

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP

Carmen Medeiros Lima

**O fascínio da morte e o alumbramento:
O Belo Belo de Manuel Bandeira**

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**SÃO PAULO
2009**

CARMEN MEDEIROS LIMA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária sob a orientação da Profa. Dra. Olga de Sá.

São Paulo

2009

BANCA EXAMINADORA

A

Ailton e Samanta

AGRADECIMENTOS

À Professora Olga de Sá pelas preciosas orientações e incentivo.

Aos professores Maria José Palo e Paulo César Carneiro Lopes pelas sugestões feitas durante exame de qualificação.

Aos professores do curso de Literatura e Crítica Literária da PUCSP, professor Fernando Segolin e Maria Aparecida Junqueira, pelas brilhantes aulas que favoreceram a minha pesquisa.

Ao professor Gerson Tenório dos Santos pelas discussões enriquecedoras sobre a poesia.

À amiga Vânia Rufino pelas leituras e sugestões.

À Secretaria de Estado da Educação de São Paulo pela bolsa concedida.

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

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

MANUEL BANDEIRA.

RESUMO

O propósito desta dissertação é apreender o processo da lírica de Manuel Bandeira na obra *Belo Belo*. Os poemas enfatizados são: “Poema só para Jaime Ovalle”, “O Homem e a Morte”, “Tempo-será”, “A Mário de Andrade ausente”, “O lutador”, “Esparsa triste”, “A realidade e a imagem”, “Visita noturna”, “Nova poética”, “Unidade”, “Arte de amar” e “Infância”. Esses poemas estão agrupados em dois núcleos temáticos: morte e alumbramento. Dentro deles, procura-se resgatar os elementos que operam como recursos na poética de Manuel Bandeira e como o eu lírico, diante da morte, relaciona o alumbramento com esse tema. A Fenomenologia como método auxilia o entendimento do ser-no-mundo e da existência finita, traduzindo os sentimentos em relação à morte. Observa-se a semelhança entre alumbramento e epifania relacionando-os ao item biográfico, à experiência marcada pela morte, à infância e ao corpo. Para as análises dos poemas trazemos Davi Arrigucci Jr., Antonio Candido, Paul Zumthor, Cristovão Tezza, Alfredo Bosi, Olga de Sá, Georges Bataille e outros. Das análises, conclui-se que o ritmo é um dos elementos mais importantes na poesia de Manuel Bandeira, pois estabelece conexões com a poesia humilde, com a memória da infância, com o corpo e com o mundo. O que parece estar ligado ao tema da morte é justamente o que conduz ao alumbramento. O tema da morte, para Manuel Bandeira, adquiriu outro significado: o motor que iluminou o medo da morte.

Palavras-chave: morte, Fenomenologia, ritmo, alumbramento, poesia.

ABSTRACT

The purpose of this Master dissertation is to apprehend the Manuel Bandeira's process of lyric poetry in *Beleza* work. The emphasized poems are: "Poema só para Jaime Ovalle", "O Homem e a Morte", "Tempo-será", "A Mário de Andrade ausente", "O lutador", "Esparsa Triste", "A realidade e a imagem", "Visita Noturna", "Nova poética", "Unidade", "Arte de amar" and "Infância". Those poems are divided in two thematic nucleus: death and alumbramento. Inside them, this study tries to explore the elements that effect like resources in Manuel Bandeira's poetics and how the self lyric, before death, connects the alumbramento with that theme. The Phenomenology as a method helps the understanding of the being-in-world and of the finite existence, explaining the feeling regarding to death. Observ itself the similarity between alumbramento and Epiphany connectinning to the biography, to the experience of death, to the childhood and to the body. To the poems analysis we bring Davi Arrigucci Jr., Antonio Candido, Paul Zumthor, Cristovão Tezza, Alfredo Bosi, Olga de Sá, Georges Bataille and others. From analysis, we can conclude, the rhythm is the most important element in Manuel Bandeira's poetry because it establishes connections with the humble poetry, the childhood memory, the body and with the world. What seems connected to the death theme is exactly what leads to alumbramento. The death theme to Manuel Bandeira, acquired another meaning: the motto that lighthed up the fear of death.

Key words: death, Phenomenology, rhythm, alumbramento, poetry

Sumário

Introdução	9
Capítulo 1 - A morte à luz da Fenomenologia	14
1.1 Breve delineamento da Fenomenologia como método.....	14
1.2 A importância do conceito de morte para a compreensão do tema na poesia de Manuel Bandeira.....	18
1.3 A morte e o que ronda a morte: panorama geral do tema na obra de Manuel Bandeira.....	20
Capítulo 2 – O <i>Belo Belo</i> e a liberdade poética: entre a poesia e a prosa	28
2.1 Nasce o <i>Belo Belo</i>	28
2.2 Poesia, prosa poética ou poema em prosa?.....	30
2.3 Ritmo, voz e corpo: a poesia em tudo.....	36
2.4 Elementos históricos, filosóficos e estéticos.....	47
Capítulo 3 - O alumbramento	57
3.1 Momentos epifânicos: instantes de alumbramento.....	57
3.2 O alumbramento da paixão: uma fenomenologia do corpo.....	64
3.3 O alumbramento da infância: “reminiscências”.....	71
3.4 O alumbramento final: “O lutador”.....	75
Considerações finais	78
Referências	82
Anexos	87
Anexo A.....	88
Anexo B.....	89
Anexo C.....	90
Anexo D.....	91
Anexo E.....	92
Anexo F.....	93
Anexo G.....	95
Anexo H.....	96
Anexo I.....	97

Introdução

Não faço poesia quando quero e sim
quando ela, poesia, quer.

Manuel Bandeira.

Como leitora de Manuel Bandeira¹ há muitos anos e, ao me aproximar cada vez mais das suas poesias, deparei-me com uma leveza das palavras que só a arte literária é capaz de expor. Pacientemente, percorri toda a sua obra e a minha admiração só fez crescer. A primeira oportunidade de estudar mais a fundo sua obra surgiu na graduação com a realização de um curso de análise de texto, ministrado pelo professor Dr. Gerson Tenório dos Santos. O poema trabalhado foi *A maçã* e, novamente, fui envolvida por aquela leveza. Percebi que para entendê-la seria necessário aprofundar-me na simplicidade das suas poesias. Foi essa simplicidade que aguçou mais a minha curiosidade a respeito das suas obras e que me levaram justamente aos questionamentos que sempre foram complexos: a morte e o alumbramento. Como esse paradoxo poderia ser possível num poeta, cuja humildade é inerente as suas poesias?

Com a evolução das minhas leituras pude perceber que essa humildade tem o sentido de *humus* – chão – como já diria Arrigucci (2003, p. 84) e que é resultante de um conhecimento e domínio técnicos. A musicalidade e o ritmo inerentes aos seus poemas são produtos da reflexão sobre a arte. É fácil perceber essa afirmação ao iniciar a leitura das suas obras. Seus primeiros livros têm influências parnasianas e simbolistas e, aos poucos, Manuel Bandeira reflete sobre a arte literária e torna-se um dos poetas que mais absorveu os movimentos de toda a moderna Literatura do século XX.

Este estudo propõe uma reflexão sobre os poemas do livro *Belo Belo*, fruto da maturidade lírica de um dos mais importantes poetas da literatura brasileira, Manuel Bandeira. O poeta passou por muitos lugares, procurando climas que melhor o ajudassem no tratamento da tísica, como por exemplo, Clavadel, na Suíça. Lá, o poeta teve contato com Paul Éluard. O convívio com

¹ Para o conhecimento da cronologia de Manuel Bandeira, sugerimos a 12ª edição comemorativa do centenário de nascimento do bardo, in *Estrela da vida inteira*, 1987.

esse poeta contribuiu para M. Bandeira iniciar sua poesia, ainda simbolista, como se vê em *Cinza das horas* (1917). A partir de *Carnaval* (1919), seu segundo livro, já surgem influências de outros autores estrangeiros e também questionamentos da forma vigente de se fazer poesia, decorrentes, por sua vez, dos contatos do poeta com os futuros modernistas, como os escritores Mario de Andrade e Oswald de Andrade, Ribeiro Couto, o músico Villa-Lobos e a pintora Anita Malfatti. Essa obra contém o poema “Os sapos”, lido por Ronald de Carvalho no segundo dia da Exposição da “Semana de Arte Moderna de 1922”. É um poema de ataque ao Parnasianismo, corrente literária ainda muito forte na época. É o início da libertação das formas fixas e difusão dos versos livres, que se tornam marcas de sua poesia.

É no seu terceiro livro de poesias, *O ritmo dissoluto* (1924), que as manifestações do movimento Modernista começam realmente a se incorporar na sua obra. O próprio poeta o definiu como “um livro de transição entre dois momentos da minha poesia” (1984, p. 75). Os versos metrificados e os livres são estudados, pelo poeta, com um novo olhar, o da modernidade.

Em *Libertinagem* (1930), há o aprofundamento desse olhar com a consolidação da sua poesia. A incorporação dos versos livres aos temas corriqueiros ilustra uma mudança no modo de se fazer poesia. É a liberdade estética. Rosenbaum (1993, p. 31) destaca que o Movimento Modernista foi muito importante para a vida do poeta:

[...] é pela fenda modernista que o poeta escapa da vivência de uma dor enclausurada para largar-se no descampado dos telegrafismos, do humor, da ironia, dos sonhos e da vivacidade de, afinal, ter sobrevivido.

Igualmente em *Estrela da manhã* (1936) e *Lira dos cinqüent’anos* (1940) também há a presença do humor e a linguagem popular próprias do Modernismo. Essas obras mostram o poeta na sua plenitude literária com “a perfeita homologia entre o sentimento e o ritmo” (BOSI, 1994, p. 364).

Em seguida, veio a primeira edição da obra *Belo Belo*, em 1948, o autor contava 62 anos bem vividos. Após essa, ainda vieram *Mafuá do malungo* (1948), *Opus 10* (1952) e *Estrela da tarde* (1963). Todas foram reunidas num único volume intitulado *Estrela da vida inteira* (1966), acrescido de outros

poemas. Realizou, também, muita produção em prosa como crônicas e antologias.

Os temas, sugeridos neste estudo, *morte* e *alumbramento* fazem parte dos questionamentos do homem em todas as culturas. Manuel Bandeira perpassa esses temas na sua obra, progredindo de forma relevante.

Vale lembrar que a temática da morte de que M. Bandeira trata nas suas poesias pode parecer que se deve unicamente ao fato da sua doença ser fatal, sem nenhuma perspectiva de cura. Isso é muito pouco, quando se trata de um poeta que utilizou a temática da morte e chegou aos alumbramentos.

As imagens são tiradas da mente e Manuel Bandeira é um poeta que se deixa levar pela intuição, entendida como um conhecimento que ultrapassa o raciocínio. A memória, os sentimentos, as imagens e as relações são as experiências que o poeta tem, são suas vivências. Essas vivências são entregues ao eu lírico e transformadas em linguagem poética.

A poesia exige que se tenha uma visão e uma voz de fora para poder ser arte. Indiscutivelmente isto se aplica ao Bandeira-criador e ao Bandeira-pessoa e decorre de todas as suas experiências, segundo Faraco (in: BRAIT, 2007, p. 37).

O eu lírico de Bandeira apresentou muitos poemas, nos quais se refere às pessoas da família, ao seu círculo de amigos ou personalidades que, de alguma forma, significaram muito em sua vida. São suas vivências. Somente em *Belo Belo* podem citar-se *Escusa*, *Sextilhas românticas*, *Improviso*, *Letra para uma valsa romântica*, *No vosso e em meu coração*, *A Mário de Andrade ausente*, *Esparsa triste*, *Resposta a Vinícius*, *José Cláudio* e o belo *Poema só para Jaime Ovalle*.

Bandeira foi um importante precursor dos versos livres, numa época dominada pelo parnasianismo. Começou a romper com essa métrica tradicional por volta de 1912. Os versos livres servem justamente para relatar a vida corriqueira, humilde, de Bandeira, que a métrica não podia expressar. O parnasianismo, vigente nessa época, era muito artificial e os versos livres significaram a volta ao natural, ao simples cotidiano vivenciado na poesia de Bandeira. Mas o poeta não se reduziu a fórmulas acabadas do verso livre, usando-os como uma obrigação. Tanto que retomou, mais tarde, o verso tradicional.

