclusive naquilo que é prosaico e fugaz como a matéria de um jornal. Em pouquíssimos versos e com singular sutileza, Bandeira comprova sua tese ao poetizar a tragédia do “carregador de feira-livre”. Tem-se, nesses versos, o relato da vida de um sujeito simples, e que vai a um bar para aliviar a aspereza de sua vida quase imperceptível, onde bebe, canta, dança e, depois da alegria última, banalmente, morre afogado.

Segundo a visão estrutural de Hugo Friedrich (1978) a respeito da lírica moderna, a poesia lírica basta-se a si mesma, perde a referencialidade. Além de ser uma fuga da realidade empírica, está também distante da prosa. Assim, como bem discorre Berardinelli (2007, p. 19), “a maior parte da poesia do século XX entra com dificuldade no esquema de Friedrich”, porque, dentro desse esquema, a poesia “fecha-se numa dimensão absolutamente autônoma”, sendo, então, uma “poesia despersonalizada e alheia à história, ela deve ser lida e analisada como um organismo cultural e estilístico auto-suficiente” (ibidem, p. 21). Nesse ponto, a poesia bandeiriana se afasta do esquema friedrichiano, primeiro porque cumpre, em vários momentos, como em “Poema tirado de uma notícia de jornal”, a proposta modernista de romper com os limites dos gêneros literários, aproximando elementos da prosa à poesia; segundo, porque não se encaixa na visão estruturalista de poesia “pura”, ou seja, não perde a referencialidade, não se afasta do elemento histórico, não compartilha do que Friedrich chamou de destruição da realidade. Antes, a poesia de Bandeira se debruça sobre a realidade brasileira e humana, ideia também modernista.

Libertinagem é composto por poemas escritos entre 1924 e 1930, ápice do Modernismo, e por isso é o livro de Bandeira que, segundo ele próprio, no *Itinerário de Pasárgada* (1990, p. 76), “está mais dentro da técnica e da estética do

movimento”. Nesse livro, Bandeira encontra-se entusiasmado com a libertação modernista e com as relações amigáveis e intelectuais, as quais lhe abriram caminhos.

Por força do movimento modernista, o qual acontecia também no Nordeste, em Pernambuco, surge ainda uma grande influência para a criação bandeiriana, este é o sociólogo Gilberto Freyre, idealizador de tal movimento com quem o poeta passa a estreitar laços a partir daí. Freyre, assim como Mário de Andrade, propunha um nacionalismo crítico da arte e do pensamento brasileiros, e, a partir de 1925, de volta ao Brasil depois de cursar sua graduação nos Estados Unidos, passa a integrar a lista das influências intelectuais bandeirianas. Sociólogo e homem dotado de grande sensibilidade pernambucana e brasileira, o autor de *Casa Grande e Senzala* defendia a ideia de que a diversidade cultural desse país devia ser vista como importante na composição do quadro nacional. Freyre, na visão do próprio Bandeira, em *Itinerário de Pasárgada*, é quem o reconduz à sua província e o convida a criar um poema que discorresse sobre a região. Então, em 1925, surge “Evocação do Recife”, que integra o *Livro do Nordeste*, comemorativo do centenário do jornal *Diário de Pernambuco*, e que depois é inserido em *Libertinagem*.

Com toda a liberdade já conquistada, Manuel Bandeira volta o seu lirismo para o passado, para suas experiências primeiras, para as reminiscências do Recife de sua infância:

Recife

Não a Veneza americana

Não a Mauritssatd dos armadores das Índias Ocidentais

Não o Recife dos Mascates

Nem mesmo o Recife que aprendi a amar depois —

Recife das revoluções libertárias

Mas o Recife sem história nem literatura

Recife sem mais nada

Recife da minha infância. (BANDEIRA, 1990, p. 212-214).

O poeta não quer retratar a cidade como a “Veneza americana”. Aqui, faz referência a Fort Lauderdale, hoje denominada Flórida. O poeta também nega a semelhança do Recife com a “Mauritssatd dos armadores das Índias Ocidentais”, referência ao nome dado pelo governador do “Brasil Holandês”, Maurício de Nassau, que chega a Recife em 1637, quando o lugar era apenas uma aldeia. Então, para transformar Recife em capital da “Nova Holanda”, fez construções radicais na região

O alumbramento diante do antigo Recife é visível, mas tudo isso “foi há muito tempo” e agora só existe na memória do sujeito que recorda. Tudo foi num tempo em que a vida ainda era propagada pela boca do povo em sua linguagem simples, gostosa, sem “macaquear a sintaxe lusíada”. Aqui, o poeta faz alusão à liberdade almejada pelo Modernismo, pois conclamavam a liberdade de expressão por meio de uma “língua brasileira” que melhor representasse a criatividade do povo brasileiro. Essa é uma questão bastante representativa na obra de Mário de Andrade, posto que o projeto nacionalista defendido pelo grupo modernista se embasa principalmente nessa ideia.