Os poemas do livro *Belo Belo*, apresentam uma seqüência de imagens, que vão sendo produzidas, como se fossem uma pequena narrativa, como no poema *O homem e a morte*.

Ao trabalharmos com a comparação entre poesia e prosa nos remetemos a Moisés (1984, p. 102) que diz “a distinção entre poesia e prosa ultrapassa o aspecto formal”. Há textos narrativos que são poéticos da mesma forma que um poema pode não ser poético. Cristovão Tezza servirá de base para fundamentar distinção e/ou semelhança entre a poesia e prosa.

Para nortear e esclarecer o caminho que nos levará ao estudo da lírica de M. Bandeira, especialmente na obra *Belo Belo*, procurei um método que permeasse o movimento da sua poesia. Para tanto, fui buscar na Filosofia elementos para a minha proposta metodológica. Esse caminho levou-me a encontrar na Fenomenologia a base conceitual desse estudo.

O método fenomenológico traz luz à consciência de uma pessoa maravilhada pelas imagens poéticas. Tudo o que passa pelos sentidos transforma-se em intuição, como as imagens, os pensamentos, a memória e os sentimentos. A tomada de consciência é um crescimento. M. Bandeira é um poeta que utiliza a consciência, nas suas poesias, sem intencionalidade realista ou idealista; deixa-se levar pela intuição. Nesse sentido, a Fenomenologia pode esclarecer como esse movimento da poesia de Manuel Bandeira se dá, pois o mais importante, nessa ciência, é o fenômeno, ou seja, como se manifesta a imagem da consciência.

A Fenomenologia sublinha a interpretação do mundo que surge intencionalmente à consciência, enfatizando a experiência pura do sujeito. Essa intencionalidade da consciência é apresentada como reflexo da vivência que se concretiza nos atos voltados ao questionamento do ser.

O método fenomenológico propõe uma reflexão exaustiva e contínua sobre a importância e validade desses questionamentos e respostas. Edmund Husserl e Martin Heidegger também nos fornecerão elementos para esses posicionamentos, principalmente quando se referem ao tema da morte.

A discussão sobre poesia é enriquecida pelo poeta que se julgava *menor*. Nesse sentido, precisamos ter novos olhares para o gênero poesia, pois está relacionado com as mais antigas formas de expressão humana, como o trabalho, a dança e a canção, marcados pela cadência do ritmo.

Diante do tema da morte tão evidente na poesia de Manuel Bandeira, minha curiosidade a respeito da sua obra aumenta, pois a presença da morte, para algumas pessoas, pode fazer com que se possa tomar atitudes positivas ou negativas enquanto se vive. Diante disso, procuro esclarecer:

-Quais elementos, segundo a Fenomenologia, operam como recursos poéticos para traduzir a atitude do eu lírico diante da morte e qual a relação com o efeito que se caracteriza como alumbramento?

A poesia De Manuel Bandeira encaminhou-se para atitudes positivas diante da vida, porque ela *iluminou o medo da morte*, restabelecendo a paz ao eu lírico. Os elementos constitutivos da poesia de Bandeira devem-se à aproximação com a prosa e recriam, assim, uma construção resultante do ato intencional da consciência. O alumbramento é uma súbita revelação do interior do eu lírico e é difícil de ser apreendido pela palavra, resultando daí a poesia e a sua aproximação com a prosa. A temática da morte tem relação profunda com o alumbramento, porque este advém daquela.

No primeiro capítulo, A morte à luz da Fenomenologia, realizo uma apresentação do conceito de Fenomenologia de Edmund Husserl, aprofundando o tema morte em Martin Heidegger. Elaborei considerações gerais a respeito do método fenomenológico hermenêutico como subsídio para analisar os poemas que compõem o *corpus* da pesquisa.

No segundo capítulo, O *Belo Belo* e a liberdade poética: entre a poesia e a prosa, realizo o estudo dos elementos poéticos, acompanhando uma análise mais estética, com a finalidade de aprofundar esses elementos que o poeta utiliza para esclarecer o tema do nosso estudo: morte e alumbramento.

O terceiro, O alumbramento, trata de modo geral da semelhança do termo com a epifania, tendo como base principal os estudos de Olga de Sá (1979). Para tanto, ao realizar essa comparação, novos elementos vão surgindo para constatar nossas hipóteses e os poemas analisados continuarão ilustrando nossas descobertas.

Nas considerações finais, procuro resgatar os pontos trabalhados e apontar como a poesia de Manuel Bandeira revela os elementos que traduzem a morte na visão do poeta e qual é sua relação com o alumbramento.

Capítulo 1 - A morte à luz da Fenomenologia

O tempo é a face da morte. A morte é a pele do tempo. Nossos processos temporais só se explicitam e se completam na forma como constituímos a idéia ou a imagem da morte.

Gerson Tenório dos Santos

Nas considerações que se seguem, serão apontadas as idéias essenciais de Edmund Husserl no que se refere ao conceito de Fenomenologia e fenômeno e à consciência, enquanto fluxo temporal de vivências, cuja capacidade é conceder significado às coisas exteriores. Igualmente, também, as idéias de Heidegger na obra *Ser e Tempo*², com a finalidade de contextualizar e, em seguida, elucidar a importância do conceito de *Dasein*³, bem como o método fenomenológico hermenêutico, para a sustentação do tema morte.

1.1 Breve delineamento da Fenomenologia como método

Em Husserl, o “pai da Fenomenologia”, há uma unidade entre o ato de conhecer e o objeto que é conhecido. É a possibilidade de conhecimento, de apenas apreender o significado do acontecimento. Em outras palavras, é o que acontece na consciência imediata, anterior a qualquer explicação. A Fenomenologia se propõe a uma descrição das experiências vividas da consciência, tal como se vêem a primeira vez, ou seja, natural e espontaneamente. E cada indivíduo vê e sente de forma diferente do outro.

² Utilizarei *ST* para me referir à obra *Ser e Tempo* de M. Heidegger, 2007.

³ *Dasein*: Esse termo alemão começa a ser usado no século XVIII. [...] Ele significa, na origem, existência real, tanto das coisas finitas quanto à de Deus. [...] Em palavras mais simples, o *Dasein* é o ser com determinado caráter ou qualidade, aquilo que se chama em geral de “alguma coisa. [...] Mas, no uso filosófico contemporâneo, essa palavra ingressou com o significado atribuído pelo existencialismo, sobretudo por Heidegger, que a usou para designar a existência própria do homem.”Esse ente, que nós mesmos sempre somos e que, entre as possibilidades de ser, possui a de questionar, designamos o termo *Dasein*”. [...] Com significação semelhante, foi usado por Husserl, que com ele designa a existência da consciência, considerada privilegiada porque necessária.(ABBAGNANO, 2007, verbete *Dasein*, p. 268).

No decorrer do presente trabalho, utilizarei o termo *Dasein*, em itálico, com o propósito de manter a designação do conceito de Heidegger.

A Fenomenologia estuda, assim, as essências da consciência, suas estruturas e seus atos. Husserl denominou “mundo” a região exterior e “consciência” a região interior. Para a compreensão de como as imagens da região exterior passam para a região interior, o filósofo levou em conta um procedimento que ele denominou de *redução* ou *epoché* (2005, p. 10):

[...] é a operação pela qual a existência efetiva do mundo exterior é “posta entre parênteses”, para que a investigação se ocupe apenas com as operações realizadas pela consciência sem que se pergunte se as coisas visadas por ela existem ou não realmente.

Dessa forma, a visão das coisas das regiões exteriores é tal como se vêem espontaneamente, naturalmente. Assim, a Fenomenologia indaga primeiro como a consciência funciona e se estrutura para justificar o modo de ver e viver de cada um, ou seja, a naturalidade do modo de viver cotidiano de cada ser. Exemplificando: cada indivíduo tem uma maneira diferente de ver, do outro.

Martin Heidegger, aluno de Edmund Husserl e fortemente influenciado por ele, aprofunda mais o problema do ser. Em *ST*, a pergunta é sobre o sentido do ser⁴ e a possibilidade de se interrogar e compreender esse ser que nós somos e sobre o qual nos indagamos. Heidegger busca, na História da Filosofia, o conceito de ser, a partir dele mesmo, sem vinculação com outros conceitos e que serviu para elaborar o método fenomenológico. Outro aspecto encontrado por ele é o estudo das estruturas do *Dasein* a partir da elaboração obtida acerca do conceito de ser.

Esse filósofo percebeu que precisava muito mais do que a teoria e interpretação da história e da vida para a compreensão do ser. Para tanto, essa necessidade foi buscada pela via ontológica⁵. Dessa forma, desdobrando as estruturas fundamentais e a explicitação do método, poder-se-ia chegar ao sentido do ser.

⁴ Essa discussão sobre o sentido do ser é encontrada na introdução e nos capítulos I e II da referida obra.

⁵ Ontológico: que se refere à essência ou natureza geral de cada particularidade; doutrina do ser e das suas formas; estuda o ente como ente; oposição a ôntico: múltiplo e concreto; existente, ciência. (ABBAGNANO, 2007, verbete ontológico, p. 848).

Esse método fenomenológico hermenêutico⁶, fundamentado na ontologia, conduziu a um novo caminho, na questão do sentido do ser, revelando um novo caminho de compreensão do *Dasein*, pois clareia e recupera os sentidos dos fenômenos: “para as coisas elas mesmas!” (HEIDEGGER, 2007, P. 66). Em outras palavras, fenômeno é o que se mostra em si mesmo.

No método de investigação, Heidegger aponta dois aspectos essenciais para a compreensão e discriminação entre a explicação dos modos de ser do *Dasein* e o próprio método. No primeiro, as estruturas fundamentais do *Dasein* são descritas como fenômenos, ou seja, o modo como se mostra e ou se encobre. No segundo aspecto, os fenômenos podem ter diferentes tipos de compreensão, como as condições de possibilidade de algo se dar, chamados de pré-ontológico e ontológico; e, também, a consideração do cotidiano das experiências humanas, ponto de partida do *Dasein*.

Ao falar das estruturas fundamentais do *Dasein*, o filósofo o compreende como *ser-no-mundo*⁷, que significa dizer que é constituído por uma tríplice unidade: um ente que compreende a si mesmo, junto às coisas e junto com os outros no mundo. Não há, pois, separação entre o *Dasein*, as coisas e o mundo. O *Dasein* é um ente que interpreta o mundo e descobre a si mesmo. Em outras palavras, a nossa condição de *Dasein* é pertencer ao mundo. A essa relação de *Dasein* com o mundo, Heidegger (2005, p. 124) denominou de transcendência⁸:

Transcendência concebida como ser-no-mundo, quer atribuir-se ao ser-aí humano [...] Transcendência significa então: fazer parte do resto do ente que já subsiste puramente ou que respectivamente pode ser multiplicado continuamente até o ilimitado. Mundo é, então, a expressão que resume tudo o que é, a totalidade, como unidade que determina o “tudo” como uma reunião e nada mais além. Se se toma para o discurso

⁶ “Fenomenologia da presença é *hermenêutica* no sentido originário da palavra em que se designa o ofício de interpretar. [...] A hermenêutica da presença torna-se também uma “hermenêutica” no sentido de elaboração das condições de possibilidade de toda investigação ontológica.” (HEIDEGGER, 2007, p. 77).

⁷ Em itálico por se tratar de um conceito de Heidegger, conf. a tradutora Márcia Sá C. Schuback.

⁸ Em outros termos, é pelo ato de transcendência que o homem, como ente no mundo, se distingue dos outros entes ou objetos e se reconhece como “ele mesmo”. Heidegger, portanto, considera a transcendência como o significado de *ser-no-mundo*. (ABBAGNANO, 2007, verbete transcendência, 1158).

sobre o ser-no-mundo este conceito de mundo, então, sem dúvida, a “transcendência” deve ser atribuída a *cada ente como puramente subsistente. Puramente subsistente*, isto é, o que ocorre entre outras coisas, “*está no mundo*”.

Heidegger (2005, p. 121) explica, também, a terminologia da palavra “transcendência”, que significa “ultrapassagem”. Ou seja, “uma relação que se estende de algo para algo” e que “em cada ultrapassagem, algo é transcendido”.

O *Dasein* descobre os entes por meio de sua compreensão, assim como descobre os outros. O *ser-com*⁹ constitui existencialmente o *ser-no-mundo*. Os outros fazem parte da presença e todos descrevem o modo de ser do *Dasein* na cotidianidade. Essa compreensão¹⁰ que constitui o modo de ser e descobrir o mundo não diz respeito à razão, mas apenas ao modo de ser e existir.

Com a compreensão, as coisas são encontradas no mundo tendo sempre um ‘para quê’. Esta serventia projeta as possibilidades de poder se decidir e se conhecer acontecendo em conjunto com os outros, com as coisas e com o mundo numa totalidade.

No cotidiano, o *Dasein* se envolve em suas tarefas junto com os outros, se familiarizando em uma conformidade. É o discurso denominado de impessoal, conforme Heidegger (2007, p. 184):

Assim nos divertimos e entretemos como *impessoalmente* se faz; lemos, vemos e julgamos sobre a literatura e a arte como *impessoalmente* se vê e julga; também nos retiramos das “grandes multidões” como *impessoalmente* se retira; achamos “revoltante” o que *impessoalmente* se considera revoltante. O impessoal, que não é nada determinado, mas que todos são, embora não como soma, prescreve o modo de ser da cotidianidade.

A convivência é uma condição necessária para o conhecer-se e para o envolvimento no cotidiano. O modo como ocorre esse envolvimento encobre a angústia do existir, pois o *Dasein* se refugia nesse mundo, quando cuida e interage consigo mesmo e com os outros. Ao falar da noção de cuidado, Heidegger demonstra que as nossas atitudes, quando nos ocupamos das

⁹ Conceito de Heidegger.

¹⁰ Sobre a compreensão ver § 32 de *ST*.

coisas, se referem ao nosso próprio modo de ser e, assim, viabilizam a nossa existência. O cuidado também pode ser compreendido como um conjunto de disposições que compõem o existir humano como antecipar-se a si mesmo, ater-se a uma certa situação ou ocupar-se com as coisas. É a totalidade das estruturas ontológicas do *Dasein*.

Essas breves explicitações das estruturas fundamentais do *Dasein* e do método fenomenológico, de forma geral, são para dar suporte e fornecer os elementos necessários para a próxima abordagem que será o ser-para-a-morte, fundamental para o entendimento do tema morte na poesia de Manuel Bandeira.

1.2 A importância do conceito de morte para a compreensão do tema na poesia de Manuel Bandeira

Um tema importante descrito na obra de Heidegger, *ST*, é o tema da angústia, no qual o filósofo aponta uma característica fundamental da existência humana – *ser-para-a-morte*¹¹. Este conceito existencial aparece fortemente aderente à poesia de Manuel Bandeira.

O conceito de angústia foi inspirado na filosofia de Soren Kierkegaard. Segundo ele, a angústia pode ser entendida como a atitude do homem em relação a sua situação no mundo. É o sentimento que se apresenta de forma sonhadora, sem nenhuma garantia de realização e que sempre está presente no homem. Kierkegaard considera que o surgimento da angústia é a questão central da situação humana, quando se refere que o homem é dotado de corpo, alma e espírito. A alma e o corpo só são imagináveis se o espírito estiver junto, pois este é o que dá equilíbrio, como no sonho. Contudo o espírito também provoca a angústia na medida em que confunde a relação entre a alma e o corpo. É uma potência ambígua e, por este motivo, provoca a angústia. Nas palavras daquele filósofo (2007, p. 50):

[...] porém existe, ao mesmo tempo, outra coisa que, entretanto, não é perturbação nem luta, porque não existe nada contra que lutar. O que existe então? Nada. Que efeito produz este nada? Esse nada dá nascimento à angústia. Aí está o mistério

¹¹ Em itálico por se tratar de um tema desenvolvido por Heidegger.

profundo da vida: é, ao mesmo tempo, angústia. Sonhador, o espírito projeta a sua própria realidade, que é um átimo, e a inocência vê sempre e sempre, diante de si, esse nada.

Diante disso, Heidegger também considera que a angústia é a disposição afetiva que revela o nada da existência, ou seja, a possibilidade da impossibilidade de existir. Segundo esse filósofo, “na angústia, se está “*estranho*” [...]: o nada e o “em lugar nenhum” (2007, p. 255). Assim, o *Dasein* se angustia com a indeterminação da sua morte e, ao mesmo tempo, possibilita a liberdade de escolher a si mesmo, pois ao assumir o vazio e a sua finitude no mundo, compreende essa morte.

Nesse contexto situa-se Manuel Bandeira e o tema da morte recorrente em sua poética.

Em seus vários momentos de escritura e leitura, a poesia tem o poder de influir, de comover, de clarear idéias, de repercutir continuamente na memória e mexer com a imaginação dos homens. Quando há a total entrega ao poema, seja na sua leitura ou escrita, a realidade poética torna-se o momento em que se vive. A poesia procura revelar ao mundo o íntimo, as preocupações, os sentimentos, a transformação, os valores e o conhecimento. Ela nos põe em diálogo com o outro, pois exprime aquilo que não foi possível ser revelado por outros meios. Poesia é uma alternativa de vida.

Considerando essa alternativa, Cunha (2000, p. 61) observa Manuel Bandeira e a sua poesia:

Assim, Bandeira, mesmo sentindo-se ameaçado por uma sensação desconfortável, até mesmo perigosa e intimidativa, minora o peso da constante convivência com a morte e resolve, em parte, a sua angústia. É que, a partir do momento em que ela, a morte, está no ar, ele não é mais o responsável direto por ela, e não exerce, conseqüentemente, domínio algum sobre o que vem do exterior. Essa é, portanto, uma forma de resolver, emocionalmente, aquilo que a penosa realidade cotidiana não permite que seja solucionado, devolvendo ao poeta a alegria e o prazer de uma vivência normal e saudável.

A autora nos informa que Manuel Bandeira poetiza a sua biografia, coloca suas vivências na poética e traduz seus sentimentos em relação à morte iminente. É uma forma de embate entre o sentimento e seu estado físico,

saindo vitorioso por meio da arte. É, também, a maneira de amenizar a angústia em razão da doença prolongada.

O *Dasein* se angustia, tendo sido afetado pela possibilidade da morte e essa compreensão, no sentido ontológico, revela ao *Dasein* que ele não é uma totalidade acabada, mas em vias de se findar. É no momento da morte que o *Dasein* se descobre como duração, pois a existência inclui a morte. A isso Heidegger denomina de *ser-para-a-morte*. A morte é, pois, um acontecimento da vida e que faz o *Dasein* assumir sua condição mais própria, ou seja, é um ente temporal, porque a compreensão da morte vem por meio do tempo.

O poeta se projeta para o futuro, ao se dar conta do seu fim e volta ao seu *estar-aí*¹² e toma o sentido ontológico do cuidado, ou seja, o poeta toma outra atitude para compreender sua finitude: volta-se para si e para suas possibilidades, assumindo sua facticidade e decide enfrentar sua existência. Ele se projeta na poesia.

1.3 A morte e o que ronda a morte: panorama geral do tema na obra de Manuel Bandeira

Ao pensar nos primórdios do que significava a poesia, atribuía-se aos poetas a inspiração divina. Ao se fazer poesia, havia a invocação das musas, ou seja, de supostas divindades ou gênios que inspiravam a poesia. Será que a morte pode ser considerada uma musa para o poeta Manuel Bandeira? A tísica¹³ não é nada bonita, portanto jamais seria uma musa perfeita.

De acordo com Cunha (2000, p. 70), Manuel Bandeira tem uma “fragilidade diante da idéia de morte e da necessidade de se aprender a morrer” e “essa ameaça serve ao poeta de adaptação à ambígua e sofrida idéia de morte em vida”. Esse pensamento da autora justifica-se nas primeiras obras do poeta, como *Cinza das horas* e *Carnaval*, mas nas posteriores, esse pensamento se transforma. Não há mais a sombra ameaçadora da morte. Esta morte que o perseguia passa a ser a “amada que mais amou”¹⁴. É o momento

¹² Em itálico por se tratar de um tema desenvolvido por Heidegger.

¹³ M. Bandeira descobriu que tinha tuberculose aos dezoito anos. Uma doença incurável na época.

¹⁴ Verso do poema *O homem e a morte* do livro *Belo Belo*, 1948. In: BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1987.

de intensa revelação do espírito movido pelo desejo, trazendo pensamentos à consciência, expressando essa revelação, interior, poeticamente.

Espinheira (2004, p. 64) colhe essa transformação do tema da morte para Manuel Bandeira:

Sem dúvida suas temáticas foram-se ampliando e diversificando, mas isto à medida que o poeta via tornar-se menos ameaçadora a sombra da morte e ficava, com a idade, mais filosoficamente conformado e atento ao mundo exterior, de que aos poucos foi também participando, o que de início lhe fora vedado. Claro que muitas vezes [...] se limita a exercitar técnicas, mas a sua poesia propriamente dita é toda fundada na “experiência”- e procurando expressá-la.

Esse estudioso afirma que Manuel Bandeira passa por estágios que o crítico denomina de “naturezas” da morte. A saber, a primeira natureza seria a da juventude, em que há o inconformismo com a notícia de que está desenganado. Esse inconformismo torna-se seriedade e é bem percebido no seu primeiro livro *A cinza da horas*. Já na segunda natureza, há o processo de aceitação da morte, trocando-se a seriedade pela alegria, expressas também nos poemas a partir da sua segunda obra *Carnaval*. Há o amadurecimento do poeta, facilmente percebido nos demais poemas das outras obras que se seguiram. A terceira natureza é a velhice, não no sentido de decrepitude, mas ao contrário: na sua plena realização intelectual, a plena maturidade. Essas naturezas também podem ser comparadas com os pensamentos do homem, pois eles mudam ao longo dos anos. Muda-se o modo de pensar a morte tal qual se transformou ao longo de toda a história literária ocidental. É na terceira natureza, que está localizado o livro *Belo Belo*. A relação do poeta com a morte não é mais a de inconformismo e nem de aceitação. O eu-lírico toma consciência da sua vida .

Poderíamos comparar essas naturezas com o pensamento do homem, pois o modo de pensar a morte mudou ao longo da história Ocidental. A esse respeito, Áries (2003, p. 100), estudioso do tema morte, afirma que na Idade Média, a morte era aceita de maneira muito natural, como um destino. Os mortos faziam parte do cotidiano familiar. Assistia-se à morte como um espetáculo grotesco, mas que não causava estranheza nem para as crianças. O moribundo sofria com uma doença terminal e todos ficavam ao seu redor até

que ele desse o último suspiro. Isso lhe daria a glória de herói, que logo era esquecida pela morte de outra pessoa. Já no Romantismo, a morte toma outra forma. A morte é exaltada, pois inspira lembrança. Ela não é mais coletiva. A morte de um ente querido era muito bonita e a dor da perda era demonstrada nas vestes de quem o amava, o luto. A morte, é menos aceita do que na Idade Média, pois temia-se a morte do ente querido, mas ao mesmo tempo, a dor que a morte causava nas pessoas era bonita. Na Modernidade, a morte foi afastada das famílias, levando-se as pessoas doentes ao hospital, escondendo-se o seu verdadeiro estado de saúde. A morte, pois, agora é solitária, as crianças são afastadas dela, o hospital e os médicos é que cuidam de tudo. As famílias se encarregam apenas de pagar.

Diante disso, observa-se que a morte, ao longo dos séculos, vai perdendo completamente a sua familiaridade. Toda ostentação que se fazia em torno da pessoa que estava morrendo foi cedendo lugar ao silêncio. É uma ruptura dentro da cultura da morte.

Qual é o significado da morte para Manuel Bandeira? O que se constata em tantas das suas poesias é que ele não se afasta da ameaça da morte, antes mantém um diálogo com ela e, por meio da intuição, a transforma em poesia: “A Indesejada das Gentes”, “A Dama Branca”, “Iniludível” etc.

Wilson Castello Branco (In: Lopes: 1987, p. 103) classifica a poesia de Manuel Bandeira, semelhantemente ao que fez Espinheira, em estágios:

A primeira fase é de submissão ao sentido e à forma clássica (*A cinza das horas*, *Carnaval* e *Ritmo dissoluto*); a segunda, de libertação da forma e quase autonomia do sentido (*Libertinagem*); a terceira, de superação de ambas as coisas, ou melhor, de plenitude artística (*Estrela da manhã* e *Lira dos Cinquentanos*).