Segundo Mário de Andrade, em “Evocação do Recife”, com toda sua carga pessoal, com todos os detalhes da infância própria é que o poeta mais se despersonaliza e representa toda a gente, e a forma como Bandeira se refere aos familiares citados no poema e ao espaço recifense é que todos expressam seu amor e afeto por seu lugarzinho natal (ANDRADE, 1990, p. 201). E quem também fala desse caráter pessoal e universal do poema é Gilberto Freyre:

Mas se é certo que o poema se baseia nos primeiros gostos e nas primeiras experiências da vida de todo homem, e não nas de um só, nem nas do homem de determinada cidade, é impossível desprezar em *Evocação do Recife* o que há de liricamente autobiográfico e de liricamente geográfico. O que há de regional, de provinciano, de recifense, de Sousa Bandeira (FREYRE, 1980, p, 78).

Bandeira consegue resgatar o lugar de sua infância de forma pura e verdadeira. A pureza com que fala do que é humano é respaldada pelo fato de ele tratar de uma matéria que lhe é íntima.

O passado recifense é retomado em “Evocação do Recife” com grande ternura, por meio da qual o poeta descreve a afetividade de sua cidade natal/brasileira bem como a casa do avô. A partir da dicção pessoal voltada para o elemento histórico/popular, Bandeira aponta para a questão do nacionalismo proposto pelo Modernismo, questão, aliás, motivadora do poema. Ideia que pode ser percebida em seu último verso: “Recife morto, Recife bom, Recife brasileiro como a casa de meu avô”.

Já em “Vou-me embora pra Pasárgada”, numa projeção futura, o poeta alcança a descrição de um lugar que atinge as necessidades mais íntimas do ser

humano, tais como amizade, poder, amor, lazer e liberdade. Assim, o poeta compartilha do que é comum a todos:

Vou-me embora pra Pasárgada
Lá sou amigo do rei
Lá tenho a mulher que eu quero
Na cama que escolherei
Vou-me embora pra Pasárgada (BANDEIRA, 1990, p. 222).

Esse poema “de mais longa gestação”⁴ de toda a obra de Bandeira aponta uma espécie de síntese dos vários momentos de fuga a que o ser humano está sujeito. Parece-nos que tudo aquilo que Bandeira escreveu em sua poesia sobre o assunto se resume aqui. É forte a busca por algo desconhecido, pois o sujeito poético se lança para um lugar imaginário e impossível, porque ele acredita encontrar lá o que não encontra aqui, a liberdade. A “Pasárgada” possível teria sido, para Bandeira, a própria poesia, na qual ele encontrou um meio de sobrevivência e de salvação.

É ainda importante, nesse poema, a imagem erótica no terceiro e quarto versos da primeira estrofe acima mencionada. Tem-se a imagem feminina, que é marcante na poesia de Bandeira e com a qual muitas vezes apresenta uma relação não correspondida. Mas, em “Pasárgada”, a situação é diferente, é livre, e tudo é possível, talvez até os amores que outrora escaparam a esse sujeito poético.

Merece ainda ser destacado, nesse livro, o primor que é “Poema de Finados”. Repleto de profunda tristeza, mas não aquela de antes, em que o sujeito poético encontra-se angustiado, mas uma tristeza que evidencia a tragédia maior de estar vivo enquanto o pai está morto.

Amanhã que é o dia dos mortos
Vai ao cemitério. Vai
E procura entre as sepulturas
A sepultura de meu pai.

Leva três rosas bem bonitas.
Ajoelha e reza uma oração.
Não pelo pai, mas pelo filho:
O filho tem mais precisão.

O que resta de mim na vida
É a amargura do que sofri.

⁴ Bandeira, no *Itinerário de Pasárgada*, p. 80, referiu-se ao poema “Vou-me embora pra Pasárgada” dizendo que este foi o poema de mais longa gestação em toda sua obra. Isso se dá porque a ideia de Pasárgada nasce quando ele tinha apenas dezesseis anos e só vinte anos depois é que surge o poema.

Pois nada quero, nada espero.
E em verdade estou morto ali. (BANDEIRA, 1990, p.223).

“O filho tem mais precisão”, pois, em verdade, está morto ali, restando-lhe apenas a amargura do que já sofreu. O poema traduz a angústia e a desesperança que é do sujeito poético e é de todos quando se sentem acometidos pelas tragédias da vida.

Essa grandeza de Bandeira já conquistava o leitor desde o primeiro momento de sua escrita poética, e consegue traduzir, no caso desse poema, a dimensão da tragédia humana em que o leitor se vê ali. Em carta enviada a Mário de Andrade aos 12 de janeiro de 1944, Bandeira fala dessa dimensão de sua poesia:

Lembro-me que hesitei em publicar o meu primeiro livro de versos porque eram tão pessoais na sua tristeza de doente todo voltado para a sua doença. Depois, com o tempo, vi que as minhas queixas exprimiam queixas de outros, davam consolo a outros. Recebi confidências nesse sentido. Fiquei muito confortado porque não me senti mais inútil. Um poeta que se exprime ingenuamente, mesmo que tenha a ilusão de fazer arte pura, age socialmente (ANDRADE & BANDEIRA, 2000, p. 666).⁵