Esse estudioso explica que essas fases distintas são caracterizadas não somente pela sua história de vida, mas também, pelas marcas da forma literária vigente na época em que viveu. Na primeira fase estão contidas marcas pessoais da vida do poeta, portanto com ligações diretas com sua condição de saúde e, também, ligada à rima e à métrica convencionais. O tema da morte é fixado, segundo Branco (ibidem), por meio de um “lirismo melancólico, desprovido de quase nenhuma revolta” e isto é apresentado

segundo os moldes literários da forma vigente (da época) de se fazer poesia. No poema que vem a seguir, *Desencanto*, há a visão de como o tema da morte está presente e, por meio dele, M. Bandeira não abandona a rima e nem a cadência rítmica

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

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

E nestes versos de angústia rouca
Assim dos lábios a vida corre,
Deixando um acre sabor na boca.

-Eu faço versos como quem morre.

(BANDEIRA, 1987, p. 4)

É um estado de aceitação da sua condição de saúde. Mesmo nos poemas em que há uma reação de enfrentamento à doença, como por exemplo, no poema *Plenitude* com a crença na natureza, percebe-se a angústia. Isso é revelado logo nos primeiros versos:

Vai alto o dia. O sol a pino ofusca e vibra.
O ar é como de forja. A força nova e pura
Da vida embriaga e exalta. E eu sinto, a fibra a fibra,
Avassalar-me o ser a vontade da cura.

(BANDEIRA, 1987, p. 26)

Na obra *Carnaval*, o poeta mais simbolista, fala do tema morte começando a se libertar das formas, com transgressão de sons, sem abandonar o tom melancólico. Vale a pena verificar essa afirmação de Branco (idem, p. 104), nos primeiros versos do poema "A silhueta", a seguir:

Na sala obscura, onde branqueja
A mancha ebúrnea do teclado,
Morre e revive, expira, arqueja
O estribilho desesperado.

(BANDEIRA, 1987 p. 55)

A palavra “obscura” denota o sentimento de solidão do poeta, pois está em seu quarto, sozinho. O que começa a clarear a sua mente é a percepção do único objeto que o mantém vivo, a máquina de escrever, simbolizada no verso “mancha ebúrneia do teclado”. Entre um verso que produz e outro, respira profundamente procurando uma forma certa para o poema, mas ao mesmo tempo, percebe que a forma perfeita já está desgastada: “o estribilho desesperado”.

Acrescentando, ainda, mais alguns versos do poema “A Dama Branca”, da mesma obra *Carnaval*:

A Dama Branca que eu encontrei,
Faz tantos anos,
Na minha vida sem lei nem rei,
Sorriu-me em todos os desenganos.

[...]

Em desejo? – Credo! De físicos?
Por histeria...quem sabe lá?...
A Dama tinha capríchos físicos:
Era uma estranha vulgívaga.

[...]

[...]

A Dama Branca levou meu pai

(BANDEIRA, 1987, p. 62)

Está mais claro, nesses versos, que o poeta procura se desvencilhar das formas em uso, como as rimas e o metro. Observa-se que, mesmo procurando outras formas de se fazer poesia, o tema da morte e todos os outros temas que M. Bandeira trabalha, não perdem jamais a musicalidade¹⁵. O verso-forma vai sendo superado por novas expressões, mostrando a sua reflexão perante a Literatura e a Arte do momento. O simbolismo está fortemente presente. No livro *O ritmo dissoluto* (BANDEIRA, 1987, P. 72) também há muitos poemas que demonstram nossas afirmações no que se refere ao tema da morte. Só para citar alguns poemas dessa obra: *Felicidade*, *Os sinos*, *Madrigal melancólico*, *Quando perderes o gosto humilde da tristeza* etc. Em todos eles,

¹⁵ A musicalidade e o ritmo serão vistos no capítulo 2.

a libertação das formas se torna mais concreta, com quase todos eles sendo feitos de versos livres¹⁶.

Sobre a segunda fase do poeta, Branco (idem, p. 105) nos revela que em *Libertinagem* (BANDEIRA, 1987, P. 93) “a tristeza quase desaparece deste livro, enquanto a amargura continua presente.” O exemplo que melhor visualiza essa afirmação é, sem dúvida, o poema *Pneumotórax*:

Febre, hemoptise, dispnéia e suores noturnos.
A vida inteira que podia ter sido e que não foi.
Tosse, tosse, tosse.

Mandou chamar o médico:
-Diga trinta e três.
-Trinta e três...trinta e três...trinta e três...
-Respire.

.....
-O senhor tem uma escavação no pulmão esquerdo e o pulmão
[direito infiltrado].
-Então. Doutor, não é possível tentar o pneumotórax?
-Não. A única coisa a fazer é tocar um tango argentino.
(BANDEIRA, 1987, p. 97)

O tom irreverente e teatral sobre o tema da morte toma outro caminho, paradoxalmente: se não se pode vencer a morte, então vamos viver dela. Sobre essa fase, Branco (idem, p. 107) nos diz: “A causa dessa renovação deve-se ao fato de ter ele substituído a descrição objetiva das coisas pela sugestão íntima que elas produzem.” É a experiência artística transformando o tema da morte em motivo de realização vital. Em outras palavras: inspiração.

Na terceira fase, completa maturidade do poeta e da pessoa M. Bandeira; as preocupações objetivas são deixadas de lado, fixando-se na sua intimidade, aceitando a morte. A forma da poesia clássica é retomada em muitos poemas, sugerindo-nos que o poeta, realmente, questionava o belo, na Arte e na Literatura. Na sua inspiração, o tema da morte é paixão, constatado neste poema da obra *Lira dos cinqüent’anos*:

Pousa a mão na minha testa

¹⁶ No subtítulo “Elementos estéticos: a linguagem”, do capítulo 2, falarei mais sobre os versos livres de M. Bandeira.

Não de doas do meu silêncio:
 Estou cansado de todas as palavras.
 Não sabes que te amo?
 Pousa a mão na minha testa:
 Captarás numa palpitação inefável
 O sentido da única palavra essencial
 -Amor.

(BANDEIRA, 1987, p. 147)

O significado da morte toma um outro sentido: o eu lírico inverte o sentimento do medo, transformando-o em coragem. As palavras, ou seja, toda a poesia anterior se referia à morte com temor. Cansado de combatê-la, revela que a morte significa e significou sempre o amor, que é o sentimento maior do lirismo e ele convida a morte a sentir essa paixão que palpita no seu ser.

A morte, para o poeta, é vida. Sua doença não foi prolongada, mas a sua vida sim. O contexto histórico, bem como sua biografia, foram elementos de criação poética.

No conceito de morte em Heidegger são explicitados, do ponto de vista fenomênico, o sentido vulgar do fenômeno, isto é, o sentido comum compartilhado com todos no cotidiano e o sentido originário, por meio da análise fenomenológica, na qual se procura compreender como o fenômeno se dá. A morte é conhecida pelo *Dasein*, no entanto, o modo como se lida com a morte, no dia-a-dia, não chega a atingí-lo, pois é uma possibilidade constitutiva, que cedo ou tarde o atingirá. Heidegger constata que a experiência da morte compartilhada, no cotidiano, diz respeito a todos e a ninguém, ao mesmo tempo, ou seja, todos morrem, mas enquanto o *Dasein* não for atingido, somente se experimenta a morte junto ao que se foi:

A morte se desvela como perda e, mais do que isso, como aquela perda experimentada pelos que ficam. Ao sofrer a perda, não se tem acesso à perda ontológica como tal, “sofrida” por quem morre. Em sentido genuíno, não fazemos a experiência da morte dos outros. No máximo estamos apenas “junto”. (HEIDEGGER, 2007, p. 313).

Com a concordância dos estudos heideggerianos, sugere-se que a morte sempre rondou e esteve presente na vida de Manuel Bandeira. Levou sua mãe (1916), sua irmã (1918), seu pai (1920), seu irmão (1922) e muitos dos seus amigos mais queridos como Mário de Andrade (1945) e Jaime Ovalle

(1955). O poeta vivenciou a dor dessas perdas e procurou ele mesmo assumir o jeito da sua própria morte. Buscou na familiaridade da morte a conformidade para o seu existir.

Ao tratar desse assunto, Jorge Antonio Torres Machado¹⁷ (2006, p. 155) publicou uma tese abordando o método fenomenológico de Martin Heidegger. Quando fala da morte como fenômeno existencial afirma:

[...] O fato é que a morte só experimenta quem morre, portanto essa experiência é incomunicável por definição. Disso resulta a impossibilidade de descrever a experiência de dentro do fenômeno, como deveria exigir a analítica existencial e a intencionalidade fenomenológica. O recurso mais comum para compreender a morte é sempre a partir a morte do outro, segundo a perspectiva do filósofo, o ponto de vista existencial não ajuda muito.

Essa concepção da morte como possibilidade sempre presente é tratada pelo poeta não só como o fim do ciclo da vida, mas como um modo que limita sua existência e, ao mesmo tempo, torna-se decisiva para a compreensão de toda a sua vida. Compreendendo o porquê da morte, o poeta dispõe seu tempo para cuidar de si, pois ele existe, apesar de ter uma duração. O poeta, assim, ganha tempo. Suas possibilidades são os poemas. Transportando à Fenomenologia, o *Dasein* é finito, mas não acabado.

Heidegger (2007, p. 339) explica que “o ser para a possibilidade enquanto ser-para-a-morte, no entanto deve relacionar-se *para com a morte* de tal modo que ela se desvele nesse ser e para ele como *possibilidade*”. Portanto, a morte é a possibilidade mais próxima da vida. A morte acontece em algum momento, mas não agora. Da mesma forma, Manuel Bandeira compreendeu sua finitude como ser e adiantou-se a ela, dando sentido ao seu existir. Desdobrou-se nas possibilidades que tinha: suas poesias.

¹⁷ Professor de filosofia e Direito da PUCRS.

Capítulo 2 – O *Belo Belo* e a liberdade poética: entre a poesia e a prosa

Não quero mais saber do lirismo que não é libertação.

Manuel Bandeira

O presente capítulo pretende expor a importância do estudo da poética bandeiriana, considerando os elementos históricos, filosóficos e estéticos que a compõem e a afirmação de que Manuel Bandeira é um poeta da modernidade. O objetivo, também, é fazer uma ponte entre o método fenomenológico e as questões da lírica moderna. A escolha da obra *Belo Belo*, corpus do presente estudo, justifica-se por ser fruto da maturidade lírica de um dos mais importantes poetas da Literatura Brasileira. Com o objetivo de evidenciar a importância do ritmo, da voz e do corpo no poema e os elementos que o aproximam da prosa, considera-se que esses elementos não são apenas enfeites ou recursos técnicos, mas sim, essenciais para que o leitor entenda a linguagem poética. Para tanto, as pesquisas dos formalistas russos serão referenciadas para a compreensão do estudo do ritmo e do verso livre, estabelecendo correspondência com Antonio Candido. Paul Zumthor para esclarecer os termos corpo e voz em relação à poesia; Para os estudos dos elementos poéticos, a teoria de Mikhail Bakhtin, apresentada por Cristovão Tezza, será comparada com a tese sobre o poema em prosa de Fernando Paixão; Massaud Moisés no trato do texto como o poema narrativo; na questão do ritmo, semântica e da lírica os estudiosos Antonio Candido, Alfredo Bosi, Davi Arrigucci Jr. e Paul Valéry darão o suporte necessário para as análises dos poemas que servirão de ilustração às exposições.

2.1 Nasce o *Belo Belo*

O livro *Belo Belo*¹⁸ foi editado em 1948, no Rio de Janeiro pela Editora da Casa do Estudante do Brasil. Ele foi acrescentado à edição de *Poesias Completas*, que continha, também, a matéria da primeira edição.

¹⁸ Na introdução do presente estudo, aparece a ordem cronológica das outras obras de Manuel Bandeira.

Manuel Bandeira (1984, p. 123-124) relata no seu *Itinerário de Pasárgada*, que o nome desse livro surgiu de um poema com o mesmo título que está na obra anterior, *Lira dos Cinqüent'Anos*. Para editar esse livro, o poeta passou por atribulações. Como sua edição anterior havia se esgotado rapidamente, o editor pediu-lhe que preparasse antecipadamente uma nova obra. O que foi feito e entregue pelo poeta, mas com o fim da guerra, a editora foi fechada e quase não conseguiu resgatar os originais dos seus poemas.

Por conta disso, preparou uma edição dos poemas com o nome de *Poesias Escolhidas* para um outro editor, “os irmãos Pongetti”. Como estava demorando muito a sair, Bandeira resolveu aceitar outra proposta da Editora Casa do Estudante, com o título *Poesias Completas*. As duas edições ocorreram ao mesmo tempo, receando o poeta que uma atrapalhasse a outra. O que, definitivamente, não ocorreu. O sucesso foi estrondoso, pois ambas se esgotaram rapidamente, mesmo tendo *Poesias Completas* um custo maior para o leitor do que *Poesias Escolhidas*, que custava a metade do preço daquela. Em 1951, houve outra edição *das Completas* que se esgotou rapidamente e em 1952 mais uma com um número de exemplares bem maior.

A uma grande curiosidade o poeta responde relatando sobre a feitura dos seus poemas. Alguns deles ficaram “de quarentena”, porque ele hesitava se poderia classificá-los como poesia ou precisavam ser melhor elaborados. Nota-se a preocupação constante do poeta em refletir sobre o momento do fazer poético.

Buscando ampliar o âmbito da sua visão, o poeta de *Consoada* confessa que os versos desse poema haviam sido esquecidos numa pasta qualquer e, quando os reencontrou por acaso, não sabia exatamente o porquê de tê-los escrito. Ao se dar conta de que não se tratava de nenhuma tradução e sim de “uma tentativa fracassada de poema”, incluiu-o na edição de *Belo Belo*.

Outro poema curioso no relato das memórias sobre a obra *Belo Belo* é sobre *Infância*. Por achar que tinha um verso que causaria muita estranheza por parte das “fãs menores de dessezeis anos”, o poeta optou por não publicá-lo na edição de 1948, porque “[...] 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.” (BANDEIRA, 1984, p. 124). Apesar desse verso não estar registrado no seu *Itinerário de Pasárgada*, transcreve-se o nosso palpite:

[...]

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.

(BANDEIRA, 1987, p. 189).

Note-se ainda, que sua preocupação não era com a recepção da crítica vigente, mas com o momento poético. Por isso não quis publicá-lo omitindo o verso acima, o que resolveria todo o problema. O poema foi incluído na edição de 1951, com todas as palavras, corajosamente.

No *Belo Belo* há outros poemas sem data determinada, porque foram escritos e guardados sem motivo aparente, como *Céu*, *Brisa*, *Minha terra* e *Poema só para Jaime Ovalle*. Nas memórias do *Itinerário*, Bandeira revela, ainda, muitos outros poemas que surgiram durante o sono, dos quais, ao acordar lembrava partes e, às vezes, precisava completá-los. Especialmente ao citar o poema *O lutador*, o poeta declara ter lembrado de todos os versos e palavras que o compõem quase integralmente, quando despertou. A esse fenômeno, dá o nome de “curiosidade psicológica”. Essa informação pode sugerir a reflexão do poeta sobre a forma, já que este poema saiu como soneto, totalmente rimado e outros surgiram em versos livres e brancos. Percebe-se sempre que sua preocupação maior é com o momento poético, conforme citado anteriormente. Ou seja, se surge como poesia ou como poema em prosa... o importante é que nasceu sempre poesia e bela.

2.2 Poesia, prosa poética ou poema em prosa?

As definições para os significados de poesia e prosa não podem ser exatas, pois esses gêneros literários há muito são confundidos e, mais precisamente, a partir do Modernismo, isso se torna mais relevante. Um poeta como Manuel Bandeira flagra constantemente a indefinição de poesia e prosa. Seus poemas ora são perfeitas odes, ora são descrições de sentimento musicadas e ritmadas em forma prosaica.

Os estudos do Formalismo Russo, em linhas gerais, abordaram as questões do fenômeno poético segundo os princípios da ciência. Os formalistas

tentaram mostrar a funcionalidade da poesia, elaborando uma teoria interna da literatura, baseada na análise do automatismo da percepção e consideraram os aspectos renovadores da arte poética. O objetivo geral era dar mais ênfase à forma do que ao conteúdo e entendiam que o som se vinculava ao sentido. Dessa forma, julgavam mais importante os elementos sonoros da poesia, que denominaram de “autonomia da função estética.” Os conceitos desenvolvidos pelo Formalismo Russo influenciaram várias gerações de estudiosos no mundo inteiro. Cristovão Tezza, crítico literário brasileiro recuperou a importância desses estudos. Os conceitos a seguir foram extraídos da obra *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo* (2003).

A questão principal analisada pelos formalistas era: o que faz de uma obra literária uma obra de arte? Roman Jakobson, preocupado com o uso especial da linguagem, formulou o conceito de função poética e funções da linguagem ao desenvolver suas pesquisas de classificação dos eixos da linguagem, paradigmático e sintagmático. Para responder à questão dos formalistas, Jakobson (1975, p. 9) afirma: “A poesia é linguagem em sua função estética. Desse modo, o objeto do estudo literário não é a literatura, mas a literariedade, isto é, aquilo que torna determinada obra uma obra literária.”

Outro conceito importante para o formalismo é o *estranhamento*, ou seja, a ação de estranhar o objeto representado, levando o leitor a buscar novas percepções, novos sentidos. Viktor Chklovski é o estudioso que ressalta a idéia central a esse respeito, pois rompe com a idéia de automatismo da recepção dos textos literários. Ao chamar a atenção para a própria palavra leva à linguagem poética, afastando-a da linguagem comum prosaica.

As figuras da linguagem são meios que o poeta utiliza, mas não é essencialmente isso que caracteriza fundamentalmente a poesia. Essa afirmação é de Eikenbaum, importante formalista, que trouxe outro objetivo para a arte: gerar a sensação do objeto. A literatura é o objeto de estudo, é o texto que dá o caminho e a obra literária é distinta da livre interpretação. É o método formal, difundido pelo Formalismo Russo. Seus principais momentos são: a distinção entre a linguagem poética e a linguagem cotidiana; delimitação do modo de formar a linguagem; afirmação de que os elementos literários são concretos e análise dos procedimentos sobre esses materiais.

O conceito formalista mais importante para o estudo da poética bandeiriana é o ritmo. Desenvolvido por um dos principais organizadores do formalismo russo, Osip Brik, ressalta a construção poética e define o verso como unidade rítmica e sintática ao mesmo tempo. Esse estudioso dá a definição de ritmo como sendo a alternância regular de sons, quando se trata de ritmo musical, e de alternância de sílabas, quando se trata do ritmo poético. Ressalta, também, que o ritmo é uma consequência natural das obras artísticas.

Significativa é a afirmação de Brik quando critica os estudiosos do ritmo poético, os quais acreditam que a perfeição da arte poética consiste em inscrever as palavras no verso sem alterar a estrutura da língua. Sobre isso, ressalta que “O movimento rítmico é anterior ao verso. Não se pode compreender o ritmo a partir da linha dos versos; pelo contrário, compreender-se-á o verso a partir do movimento rítmico.” (apud TODOROV, 1965, p. 14).

É pelo verso, que é a unidade rítmica, que se deve começar o estudo da poética, segundo esse formalista. Na visão modernista, defendida por ele, entende-se que a imagem se articula em palavras significantes e transforma as inspirações do poeta em sentido, aos leitores. O ritmo aparece na combinação das palavras tanto semânticas quanto fônicas. A ordem das palavras na língua poética requer entonação que enriquece a sintaxe. Ao poeta, em primeiro lugar, ocorre a imagem lírica e toda a estrutura fônica e rítmica e, somente depois, “é que essa estrutura transracional se articula em palavras significantes.” (Idem, p. 19).

Para comprovar a afirmação anterior, Brik ressalta que se fossem substituídas por sinônimos as palavras que seriam as ideais para a constituição desse ritmo, a poesia seria destruída e dela só restariam palavras da linguagem vulgar cotidiana.

Este conceito de ritmo sugere uma questão: ao pensar nos versos livres, o ritmo será o fator principal? Yuri Tinianov, outro importante formalista sobre este tema, lembra que o ritmo é o fator principal do verso, porém acrescenta mais um fator determinante para o reconhecimento da poesia: o metro. Esse estudioso ressalta que a representação gráfica, juntamente com o ritmo, é um importante fator para a unidade poética. A essa consideração, acrescenta:

[...] A grafia é aqui o signo do verso, do ritmo, e conseqüentemente também da dinâmica métrica, que é a condição indispensável do ritmo [...].

Destarte, o *vers libre* torna-se uma espécie de forma métrica “variável”. (apud TEZZA, 2003, p. 128).

O pensamento de Tinianov sugere a leitura do poema *Nova poética*, de Manuel Bandeira (1987, p. 184):

Vou lançar a teoria do poeta sórdido.

Poeta sórdido:

Aquele em cuja poesia há a marca suja da vida.

Vai um sujeito,

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 meninas, as estrelas alfas, as virgens
[cem por cento e as amadas que
[envelheceram sem maldade.

O belo poema é composto de versos livres e brancos. Os versos são compostos de forma prosaica, bem como toda a construção sintática, porém, não se pode negar o momento poético. A linguagem é cotidiana, repete termos e há evidências narrativas. Esses indícios seriam condenáveis na linguagem poética pelos padrões formalistas. Contudo, os efeitos sonoros decorrentes da disposição dos longos versos, proporcionam alternância do timbre na leitura. Esse aspecto visual sugere um ritmo próprio que, propositadamente, destaca a acentuação fônica de forma regular. Porém, o ritmo é quebrado constantemente, nem por isso, o poema deixa de ser poema. É isso que Tinianov chama de “metro variável”, ou seja, há um sistema rítmico no qual o poema se realiza, embora os traços gráficos não sejam estritamente poéticos e, ao mesmo tempo, a alternância mecânica de sons confunde-se com o metro. Abstratamente (ritmo e acentuação fônica) não é prosa e concretamente

(disposição dos versos e palavras cotidianas) não é pura poesia. Chega-se a um impasse na teoria dos formalistas.

Fazendo referência a isso, o poema sugere o sentido de poeta sórdido, como “aquele que tem a marca suja da vida”. Transportando historicamente, há um novo pensamento sobre o que é a poesia moderna: não é mais metrificada, perfeita na cadência rítmica e não tem mais forma (ou talvez tenha, mas com nova visão). É o poema moderno que modificou a linguagem sem perder o ritmo. Observa-se o pensamento do poeta sobre essa questão, logo no primeiro verso. Para a crítica vigente, ainda havia os que pensavam a poesia somente nas questões da forma. O Modernismo foi uma “nódoa de lama” para os poemas “de brim branco” engomados.

O poema, segundo o que Bandeira expõe, deve provocar no leitor uma diferença, que pode ser o “desespero” de poder falar abertamente, sem estruturas prontas, ou seja, o poema deve causar um estranhamento. O poema com versos prontos, que ele define como “orvalho” deve ficar para trás, pois não faz mais parte do pensamento moderno. É a liberdade poética.

Uma tese importante, também, para o entendimento do poema em prosa é a de Fernando Paixão, nascido em Portugal, com Doutorado pela PUCSP. Esse estudioso define como “gênero híbrido” o poema em prosa, porque seria um gênero novo, que servisse como resposta aos anseios da Modernidade. Contudo, o poema em prosa diferencia-se da prosa poética. Segundo o autor, o que difere um “gênero” do outro está, primeiramente, no significado da primeira palavra de cada termo: **prosa** poética – **poema** em prosa.

No caso da prosa poética, claro está que sua característica principal relaciona-se com a prosa; por isso mesmo, apresenta uma tendência para dar voz a textos maiores – podendo ser narrativo ou não -, ainda que persigam uma qualidade de natureza poética. A escolha das palavras e das frases já pressupõe, inclusive, essa dinâmica extensiva do texto e das idéias, mesmo que se aproveite de imagens líricas.

[...]