Libertinagem marca a libertação poética de Bandeira, em que se define a maneira nova de criação que já começara em *O Ritmo Dissoluto*. Aqui os sentimentos recebem nova roupagem ao serem recolocados em espaços inventados ou cuidadosamente observados. Segundo Gilda e Antonio Candido de Mello e Sousa, essa evolução permitiu ao poeta duas consequências que aparentemente são contraditórias:

De um lado, a adesão mais firme ao real, reforçando a naturalidade ameaçada pela delinqüência pós-simbolista; de outro, a criação de contextos insólitos, libérrimos, parecidos com os mundos imaginados, mas rigorosas, da arte moderna. E assim veremos, na sua poesia madura, o cotidiano tratado com um relevo que sublima a sua verdade simbólica e, inversamente, o mistério tratado com uma familiaridade minuciosa e objetiva que o aproxima da sensibilidade cotidiana — porque o poeta conquistou a posição-chave que lhe permite compor o espaço poético de maneira a exprimir a realidade do mundo e as suas mais desvairadas projeções (SOUSA, 1993, p. 7).

Depois de 13 anos morando no morro do Curvelo — lugar que rendeu ao poeta poesia grande parte de sua poesia —, Bandeira é obrigado, em 1933, a se

⁵ Carta de Manuel Bandeira a Mário de Andrade aos 12 de janeiro de 1944. Quando o poeta pernambucano se encontra descansando em Petrópolis.

mudar para a rua Morais e Vale, na Lapa. Essa mudança lhe causou muita tristeza por ter tido que abandonar o lugar que lhe trazia de volta a infância de Recife. Infância que, na verdade, estava nele, assim como está em todos. A nova moradia também lhe trouxe aprendizado e o poeta conviveu ainda mais de perto com a miséria. Agora, é como se ele estivesse entranhado nela, e ela estivesse dentro da matéria poetizada. E nesse clima vai-se concluindo *Estrela da Manhã* (1936), livro que reafirma o impulso de liberdade que sempre foi característico do poeta. *Libertinagem* e *Estrela da Manhã* foram escritos na década de 30 e sob os rumores inquietantes do Modernismo, momento definitivo para a poesia brasileira e não menos importante para a bandeiriana. Por isso, são os livros representantes dos resultados literários dessa nova fase poética. E da proximidade com a matéria miserável que se revela na poesia resulta “Poema do Beco”:

Que importa a paisagem, a Glória, a baía, a linha do horizonte?
— O que eu vejo é o beco. (BANDEIRA, 1990, p. 228).

A autocrítica de ser um poeta incapaz da “emoção social” parece se equivocar mais uma vez. Seus versos têm compaixão por aquela gente miserável, a gente humilde que vivia no beco. O sujeito poético não se importa mais com “a paisagem, a Glória, a baía e a linha do horizonte”, imagens que representariam a subjetividade. Antes, ele mais parece estar num beco sem saída. Porém, ao tomar consciência de sua situação e reconhecer-se no beco, ele passa a ser conhecedor do que o limita e assim funde-se com o objeto, que é a ideia mais precisa do poema, bem como do mundo moderno e contemporâneo. A linguagem concentrada exige um leitor ativo capaz de perceber o entranhar do sujeito no objeto. Então, há a aproximação da prosa e da poesia ao utilizar-se de uma situação cotidiana banal, prosaica, e extrair dali o elemento poético, como ocorre no “Poema tirado de uma notícia de jornal”.

Numa perspectiva da poesia moderna diferente daquela defendida por Friedrich, “Poema do Beco” traz a mais crua e objetiva realidade, que sempre esteve na poesia bandeiriana e, como acredita boa parte dos críticos da atualidade, na poesia em geral. Sob esse aspecto, diz o crítico alemão Michael Hamburger (2007, p. 46): “já sugeri que o homem nunca pode ser excluído da poesia escrita por seres humanos, por mais impessoal e abstrata que seja [...]”. A poesia moderna, a partir de Baudelaire e Rimbaud, propõe mudanças, é claro, pois o sujeito agora não mais está centrado no eu. Antes, ele vê o outro, passeia pela rua, e por que não habitar

também o beco? O que mudou foi o ponto de vista com que o sujeito poético olha para as coisas, vê os objetos, em suma, vê o mundo a seu redor e participa dele.

Os poemas de Bandeira expressam, nessa perspectiva, um modo diferente de olhar para as coisas e ter a experiência delas. Um modo de desentranhar da matéria mais ínfima e, às vezes, mais prosaica, o momento poético. Pois, se ele apenas trouxesse para o poema a realidade própria ou alheia, sem o que Antonio Candido chama de “apurado senso do momento poético”, sua poesia não encantaria, não seria dotada do mais puro lirismo. Dessa forma, em “Poema do Beco”, o sujeito poético está mais do que ao lado do objeto: está fundido a ele. Essa opção do poeta pelo beco e seus habitantes, que começara antes, intensifica-se em *Libertinagem*.

Se a poesia nunca se divorciará da referência e do eu, há uma espécie de intercâmbio entre sujeito e objeto. Daí a subjetividade parece escapar. O sujeito está ali aprisionado pelo espaço. Contudo, isso lhe basta e, portanto, não há a necessidade de evasão dessa condição, pois sujeito e objeto são apenas um. E se, para Bandeira, a poesia encontra-se no chinelo ou no que é elevado, se ela é de bar ou de capela, ou ainda, nas palavras de Espínola (1995, p. 127), “encontra-se passeando pela cidade entre a realidade e a imagem das coisas”, aqui ela está no beco e desvela esse espaço também revelador da exclusão.