Já o poema em prosa, [...], o princípio regente seria o da concisão, bem mais característico da poesia do que da prosa.
(PAIXÃO, 2004, p. 96-98).

Conforme esse autor, qualquer enunciado a que se chegue, parece inevitável que muitos exemplos trariam dúvidas quanto a um ou outro gênero. Ao mesmo tempo, sugere um outro modo de ver a poesia moderna, ampliando horizontes sobre a questão. No poema *A Mário de Andrade ausente* (anexo D), há traços marcantes para a distinção entre prosa poética e poema em prosa.

O primeiro a ser apontado é justamente o uso de versos livres e brancos, que, por si só, não se definiriam nem como prosa poética e nem como poema em prosa. O momento poético está claro, os versos não são breves e aspiram a uma narratividade. A disposição dos versos está em estrofes não definidas e a leitura conduz a pausas não marcadas graficamente, porém é inegável a musicalidade neles. Ou seja, continua a indefinição entre um gênero e outro.

Por ser, ainda, um modelo contemporâneo, o poema em prosa fornece considerações valiosas que evitam a superficialidade de uma definição fechada. Manuel Bandeira, mostrou-se à frente do seu tempo. Os movimentos da consciência artística desse poeta, transformados em poesia, revelaram a forma do poema em seu estilo humilde, provenientes da experiência da vida e da ameaça constante da morte. A reflexão e o trabalho profundo dessa experiência transformaram-se na forma que adquiriu a sua poesia. O poeta altera as formas dominantes transformando-as numa espécie de dialética entre a prosa e a poesia constituindo a base da sua lírica.

Os temas que M. Bandeira expressa são do cotidiano e exigem um nível correspondente de linguagem. Ele desentranha a poesia do prosaico recorrendo ao ritmo, este sim muito importante e não o metro, e explora as múltiplas direções das palavras e os seus efeitos no poema. É o movimento do simples ao complexo.

Portanto, a indefinição entre prosa poética e poema em prosa continuará fazendo parte dos questionamentos da Modernidade e Manuel Bandeira foi uma figura central e decisiva para os caminhos da poesia moderna brasileira, pois manifestou a ansiedade de liberdade da linguagem sem ser impactante, mas sublime, com atenção ao cotidiano e sustentado pelo ritmo, musicalidade e paixão.

2.3 Ritmo, voz e corpo: a poesia em tudo

O termo Literatura, no sentido atual, começou a ser usado no século XIX. Na Antigüidade, os gregos usavam esse termo para designar poesia.

As primeiras manifestações poéticas da história acontecem com os primeiros homens. Há o conhecimento de danças e cantos para comemorar, adorar deuses, atenuar o sofrimento da morte, a guerra, o nascimento e as atividades laborais. O canto ritmado facilitava o cumprimento das tarefas, pois a produção era mais rápida, associando-se a cadência de sons com os movimentos dos instrumentos de trabalho. Os cantos fúnebres eram comuns para preparar o morto para a sua viagem (rituais). É nesses momentos que a poesia começa a aparecer, ainda no seu estágio ancilar antes do surgimento do poeta, conforme denominou Spina (2002, p. 15). Palavra, canto e movimento corporal sempre estiveram ligados à poesia:

É a poesia no seu estágio ancilar, isto é, subordinada à música e às vezes à coreografia, mais especialmente àquela. (...) A função ancilar da poesia está representada pela associação em que viveu com a música, de certo modo com a dança, antes que surgisse a pessoa do poeta, a poesia individual.

Essa manifestação dos antigos era, pois, uma forma do homem dialogar com os deuses e explicar o que não tinha explicação, como saber por que e o que ele era, por que a morte acontecia sem que ele quisesse, por que nasciam os seres, por que existiam os astros, por que cresciam as plantas, os animais etc. A explicação começa a ser procurada no canto, na dança e no ritmo que serviam para “imitar” o movimento do Cosmo. O homem começa a falar por meio da voz, das cores (tintas nas cavernas, por ex.), da imagem (desenhos) e dos movimentos corporais, ao mesmo tempo em que ele, por meio da consciência, procura entender o seu universo até então e procurar estabelecer um contato com o que era inexplicável.

Para Platão, o poeta nasce nesse contexto das cerimônias ritualísticas. As pessoas que se dedicavam à poesia entravam num outro mundo, movidas pelo desejo de contato com os seres superiores, o divino, o Cosmo, o outro ou o que não tinha explicação. Segundo ele diz, no *Ion*, o poeta era um ser

diferenciado, porque era capaz de ouvir a língua dos deuses, reproduzindo-a nos poemas e o comparava, dessa forma, a um médium, com função profética.

Na sua *República*, Platão diz que toda a poesia é mimese e viu as atividades miméticas da arte como imitação. Como a vida já era uma imitação do mundo ideal platônico, a mimese era uma inclinação vocacional natural. Essa experiência poderia ser nociva, já que a vocação para a mimese é passional e poderia desequilibrar o homem, pois esse mesmo homem é uma sombra do homem real e, como tal, deveria apenas trabalhar em função de melhorar a sociedade. Nesse sentido, Platão (2006, p. 299) afirma que esse poeta não é bom para a sociedade, porque promove a desmemória da verdade, do mundo das Idéias que devemos sempre procurar:

(...) a principiari em Homero, todos os poetas são imitadores da imagem da virtude e dos restantes assuntos sobre os quais compõem, mas não atingem a verdade.

Para Aristóteles, o poeta não é esse imitador deformador da realidade. Para ele, mimese significa criar, conferindo significado e sentido, ou seja, novos significados ao real ou a representação do possível (verossimilhança). No que se refere ao objeto de imitação, que é representado nos homens em ação, Lígia Militz da Costa (2006, p. 12) afirma que a imitação que o poeta faz, será a “de homens melhores, piores ou iguais a nós”. As causas para o aparecimento da poesia são ditas, segundo a autora, como naturais, tendo o homem uma tendência natural e encontrando prazer nas imitações, utilizando-se da melodia e do ritmo que já nascem com ele.

Segundo José Guilherme Merquior (1972, p. 5-7), “a história da poética moderna é, em grande parte um retorno a Aristóteles”. E o que é mais importante é a “preservação do caráter imitativo da poesia”. Esse autor reitera que a poesia é uma linguagem especial em que as palavras proporcionam sensibilidade e estados de ânimo, fornecendo conhecimento ao homem no interior lingüístico do poema, recuperando significados a partir de sua forma, ou seja, o “espelhamento paradigmático das palavras entre si”. Concorda com Aristóteles no que se refere à verossimilhança e à mimese:

A mimese é regulada pelo verossímil, não pelo verdadeiro; pelas normas do espírito, não pelas da realidade fora do poema.

Por outro lado, a poesia é “mais filosófica” do que a história (...), porque narra o geral e não o particular.

Costa (2006, p. 59) afirma que Aristóteles é inovador com essas proposições e, por isso, são importantes para a análise literária moderna.

Partindo dessas considerações, o poema *O homem e a morte* (anexo A) trará as linhas a seguir.

Ao ler o poema, observa-se uma seqüência de imagens em cada um dos versos que vão sendo lidos como se fossem uma pequena narrativa. É composto de versos livres, com rimas e com muita musicalidade. Não deixa de ser um poema fanopaico, por causa das imagens, mas é essencialmente melopaico, por causa do ritmo que é marcado e por causa da tonicidade nas últimas palavras de cada verso, tornando-os cadenciados.

Nos primeiros versos, o poeta nos situa no tempo e no espaço. O ambiente do quarto, tão presente nas poesias bandeirianas, em muito contribui para dar uma visão real do que (ainda) não existe, ou seja, a verossimilhança. Em outras palavras, o ambiente virtual, que está na consciência do eu lírico é transformado em espaço físico visível e pode-se ter até a noção da cor desse ambiente: escuro. O poeta permeia o espaço com o sentimento que o habita. É o espaço que ele sente e vê. Não é o espaço que define o eu lírico, mas está a serviço dele. O espaço em que se processa o poema não é cópia do real, mas converte-se na realidade por meio das sensações que o leitor tem. O olhar de um ambiente sombrio, tenebroso, seguido da imagem pavorosa da morte, que esperava que fosse feia e no final aparece-lhe com um anjo, o ouvir a batida da porta, que mesmo sem ser forte o assustou; a mente movimentando-se, trazendo à luz as imagens do poema, comparando, ao mesmo tempo, o sentimento com o ambiente em que se projeta.

Essas sensações do poema são transmitidas por meio do ritmo inerente à sucessão dos versos. O ritmo cria a unidade sonora, conferindo sentido ao poema e Antonio Candido (1967, p. 56) salienta:

[...] mostra como o ritmo é algo visceral em relação à sensibilidade do homem, e não um mero recurso técnico. Ele espelha toda a inquietação, as alterações do espírito e da sensibilidade, a concepção do mundo, sofrendo influências das transformações da arte e do pensamento.

Isso significa que o ritmo é o movimento do poema e cada um tem o seu próprio movimento como num ritual. Em outras palavras, os versos estão dispostos em cada poema e o que os materializa é o ritmo.

No poema de M. Bandeira, a marca de tonicidade nas últimas palavras de cada verso é semelhante aos movimentos coreográficos que, seguidamente, alternam-se numa dança. Cada verso é uma imagem diferente do verso anterior, mas ao mesmo tempo, o verso posterior complementa e dá a seqüência ao verso que o antecedeu. São as palavras que se incorporam no ritmo com o objetivo de tornar mais sensível o leitor para as imagens que se sucedem.

Há de se observar que não são os versos em si que dão o sentido ao poema, mas é o ritmo que os versos adquirem que faz com que o leitor sinta o seu significado. Para exemplificar, Brik (1978, p. 132), estudioso que faz parte dos formalistas russos, revela que “o movimento rítmico é anterior ao verso. Não podemos compreender o ritmo a partir da linha do verso; ao contrário, compreender-se-á o verso a partir do movimento rítmico.” Nesses termos, Candido (1967, p. 59) também concorda:

A palavra, portanto, é a unidade de trabalho do poeta e a peça que compõe o verso. Palavra como conceito, como ligação, como matiz do conceito, como unidade sonora que desperta um prazer sensorial pela sua própria articulação (...). **O ritmo cria a unidade sonora do verso; as palavras criam a sua unidade conceitual; a unidade sonora e a unidade conceitual formam a integridade do verso, que é a unidade do poema.**¹⁹

No poema *O homem e a morte*, as imagens vão surgindo na mente do leitor causando suspense, desde o início, fazendo com que o ritmo aumente a velocidade da leitura para que o desfecho chegue rapidamente e possa desvendar o mistério que sugere o poema. É o ritmo do poema que provoca a tensão no leitor.

O ritmo é um elemento icônico que estabelece ligações com os elementos, levando o leitor a pensar que o ritmo é uma prova de que a poesia é sensorial. Até os poemas metrificados só se revelam por causa do ritmo que dá o movimento ao metro. Nesse ponto, Manuel Bandeira (1984, p. 79) é um

¹⁹ O grifo é nosso.

mestre, pois, sendo um dos precursores dos versos livres, soube que a importância do poema estava na musicalidade inerente ao ritmo e revela isso no seu *Itinerário de Pasárgada*:

Há nessas palavras do crítico uma nota preciosa: é quando ele fala na musicalidade – de música propriamente dita – inserida na musicalidade subentendida, por vezes inexpressa, ou simplesmente indicada, da poesia. A isso eu já havia chegado em minhas reflexões, estudando a música a que os meus versos serviram de texto. Foi vendo “a musicalidade subentendida” dos meus poemas desentranhada em “música propriamente dita” que compreendi não haver verdadeiramente música num poema, e que dizer que um verso canta é falar por imagem.

Para confirmar essas colocações, o poeta revela, na página seguinte, dessa mesma obra, que “nunca a palavra cantou por si só, e só com a música pode ela cantar verdadeiramente”. Ao ler o poema de M. Bandeira, a musicalidade é evidente. O ritmo do poema é o que conduz o leitor.

Manuel Bandeira refletia constantemente sobre a poesia e a Literatura. Prova disso, além do *Itinerário*, são as inúmeras cartas que trocou com vários escritores, especialmente com Mário de Andrade, por muitos anos, de maio 1922 até outubro de 1944²⁰, organizadas por Marcos Antonio de Moraes. As opiniões de ambos guardam uma grande teoria a respeito do ritmo, prosa e poesia. Em uma dessas cartas, M. Bandeira disserta profundamente com o seu grande amigo Mário de Andrade a respeito do verso livre e do ritmo:

(...) Entendo que para explicar o verso-livre é preciso partir do conceito tradicional do verso e mostrar depois que ele é um caso particular de verso-livre. Você tem razão nas objeções que fez à definição: “Verso é linguagem metrificada”. Mas não tem razão quando pensa: Antes metro é medida. Sim. Mas nunca os poetas mediram. Os poetas têm o sentimento dos ritmos (ritmos de decassílabos, ritmos de alexandrinos, etc.) e não metrificam coisa alguma.

(MORAES, 2001, p. 193.)

A importância do ritmo, para o poeta, é muito maior do que a metrificação. Esta serve apenas para dar sentido, ou seja, para verificar se o ritmo está de acordo com o poema e não é necessário que se utilize dela

²⁰ Mário de Andrade faleceu em 17 de fevereiro de 1945.

constantemente. O mesmo método era utilizado pelos poetas gregos e latinos que se apropriavam do ritmos para distribuir as palavras nos poemas. O poeta continua a sua reflexão para a procura da definição exata de ritmo:

Assim a definição pode abranger não só os versos das línguas modernas, como o verso antigo, cujo critério de ritmo era a quantidade, o verso parabólico hebraico. Um verso é um ritmo. Mas a prosa também tem ritmo, a frase prosaica também tem ritmo. (...) O estado lírico tanto pode exprimir-se em prosa como em verso, em música, em cores, em linhas, em pedra, etc.
(MORAES, 2001, p. 193).

A definição mais importante para o poeta, muito próxima do significado de ritmo para o formalista O. Brik e da qual também compartilho, é a expressão do movimento lírico. Se o texto é ou não poesia, o que irá defini-lo é o lirismo do qual o ritmo dará o sentido. Ao se fazer Literatura, na prosa constará um ritmo contínuo com nexos dentro do contexto. Na poesia, o verso é um elemento em que o ritmo dá força emotiva e essa é expressa por meio da voz.

Paul Valéry (1991, p. 206-207), na obra *Variedades*, descreve uma história real, ocorrida com ele próprio, em que ele descobriu o que é “estado de poesia” e que efeito causou nele. Ao andar pela rua em que morava, deu-se conta de um ritmo, enquanto caminhava e murmurava, com “funcionamento estranho”. Outro ritmo surgiu combinando com o anterior, causando-lhe extrema estranheza. Observou que esses movimentos proporcionavam-lhe sons musicais que duraram cerca de vinte minutos e o encantaram. Ao chegar a margem do Sena, extasiado, o “encanto se desvaneceu bruscamente” e observou um cisne saído de um ovo chocado. Essa súbita visão aclarou seu pensamento e pode, assim, perceber que havia uma “reciprocidade” no ritmo que surgiu entre o passo e o pensamento:

(...) meu movimento de caminhada se propagou para a minha consciência através de um sistema de ritmos bastante engenhoso ao invés de provocar em mim esse nascimento de imagens, de palavras internas e de atos visuais que denominamos *Idéias*. Quanto às idéias, são coisas de uma espécie que me é familiar; são coisas que sei observar, provocar, manobrar... *Mas não posso dizer o mesmo de meus ritmos inesperados.*

É interessante essa história, porque nos remete aos primórdios da poesia. A dança e os passos ritmados provocavam (e ainda provocam) sensações profundas no ser e, por meio da criação (no caso a poesia) torna-se linguagem.

Valéry faz uma diferenciação entre prosa e poesia, afirmando que ambas servem-se das mesmas palavras, porém o que as distingue é o ritmo, timbre, sons, movimentos e associações com o nosso corpo. O poema não se desvanece, antes renasce constantemente em cada leitura. A diferença crucial, reside na palavra em que há “a troca harmoniosa entre a expressão e a impressão,” ou seja, a poesia une a palavra e o espírito. O poema nunca dissolve o som e o sentido e o que proporciona isso é, essencialmente, seu ritmo.

O ritmo é o que emana da voz. É a voz que dá o ritmo, a melodia, o efeito da linguagem e revela o estilo do poeta. Ler um poema é entendê-lo com a voz. Ainda que não se leia um poema em voz alta, consegue-se entendê-lo por meio da voz introspectiva que o leitor faz dele. Na própria leitura silenciosa, criam-se imagens e sensações que não se vêem somente nas palavras escritas.

A voz sai do corpo e é dele a origem da materialização da poesia. É por meio do corpo que a voz transforma as palavras em matéria. Ao falar, todo o corpo reage com a boca, a língua, as mãos, os olhos, os ombros etc. Mesmo sem utilizar a voz que sai da boca, o homem fala por meio dos gestos, do olhar, das expressões faciais, dos enfeites usados no seu corpo (roupas, maquiagem, penteado, jóias, tatuagens, piercings, etc.)

No início desse subcapítulo, situamos os primórdios da poesia. O corpo estava ligado aos cantos dos rituais por meio da dança ritmada. Eram as danças de adoração ao sol, à lua, à morte, ao nascimento etc. Mesmo nos desenhos primitivos podemos pensar no corpo, pois ao desenhar reúnem-se vários movimentos do corpo ao mesmo tempo. Os antigos gregos, também, tiveram essa consciência da importância dos movimentos corporais, canto e voz e transpuseram isso para a poesia, pois há partes cantadas, faladas e gestuais nos poemas gregos com o intuito de tornar o espectador sensível e fascinado.

Dessa forma, é do corpo que sai a voz que lê o poema; é a voz que dá o ritmo para o poema; o ritmo transforma as palavras do poema em voz sensorial; a voz leva as sensações do poema de volta ao corpo; o corpo reage inteiramente. É exatamente o que nos diz Zumthor (2007, p. 99): “a voz repousa no silêncio do corpo. Ela emana dele, depois volta.”

Platão percebe essa sensorialidade explorada pelo poeta e, como o corpo deveria ser negado por ser perigoso esse prazer para a sociedade, o poeta era considerado nocivo. Essa idéia do prazer sensorial do corpo não ser boa foi e ainda é vista até hoje no Cristianismo, por exemplo. O prazer do corpo é somente relacionado com o sexo como pecado. Recuperar o verdadeiro sentido do corpo, com o objetivo de transmitir e sentir sensações é um passo importante para o entendimento do que é poesia e Literatura, de modo geral.²¹

Todo poema pode ser dirigido especificamente a algo ou a alguém, mas espera-se que seja lido por outras pessoas. Certamente, os poetas querem sempre que seus leitores conheçam a emoção que os domina ou dominou. O eu lírico se expressa justamente para se comunicar com o seu leitor e não apenas um leitor individual, mas também um leitor universal. NO *homem e a morte*, o poeta utiliza um tema universal - a morte - para conduzir o leitor ao mesmo sentimento que decorre das palavras. Ao situar o leitor no tempo, definir o ritmo com as palavras e dar voz ao eu lírico, o poeta tenta transportar o leitor para dentro do poema. A sensação da musicalidade (ainda que não se leia em voz alta), a descrição da morte, o ambiente em que se passa a visão e o sentimento, a mudança de atitude do homem, são intenções do poeta e ele leva isso a seu leitor. Ao leitor cabe o estranhamento do texto, que revela algo mais do que uma simples historinha grotesca, ou uma leitura automatizada, que definitivamente não é o que o poeta tenta mostrar nesse poema. É a prova de que essa obra é bela, porque faz o leitor captar as sensações externas e não o deixa indiferente à leitura.

Zumthor (2007, p. 102) reforça o papel do leitor e o situa no movimento da leitura:

Ora, a leitura do texto poético é escuta de uma voz. O leitor, nessa e por essa escuta, refaz em corpo e em espírito o percurso traçado pela voz do poeta: do silêncio anterior até o objeto que lhe é dado, aqui, sobre a página.

²¹ Voltarei a falar do corpo no capítulo 3: “O alumbamento”.

[...] A leitura torna-se escuta, apreensão cega dessa transfiguração, enquanto se forma o prazer, sem igual.

O leitor é o canal de transformação das palavras do poeta em sensações. Esse leitor só poderá fazer isso se tiver sensibilidade em todo o seu corpo, tal qual no início da história da poesia. Ao poeta, cabe escrever as idéias, e ao fazê-lo transcreve a linguagem do corpo. Transforma as palavras em imagens e estas indicam movimento.

No poema de Manuel Bandeira, os três primeiros versos transportam o leitor para a cena. Em seguida, esse leitor faz parte do poema e todas as atitudes posteriores do homem (personagem do poema), também são vividas juntamente com ele. Por meio da sua leitura, que é a sua voz, transforma os verbos “adormecendo”, “se assustou”, “levantou-se”, “ao leito voltou”, “se foi abrindo” etc., em matéria que se move. Esses verbos indicam as reações do homem diante da situação. A cadência rítmica dos versos indica a seqüência dos acontecimentos. Até poderia ser comparada a uma dramatização.

Sobre essas sensações que a voz da leitura do poema provoca no leitor, Paz (2001. p, 143) complementa:

[...] o poema não mostra imagens, nem figuras: é um conjunto verbal que provoca no leitor, ou no ouvinte, um fornecedor de imagens mentais. A poesia se ouve com os ouvidos mas se vê com o entendimento. Suas imagens são criaturas anfíbias: são idéias e são formas, são sons e são silêncio.

O leitor de *O homem e a morte*, também vê o esqueleto armado de foice, sente os membros gelados, vê a luz invadindo o ambiente escuro. Na pergunta: “uma mulher ou anjo?” o leitor também se confunde. Afinal, ele (leitor) também tem a idéia de que a morte é a imagem de um “esqueleto armado de foice”. Faz parte da sua cultura, está na sua Literatura. O leitor torna-se mais próximo das sensações que o poema provoca, por causa das suas experiências.

A própria poesia também minimiza a rigidez que as palavras provocam. Morte, já é uma palavra obscura, que transmite medo e afastamento. No poema, ela se torna “figura iluminada”, “anjo”, “mulher”, “suave luz interior”, “a amiga melhor”, “que não engana”. É a verossimilhança: uma morte que não é real, mas que pode ser, basta querer.

A personificação da morte faz com que a imagem se torne mais forte na voz do leitor. A pergunta: “Tu és a Morte?”, torna os próximos versos reveladores, pois se destacam por causa da tonicidade. E, novamente, é repetida em outro verso:

És mesmo a **Morte**? Pergunta

A leitura do poema até este verso era feita com tonicidade maior nas últimas palavras de cada verso. Ao chegar nesta pergunta, a palavra tônica principal do verso muda, justamente, na personagem do poema e todas as vezes em que aparece no poema é com o mesmo recurso.

O peso desta palavra – Morte – leva a voz rítmica a se modificar. Não é algo pensado, mas que sai naturalmente do corpo sensorial do leitor, porque faz parte da sua existência, da sua cultura. Zumthor (2007, p, 89) mais uma vez explica o sentido da palavra:

[...] as palavras resistem, elas têm uma espessura, sua existência densa exige, para que elas sejam compreendidas, uma intervenção corporal, sob a forma de uma operação vocal: seja aquela voz percebida, pronunciada e ouvida ou de uma voz inaudível, de uma articulação interiorizada. É nesse sentido que se diz, de maneira paradoxal, que se pensa sempre com o corpo.

É para isso que a tonicidade regular dos versos do poema foi alterada quando encontrou a palavra Morte: o corpo se manifestou, por meio da voz e fez a intervenção, colocando mais ênfase nessa palavra, justamente pelo que ela significa culturalmente.

Dependendo de cada leitor e de como seu corpo reage sensorialmente ao poema, ele poderá tomar a posição ora de uma personagem – o Homem – ora de outra – a Morte. De qualquer uma das duas maneiras, chega-se a uma mesma observação: o mais importante para o entendimento da poesia é o sensorial.

O poema descreve a Morte entrando pela porta e pela frente se anunciando, sem se esconder ou mentir, porque a Morte é uma verdade, não é uma ilusão. Por isso, o eu lírico sempre amou a Morte sem o saber. Ela vem

agora, finalmente, levar o homem ao seu descanso de uma espera muito prolongada.