Segundo Arrigucci, Manuel Bandeira agora era

dono de um modo inconfundível de dizer as coisas que pretendia, com domínio completo do ofício, com emoção na justa medida do necessário ao assunto, já liberto do “gosto cabotino da tristeza” e assim desperto para o mundo em torno. E que sabia onde procurar ou esperar o que podia achar ou não (ARRIGUCCI, 2000, p. 11; grifos do autor).

Se a poesia bandeiriana, desde *A Cinza das Horas* até *Libertinagem*, possui versos prenhos de grande tensão espiritual, em *Lira dos Cinquent’Anos*, livro publicado em 1940, prevalece um tom mais tênue, pois Bandeira agora se afasta do sofrimento e também da alegria, porém, sem se afastar dos temas humanos, coisa que nunca chegará a acontecer em sua arte poética. O que ocorre, então, é uma espécie de resignação diante da condição particular. Há, pois, um certo conformismo frente ao mau destino intratável e o poeta parece ter percebido que não adiantava lutar contra a situação e contra a morte.

1.3 Bandeira depois do Modernismo

Depois das inquietações modernistas e de perceberem os exageros cometidos pelo movimento, muitos poetas retomaram o uso da forma clássica, entre eles Bandeira, educado numa época de acentuada influência parnasiana. Desde cedo, no Colégio Pedro II, seu gosto por Camões foi despertado pelo professor Silva Ramos e pelo colega Sousa da Silveira. Gosto que, para além do ambiente escolar onde o poeta português era lido e estudado, nasceu também da sensibilidade oculta pela arte literária bandeiriana. Diante disto, avulta a importância que sempre atribuiria a Camões em sua formação literária.

Em seu primeiro livro, chega a dedicar um soneto a Camões, no qual faz uma bela aclamação do poeta português: “Gênio purificado na desgraça, / Tu resumiste em titoda a grandeza:”. Aqui, a forma fixa utilizada foi a mesma do mestre de Portugal que tantas vezes aflorou o exercício poético bandeiriano.

No entanto, mais tarde, em *Lira dos Cinquent’Anos*, ao fazer o uso do soneto, Bandeira busca uma outra forma clássica, como pode ser encontrado em “Soneto Inglês N° 2”:

Aceitar o castigo imerecido,
 Não por fraqueza, mas por altivez.
 No tormento mais fundo o teu gemido
 Trocar num grito de ódio a quem o fez.
 As delícias da carne e pensamento
 Com que o instinto da espécie nos engana
 Sobpor ao generoso sentimento
 De uma afeição mais simplesmente humana.
 Não tremer de esperança nem de espanto.
 Nada pedir nem desejar, senão
 A coragem de ser um novo santo
 Sem fé num mundo além do mundo. E então
 Morrer sem uma lágrima, que a vida
 Não vale a pena e a dor de ser vivida.

Esse soneto não obedece à forma camoniana, mas ao modelo do *link-sonnet*, forma utilizada por Petrarca e Shakespeare. Bandeira, ao falar do soneto inglês no *Itinerário de Pasárgada*, afirma que, na verdade, essa forma apresenta uma facilidade enganosa, uma vez que, segundo ele, esta é “bem mais incômoda de manejar por causa da passagem da quadra para o dístico, o mesmo buraco da oitava rima” (1990, p. 91).

O soneto apresenta uma temática em que nada mais parece espantar ou causar desesperança ao sujeito poético. Assim, ele aceita e enfrenta sua condição com “altivez”, ainda que este seja um “castigo imerecido”.

Sérgio Milliet, em Nota Preliminar ao livro *Belo Belo*, acrescenta:

Em *Lira dos Cinquent’Anos* Manuel Bandeira deu-nos o espetáculo de uma inspiração admiravelmente livre, tão livre que ousava voltar ao soneto e ao verso metrificado sem preconceitos modernistas, mas tampouco sem abandono de suas conquistas anteriores (MILLIET, 1990, p. 267-268).

Um exemplo dessa liberdade de criação e volta à forma clássica é o “Soneto em louvor a Augusto Frederico Schmidt”. Porém, Bandeira atualiza a forma clássica ao inserir nesta o tom moderno e particular em que o soneto é composto com uma certa ironia, um certo deboche refinado muito peculiar a esse pernambucano. Pelo processo de metalinguagem, o poeta utiliza o próprio poema para referenciar a obra também poética de Schmidt. Bandeira aborda temas importantes da obra de Schmidt, como questões bíblicas, lembranças, mulheres, bem como aquilo que é efêmero. A forma da tradição clássica recebe, em Bandeira, característica particular, quando ele, ironicamente, sugere uma espécie de contiguidade entre a figura da mulher e o Brasil. Segue abaixo o poema em homenagem a Schmidt:

Nos teus poemas das cadências bíblicas
Recolheste o som das coisas mais efêmeras:
O vento que entenece as praias desertas,
O desfolhar das rosas cansadas de viver,

As vozes mais longínquas da infância,
Os risos emudecidos das amadas mortas:
Matilde, Esmeralda, a misteriosa Luciana,
E Josefina, complicado ser que é mulher e é também o Brasil.

A tudo que é transitório soubeste
Dar, com a tua grave melancolia,
A densidade do eterno.

Mais de uma vez fizeste aos homens advertências terríveis.
Mas tua glória maior é ser aquele
Que soube falar a Deus nos ritmos de sua palavra. (BANDEIRA, 1990, p. 258).

Sua inspiração, em *Lira dos Cinquent’Anos*, volta-se para si mesma, e por isso a solidão preenche esses novos versos. Sentimento que engrandece a obra, uma vez que, até *Libertinagem*, sua linhagem poética tem um cunho passional e fugaz. Nessa obra, não há mais aquela preocupação de enquadrar os versos em

determinada circunstância, embora o poeta nunca perca de vista o caráter circunstancial. Ainda assim, surge no livro sua produção mais pessoal, mas sem a esperança angustiante dos primeiros livros na medida em que há uma procura por autoconhecimento, o que o distancia do desalento de antes. O que ele espera agora é morrer, e morrer completamente, como está em “Morte absoluta”:

Morrer.
Morrer de corpo e de alma.
Completamente.

[...]

Morrer tão completamente
Quem um dia ao lerem o teu nome num papel
Perguntem: “Quem foi?...”

Morrer mais completamente ainda,
— Sem deixar sequer esse nome. (BANDEIRA, 1990, p. 253).

O poeta parece encontrar-se em estado de aceitação da morte talvez por já ter percorrido longo caminho poético e pessoal. E ele explica como deve ser essa morte. É o próprio poeta quem diz, em *Itinerário de Pasárgada*, que realmente esperava a morte como algo absoluto e completo, e que depois não permanecessem nem mesmo seus versos:

Não alimento nenhum desejo de imortalidade. O meu poema ‘Morte Absoluta’ não foi sincero apenas na hora em que o escrevi, o que é afinal a única sinceridade que se deve exigir de uma obra de arte. Posso dizer na mais inteira tranqüilidade que pouco se me dá de, quando morrer, morrer completamente e para sempre na minha carne e na minha poesia (BANDEIRA, 1990, p. 68)

Essa ideia volta mais tarde em “Os nomes”, poema escrito em 1953 e que integra *Opus 10* (que, na primeira edição em 1952, segundo o próprio poeta, “apareceu magrinho”; depois, veio a segunda edição em 1955, esta já aumentada e contendo o poema mencionado). Nele, destacam-se dois momentos em que a morte se encarrega do desaparecimento do ser. Primeiro, é a carne que se acaba; depois, o nome. Ainda que este persista em permanecer, também acaba desaparecendo porque as reminiscências também não se eternizam. Pelo menos, não no sentido primeiro:

Duas vezes se morre:

Primeiro na carne, depois no nome.
 A carne desaparece, o nome persiste mas
 Esvaziando-se de seu casto conteúdo
 — Tantos gestos, palavras, silêncios —
 Até que um dia sentimos,
 Com uma pancada de espanto (ou de remorso?)
 Que o nome querido já nos soa como os outros. (BANDEIRA, 1990, p. 306).

Porém, poucas linhas abaixo, na mesma página do *Itinerário*, Bandeira reconhece uma possibilidade de permanência de sua poesia, segundo ele, não por “virtude própria”, mas por meio da música, porque alguns de seus versos já haviam sido musicados por Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, entre outros grandes compositores da época. Também o amigo Jaime Ovalle chegou a musicar alguns versos do poeta. A música seria, para ele, o único motivo para que a poesia não morresse com o poeta. Mas se enganou o poeta tísico pernambucano, pois seu desejo nunca foi atendido: sua poesia canta o que é para sempre inerente à condição humana, canta a vida cantando a morte, posto que uma não é isolada da outra, antes se completam. Enquanto houver homens, seus poemas continuarão encantando porque, por meio de um mito particular, devolvem o homem ao homem, elevam a condição humana.

Em 1948, é publicado *Belo Belo*, livro que, na edição de 1951, recebe vários outros poemas escritos há muito tempo, como “Céu”, “Poema Só para Jaime Ovalle”, “Consoada”. Este último havia sido esquecido em uma pasta, junto com outros textos. Bandeira costumava deixar os poemas “de quarentena”. A questão é que ele, às vezes, achava que o poema não servia, porque não conseguia solucionar alguma “perplexidade” dele. Além disso, o poeta nunca se preocupou em organizar seus livros preenchendo-os com poemas que seguissem um rigor cronológico, o que explica a presença, muitas vezes, de poemas com datas bem diferentes.

Bandeira, que em 1917 fazia versos como “quem chora” e “como quem morre”, que antes sentia a angústia diante do que lhe impedia a vida, viu essa revolta se atenuar com a idade e com o amadurecimento, dando lugar a um sentimento mais doce, a uma simpatia. Há uma espécie de comunhão com o mundo e com as pessoas. Sua alma está mais leve e enxerga as coisas com uma consciência fraternal, sem jamais perder a autoironia. Há no poema uma sugestão de estado de dever cumprido, tanto que, agora, o sujeito lírico quer “viver de brisa”. É o que escreve em “Brisa”, poema que abre *Belo Belo*:

Vamos viver no Nordeste, Anarina.
 Deixarei aqui meus amigos, meus livros, minhas riquezas, minha vergonha.
 Deixarás aqui tua filha, tua avó, teu marido, teu amante.
 Aqui faz muito calor.
 No Nordeste faz calor também.
 Mas lá tem brisa:
 Vamos viver de brisa, Anarina. (BANDEIRA, 1990, p. 273).

Enquanto chove “uma triste chuva de resignação”, o sujeito poético sonha com um lugar em que possa viver sem sofrimento, sem dor, enfim, sem algo que lhe pese tanto. Dessa forma, o poema aponta para a questão da utopia do existente, e o sujeito, sufocado pela realidade, clama por um lugar — o “Nordeste” — que lhe seja leve como a brisa, pois já não precisa mais se preocupar com o sofrimento. Essa temática aparece também em “Temas e voltas”, do mesmo livro, mas nesse poema a busca por maior alívio será agora direcionada ao céu.

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

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

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

Mas para quê
 Tanto sofrimento,
 Se o meu pensamento
 É livre na noite? (BANDEIRA, 1990, p. 274).

O sujeito poético lança seu olhar para algo divino e se vê livre para escapar inclusive da dor, e pergunta: “para quê / Tanto sofrimento, / Se nos céus há o lento / Deslizar da noite?”.

Bandeira atingiu uma depuração tanto da condição pessoal quanto da escrita poética, o que permite que seus versos falem por si só, pois são donos de uma amabilidade e de uma mansidão inigualáveis, que só quem é conhecedor profundo do estritamente humano é capaz de revelar ou desvelar. O poeta não precisa de outros aparatos para ser, como expõe Espinheira Filho (2004, p. 15), “o poeta

brasileiro mais lírico e límpido do século XX”. Sua poesia tão espontânea e, ao mesmo tempo tão técnica, é iluminada de alumbramentos.

Em 1949, sai o livro *Mafuá do Malungo*, que veio a ser publicado pela influência de João Cabral de Melo Neto. Bandeira, em *Itinerário de Pasárgada*, explica que *Mafuá* é o nome que têm as feiras populares de divertimentos, e *Malungo* é palavra de origem africana e significa “companheiro”, “camarada” (BANDEIRA, 1990, p. 98). O livro é composto de versos feitos a partir de nomes de amigos do poeta, num jogo onomástico, sem perder uma das características bandeirianas: a circunstância. “Sou poeta das circunstâncias e desabafos, pensei comigo”, afirmou o poeta (Ibdem), após uma tentativa de versejar sem circunstância, tentativa vã, pois ele viu que tudo que havia escrito se embasava em circunstâncias próprias ou alheias. Mas, como endossa Carlos Drummond de Andrade (1990, p. 361), a “arte de transfigurar as circunstâncias, poderíamos rotular a poesia. A circunstância é sempre poetizável [...]”. E, onomasticamente, Bandeira brinca com o amigo Carlos Drummond:

O sentimento do mundo
É amargo, ó meu poeta irmão!
Se eu me chamasse Raimundo!...
Não, não era solução.
Para dizer a verdade,
O nome que invejo a fundo
É Carlos Drummond de Andrade. (BANDEIRA, 1990, p. 367).

Diverte-se também com o próprio nome:

Manuel Bandeira
(Souza Bandeira.
O nome inteiro
Tinha Carneiro).

Eu me interrogo:
— Manuel Bandeira,
Quanta besteira!
Olha uma cousa:
Por que não ousa
Assinar logo
Manuel de Souza? (BANDEIRA, 1990, p. 379).

E segue seu jogo onomástico passando por diversos nomes, sem se esquecer de seu amigo, consultor e crítico Mário de Andrade, ausente desde 1945:

Mário
Inteligência
Sabor

A mesa posta,
Com cada coisa em seu lugar. (BANDEIRA, 1990, p. 307).

A resignação parece beirar a completude. Se não há outra solução, só lhe resta manter uma relação amigável com “o fim de todos os milagres”, como está em “Preparação para a morte”. Seria assim mais fácil se deparar com a única certeza dessa vida provisória? Talvez, já que a ilusão pode permitir uma vida mais amena.

Através do passado íntimo e familiar o poeta organizou a vida em virtude da morte, como uma maneira poética de aprender a morrer que só Bandeira soube realizar (ARRIGUCCI, 2002, p. 232). Sob esse espírito de poeta tranquilo e dotado de grande aprendizado é que nasce *Estrela da Tarde*, de 1963⁶. Depois dessa longa trajetória poética e pessoal de Bandeira, ele condensa nesse livro um pouco de tudo o que aprendeu. O livro apresenta algo de novo em relação aos outros do poeta, pois está dividido em seis partes. A primeira, intitulada “Estrela da Tarde”, é a maior, com 40 poemas; a segunda é formada apenas pelas “Duas canções do Beco” que, assim como a primeira, trata de temas eróticos; a terceira chama-se “Louvações” e contém muitos versos de circunstâncias, além de personagens; a quarta, “Composições”, e a quinta, “Ponteiros”, marcam a experimentação concretista do poeta que se entusiasma com o movimento; e a última, “Preparação Para a Morte”, contém seis poemas que enfatizam a aproximação da morte.

Sua poesia beira uma espécie de purificação espiritual. O prenúncio da morte está mais do que nunca acentuado. A morte é vista como algo soberano, capaz de finalizar todos os milagres:

Tudo é milagre.
Tudo, menos a morte.
— Bendita a morte, que é o fim de todos os milagres. (BANDEIRA, 1990, p. 355).

Como um resgate de aprendizado poético, estão presentes, em “Estrela da Tarde”, características do primeiro Bandeira, ainda voltado para a estética simbolista, bem como as inovações incorporadas na fase modernista. Ele vai do soneto ao verso livre, mas tudo isso inserido em seus temas mais relevantes, desenvolvidos em toda a sua poética. Ele, que agora se sente no momento crepuscular, tem vontade de morrer, canta uma canção para a morte e, para depois

⁶ Na verdade houve uma edição luxuosa publicada na Bahia em 1960, com um número menor de poemas.

dela, relembra amigos já falecidos como Mário de Andrade e Jaime Ovalle; contudo, é claro, fala do amor, tema que sempre compareceu a seu exercício poético:

Amei Antônia de maneira insensata.
Antônia morava numa casa que para mim não era casa, era um empíreo.

Mas os anos foram passando.
Os anos são inexoráveis.
Antônia morreu.
A casa em que Antônia morava foi posta abaixo.
Eu mesmo já não sou aquele que amou Antônia e que Antônia não amou.

Aliás, previno, muito humildemente, que isto não é crônica nem poema.

É, apenas,
Uma nova versão, a mais recente, do tema *ubi sunt*,
Que dedico, ofereço e consagro
A meu dileto amigo Augusto Meyer. (BANDEIRA, 1990, p. 321).

O amor parece ter escapado muitas vezes ao alcance do sujeito poético, como a própria vida que veio lhe escapando lentamente. Assim como a amor de Antônia não lhe foi possível, muitos outros também não foram alcançados, embora algumas imagens eróticas, tão recorrentes na poesia bandeiriana, às vezes foram palpáveis, mas quase sempre rondavam de longe, bastante fugidias:

O teu seio que em minha mão
Tive uma vez, que vez aquela!
Sinto-o ainda, e ele é dentro dela
O seio-idéia de Platão. (BANDEIRA, 1990, p. 327).

Cantando todos esses temas, “o poeta Manuel Bandeira está completo”, como assegura Lêdo Ivo (1990, p. 314). E sua plenitude circunstancial acentua até certo ponto elementos de sua vida particular, que num processo de construção poética, nunca se ausentou poesia bandeiriana. Dessa forma, evoca mais uma vez, melancolicamente, o paraíso perdido, o “Recife” de sua infância:

Há quanto tempo não te vejo!
Não foi por querer, não pude,
Nesse ponto a vida me foi madrasta,
Recife.

Mas não houve dia em que te não sentisse dentro de mim:
Nos ossos, nos olhos, nos ouvidos, no sangue, na carne,
Recife.

Não como és hoje,
Mas como eras na minha infância,

(BANDEIRA, 1990, p. 333).

Manuel Bandeira lança mão das mais variadas formas poéticas na elaboração desse livro. Mostrou, sem nenhum pudor, o sonetista de outrora, além de se expor como o poeta modernista. Faz, ainda, uma última tentativa experimental em sua arte intelectual de poetar: experimenta a forma concreta de se fazer poesia. Forma estética, que, a partir da década de 50, impõe-se como novo movimento poético brasileiro, liderado por Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari. Segundo este último (1975, p. 43), o poema concreto “é forma e conteúdo de si mesmo, o poema é. a idéia-emoção faz parte integrante da forma, vice-versa. ritmo: força relacional”. E para Haroldo de Campos,

a poesia concreta visa como nenhuma outra à comunicação. Não nos referimos, porém, à comunicação-signo, mas à comunicação de formas. À presentificação do objeto verbal, direta, sem biombos de subjetivismos encantatórios ou de efeito cordial. Não há cartão de visitas para o poema: há o poema (CAMPOS, 1975, p. 50).

Os concretistas queriam a abolição da estrutura linear do verso, bem como o uso de substantivos concretos e do tecnicismo, a ausência de pontuação, entre outras mudanças, de tal maneira que o poema concreto, que explorava figuras sonoras como aliteração, assonância e a paranomásia, a letra impressa, a superfície da página, dentre outras, devia trazer a realidade em si mesmo, em sua forma. Os processos de composição da poesia concreta resultam, para Bosi (1994, p. 478), “na substituição da estrutura frásica, peculiar ao verbo, por estruturas nominais; estas por sua vez, relacionam-se espacialmente, tanto na direção horizontal como na vertical”.

Apesar de na época, a poesia concreta despertar a ideia de que ela trazia a perda das referências e não comunicava, o movimento concretista propunha comunicar, através da concretude da palavra, a falta de sentido no mundo, os aspectos contemporâneos, tais como o crescimento exacerbado do mercado, a mídia, bem como a fragmentação do ser e da sociedade.

Embora Bandeira não tenha aderido à poesia concreta, ele tenta alguns poemas em que a forma busca se aproximar do que queria a estética concretista:

A O N D A
a onda anda

aonde anda
 a onda?
 A onda ainda
 ainda onda
 ainda anda
 aonde?
 aonde?
 a onda a onda (BANDEIRA, 1990, p. 354).

Como a poesia concreta é espacial e precisa do branco da folha de papel e de alguns vocábulos, em “A Onda” a própria disposição gráfica das palavras sugere uma ondulação, e de certa forma o poeta consegue se distanciar do discurso. A concretude da palavra e a estrutura na folha expressam a ideia pretendida. O uso do substantivo concreto “onda” acentua a ideia do concreto, e o advérbio “aonde” enfatiza o movimento concordante desenvolvido no percurso da onda. Tudo é um conjunto de pontos que contribui para a associação das palavras à ideia que se quer comunicar.

A assonância marcada pela recorrência da repetição do timbre vocálico nasal em **onda**, **anda**, **ainda**, **aonde**, e a **paranomásia**, marcada pela repetição das palavras **onda**, **anda**, **ainda** e **aonde**, conferem materialidade ao signo linguístico que propõe uma relação com o significante — a onda. Aí se estabelece, além do movimento, também outra característica da poesia concreta: unindo forma e conteúdo, consegue-se a rapidez de comunicação por meio da estrutura ondular do poema, ou seja, por meio da “comunicação de formas”, como afirmou Haroldo de Campos.

O próprio Bandeira via o poeta concretista como aquele que se esforçava por ver as palavras desvinculadas de todo o seu casto sentido. É como se o poeta lançasse para as palavras um olhar pueril, um olhar de descoberta. Bandeira ainda acreditava que o poema concreto é um enigma decifrável pelo esforço da inteligência (BANDEIRA, 1990, p. 515). Essa forma poética propunha uma maneira diferente de se comunicar, agora não mais se daria no nível da “comunicação-signo”, o que poderia causar certa estranheza ao leitor.

Além dessa vasta obra poética, Bandeira foi grande tradutor em diversas línguas. Traduziu importantes poetas como Rilke, Verlaine, Éluard, e também São Francisco de Assis, entre outros. Bandeira conseguia apalpar as sutilezas que os

poemas portavam em sua língua original e até mesmo, muitas vezes, encontrar solução para a falta de sutileza de alguns deles. Assim, ele os conduzia, com sua emoção poética, à língua portuguesa. O poeta disse no *Itinerário de Pasárgada* (1990, p. 92) que, quando ia traduzir um poema, costumava deixá-lo “flutuar por um tempo” em seu espírito para que este encontrasse a fixação necessária. Só depois é que vinha a tradução. E ainda expressa o poeta a respeito de suas traduções poéticas:

Só traduzo bem os poemas que gostaria de ter feito, isto é, os que exprimem coisas que já estavam em mim, mas informuladas. Os meus “achados”, em traduções como em originais, resultam sempre de intuições. (BANDEIRA, 1954, p. 92; grifo do autor).

E diz ainda que se deparou com versos que nunca conseguiu traduzir, pois, segundo ele, a emoção poética destes está “rigorosamente condicionada às palavras”; e que traduziu outros nos quais teve que trocar palavras (*heras* por *pêras*, por exemplo). Enfim, o poeta ia dando um colorido especial e particular a esses poemas que passavam pela sua leitura. Segundo a concepção do psicanalista Sigmund Freud, não apenas as obras originais do próprio autor carregam indícios das reminiscências, mas também as obras organizadas pelo autor, uma vez que há um processo de escolha para a elaboração de tal trabalho (FREUD, 1996, V. IX.) Embora o psicanalista não faça referência ao processo de tradução, e, principalmente, pensando a poética memorialista bandeiriana, pode-se dizer que se encontram também nos versos traduzidos os traços de outrora. Suas melhores traduções, como no trecho acima citado, são as de poemas que exprimiam coisas que já estavam nele. Assim, Bandeira os reatualiza, e nas palavras do professor Eduardo Coelho (2007, p. 72), “suas traduções da língua inglesa, francesa, espanhola, etc. [muito contribuem], pois ‘tomar’ uma técnica emprestada é traduzi-la, interpretá-la à sua medida”.

Bandeira traduziu ainda outros que ele diz ter ficado “uma porcaria”, pois às vezes o fazia por obrigação, como colaborador de jornal ou revista, ou ainda a pedido de algum amigo. Também verteu para o português importantes peças teatrais de Shakespeare, Brecht, “O advogado do diabo”, de Morris West, dentre outras.

Bandeira sentiu a vida por um fio desde os 18 anos. Assim, sua trajetória poética foi, como relata Arrigucci Jr. (2000, p.89), “encarada como uma longa aprendizagem da morte”. Morte que visita definitivamente Manuel Carneiro de Sousa Bandeira aos 13 de outubro de 1968, aos 82 anos. Vão-se as reminiscências e, mais lentamente, os epitáfios. A poesia se eterniza.