Semelhantemente, no poema “Visita Noturna” (anexo B), há a personificação da morte, chegando mesmo a ser nomeada: “bendita”. O título sugere o ambiente mórbido e obscuro das imagens que virão do poema. Alguém bate à porta, criando um suspense e o ritmo dos versos provoca uma alteração na respiração no momento da leitura.

Esse poema igualmente traz a lembrança do poema “O corvo” de Edgar Allan Poe (anexo I), principalmente a primeira estrofe:

Numa meia-noite agreste, quando eu lia, lento e triste,
 Vagos, curiosos tomos de ciências ancestrais,
 E já quase adormecia, ouvi o que parecia
 O som de alguém que batia levemente a meus umbrais
 «Uma visita», eu me disse, «está batendo a meus umbrais.
 É só isso e nada mais.»

O ritmo nos dois poemas tem o mesmo tom tenebroso e sombrio. A pontuação marca paradas criando um suspense e, ao mesmo tempo, curiosidade. Na estrofe seguinte da “Visita” de Bandeira, o eu poético afirma que não havia ninguém à porta, porém a certeza de que algo havia entrado no seu quarto ficou evidente, porque o quarto estava diferente. Apesar de não relatar o quê mudou, a sua sensação de algo presente sentado a sua cama era nítida.

Começa o seu questionamento na terceira estrofe. A indagação sobre quem estaria batendo à porta é uma metáfora sobre o questionamento do eu poético: será que chegou a hora da minha morte? É uma verdadeira visão em que a preocupação não é só com a morte, simplesmente, mas o que o sujeito fez da sua vida. Analisa as fases da sua vida ao citar as palavras “inocência?”, “infância?” e “distância?” A inocência morreu e a infância não existe mais, ficaram para sempre distantes, no passado.

O ritmo da última estrofe adquire um tom mais intenso, num momento de revelação. A aliteração é um elemento muito importante para definir o ritmo desse poema. A palavra “porta” ecoa por todo o poema e tem um significado muito grande para o ritmo e, também, como metáfora: um dia a morte vai bater à porta, ou seja, todos irão morrer.

As palavras notURna, pORta, mORta, quARto, desERto, pERto e abORtou, provocam sensações de desequilíbrio e de impotência, tornando a “morta” um ser onipresente, que poderá estar em qualquer parte do quarto, mesmo que o sujeito não a veja.

O poeta trouxe uma nova realidade e uma outra visão da morte. Apenas diante da morte é que há vida. Em outras palavras, a morte é a possibilidade mais peculiar que dá sentido à vida e a ilumina. É uma realidade que só existiu nos poemas, embora não deixe de ser possível. Conforme Arrigucci (1990, p. 270) “a poesia – a forma poética – seria, assim, uma mediação para a morte.

A verdadeira missão da poesia e das artes, de modo geral, é esta: transmitir o conhecimento de que, pelos sentidos do corpo pode-se aprender e apreender as sensações, preparando para a vida, a fim de melhorá-la, representando uma outra realidade de um mundo melhor, que ainda não existe, mas que é possível.

2.4 Elementos históricos, filosóficos e estéticos

Toda a bela obra de Manuel Bandeira nos chama a atenção justamente pela singeleza, ou em outras palavras, pela humildade, como afirma Davi Arrigucci Jr (2003, p. 84), a humildade de Manuel Bandeira refere-se ao pensamento com os pés no chão, ou seja, mais realista, pois *humilis* vem de *humus*, que significa chão.

O estilo humilde, dito mais simples, contém mistérios sublimes que vão se revelando aos poucos, por meio das leituras e da reflexão em torno da poesia. A humildade tornou Manuel Bandeira majestade em termos da lírica, à medida que a simplicidade do seu estilo conduz a um efeito de realismo e, ao mesmo tempo, cercado de mistério. O modo de compor as palavras simples é eficaz, inteligível e muito agradável. Erich Auerbach (2007, p. 43), no capítulo *Sermo humilis* faz uma descrição mais detalhada do termo *humilis*, que está relacionado a *humus*, com o significado de “solo” ou “lugar muito baixo”. Ao se expandir, o termo pode adquirir alguns significados mais gerais como “insignificante”. Em termos políticos, “falta de prestígio”. Morais, “indigno” e até “covarde”. E, ainda, pode significar uma “morte degradante”, “deselegante” ou “subalterno”.

Todos esses significados estiveram fora da literatura cristã. Nela, o significado de *humilis* exprime o “nível da vida e dos sofrimentos de Cristo (AUERBACH, 2007, p. 45). O significado pejorativo cede lugar ao sublime, ou seja, ao comparar com os motivos cristãos, *humilis* ligou-se a humilhação divina do Cristo e torna-se sublime.

Essa concepção pode, também, ser observada na linguagem que os tradutores latinos utilizaram para traduzir a bíblia: era uma linguagem mais simples ao invés da clássica. E, mesmo assim, formaram uma tradição permanente. Analogamente, a linguagem humilde tornou a poesia acessível a todos, pois traduziu sentimentos. O significado de humildade é penetrar em sentido profundo com palavras acessíveis a todos, aprimorando a compreensão. É importante frisar que, em seu estudo sobre *sermo humilis*, Auerbach chama a atenção para a característica do assunto começar humilde e avançar no constante mistério, tornando-se sublime.

O sublime no discurso cristão avança no oculto e a compreensão aproximada dos seus mistérios só serão possíveis se não houver leviandade, ou seja, se houver humildade o entendimento será profundo. O mesmo ocorre na poética bandeiriana: a acessibilidade ao oculto é possível, porque a humildade se instaura nos temas dos poemas, decorrentes das palavras simples. O simples cotidiano torna a sua poesia sublime, pois permanece um realismo, que é a ameaça constante da morte e a paixão encarnada na linguagem dos pés no chão. Fica claro porque Manuel Bandeira se reconhece humildemente como “poeta menor”.²²

No que se refere ao tema da morte como valor, sentido e sabedoria de quem suporta com serenidade os acidentes da vida, o que se constata em tantas das poesias de M. Bandeira, segundo Arrigucci (2003, p. 225), é que o poeta não se afasta da morte, antes mantém um diálogo com ela e consegue ter revelações por meio das intuições que a ameaça da morte traz:

...trata-se de um tema cuja forma de tratamento implica, como se viu, um meio de instaurar ou manter a familiaridade tradicional com a morte. Quando se imagina então a situação de um poeta moderno como Bandeira, cuja obra lírica nasce

²² “Sou poeta menor, perdoai”. Verso do poema “Testamento” da obra *Lira dos Cinquent’Anos* de Manuel Bandeira.

“Tomei consciência de que era um poeta menor.” (BANDEIRA, 1984, p.30)

diante da circunstância dramática da ameaça da morte iminente, como se preenchesse o vazio de uma existência condenada pela doença fatal, na obrigada espera do desfecho iniludível, pode-se avaliar a importância não só do aproveitamento de um tema como esse, casado à condição básica da experiência poética bandeiriana, mas também de toda a linha de reflexão que ele envolve como um fator essencial para a compreensão do sentido mesmo da poesia na existência desse poeta.

O enfoque do estudo da morte, para esse estudioso, firma-se mais no fato da reflexão e compreensão do sentido que o tema tem para o poeta. O que o envolve é a afirmação da vida.

Em muitos dos poemas de M. Bandeira, o eu lírico encontra a felicidade plena, com repouso e erotismo, no fato apenas da aceitação total da morte. É uma “paixão erótica”²³ como definiu muito bem Arrigucci (2003, p. 198).

Quando M. Bandeira fez o “Poema só para Jaime Ovalle” (1987, p. 166) (Anexo B) o poeta colocava em dúvida se havia atingido o momento poético. O poema trata de um momento banal, descrevendo atos rotineiros...Será, pois poesia? Sim, o texto se afirma como poesia pela disposição tipográfica, mesmo não sendo rico em rimas e pela musicalidade que é sentida, mesmo sem ler em voz alta. Mas esta simplicidade pode ser considerada poesia? Para sentir esta poesia é preciso lê-la mais de uma vez e, assim, constatar que o simples pode incluir mistério.

O título revela um vínculo com o mundo exterior de Bandeira, pois Ovalle é um músico do Modernismo, um amigo distante, que resgata a memória do passado do poeta. Essa evocação de Ovalle não é casual. Bandeira sempre lança mão de amigos e pessoas do seu círculo familiar como inspiração. Uma espécie de “musa” evocada em seus poemas. Ovalle estabelece uma ligação entre o externo e o interno no poema. Bandeira fez poemas lindos sobre ele, como, por exemplo, “O noturno da rua da Lapa”, da obra *Libertinagem*, um perfeito poema em prosa.

Existe, no “Poema só para Jaime Ovalle”, uma seqüência de imagens que vão sendo produzidas como uma pequena narrativa. Contudo, não caberia um julgamento de valor no sentido de dizer que o eu lírico estaria interessado em nos contar uma história. A preocupação não seria com o fio narrativo, pois

²³ Voltarei a falar sobre a “paixão erótica” no capítulo “O alumbramento”.

não haveria então a preocupação com a musicalidade, que é evidente no poema, mas a intenção mais forte é a descrição do sentimento que culminou na tranqüilidade. Pode até deduzir-se que essa comparação com a narrativa deve-se ao efeito maravilhoso dos versos livres com ritmo.

Os versos livres não são os mais fáceis, pois a musicalidade requer muito mais artifícios do que a métrica. Affonso Romano de Sant'Anna (1957) constata:

Está em historiadores da linguagem e em filósofos a idéia de que poesia e música surgiram juntas como forma de expressão do indivíduo e da comunidade. E nisto o canto guerreiro, o canto religioso, o canto laborial e o canto festivo demonstram essa integração de canto e palavra.

Se focalizarmos o espaço, observamos logo no primeiro verso:

Quando hoje acordei, ainda fazia escuro

Supomos, que o espaço revelado é o quarto. É um espaço obscuro, que pode ser observado por meio das palavras que sugerem experiências negativas, como *escuro*, *chuva*, *tempestuoso*, que aparecem na primeira parte do poema. O verso acima nos dá uma idéia de um ambiente fechado, ilustrado na palavra *escuro* e nas outras palavras que vêm nos versos seguintes, como *chuva* e *tempestuoso*, que ecoam na primeira. A própria palavra *tempestuoso* (violento, que traz ou é sujeito à tempestade) por si só traz um significado sombrio, carregado. Segundo Bosi (2000, p. 56) “[...] uma vogal grave, fechada, velar e posterior, como /u/, deva integrar signos que evoquem objetos igualmente fechados e escuros”. O quarto parece ser o lugar em que melhor pode divagar, lembrar-se das emoções de um passado que ainda está vivo, por meio de reminiscências.

Mas, além do espaço interno, temos também um espaço externo, definido pela natureza, que é a *chuva*:

Chovia uma triste chuva de resignação

Essa imagem vem para reforçar o ambiente fechado, vazio e solitário. É a força da natureza que o eu lírico busca para ilustrar o seu ambiente e esse espaço exterior se reflete no interior, como um espelho. A imagem externa se reflete na interna e uma confirma a outra. É o poeta que procura a sensibilidade do leitor, fazendo com que este sinta essa chuva e o ambiente escuro.

As ações *levantei*, *preparei*, *deitei* e a obscuridade do ambiente preparam um espaço de meditação. O espaço está interligado ao tempo cronológico. Ligando o primeiro verso ao segundo:

Quando hoje acordei, ainda fazia escuro
(Embora a manhã já estivesse avançada)

Evidentemente, o eu lírico, embora expressando-se por meio de versos contrastantes, nos situa numa manhã de um qualquer *hoje* dia, porque a palavra *hoje*, apesar de nos transmitir um tempo ocorrido muito próximo, também pode significar muito distante. Os verbos do passado – *acordei*, *levantei*, *bebi*, *preparei*, *deitei*, *acendi*, *fiquei*, *amei* – também nos fornecem a mesma impressão de algo que passou, mas que ainda pode estar muito próximo, porque está nas lembranças.

Há, ainda, uma outra dimensão de tempo que é o tempo psicológico, remetendo-nos a uma cena em que não há lógica, que aparentemente nada diz, que é sem importância e talvez faça mais sentido como explicação do poema. A primeira impressão do poema é de imobilidade. Uma cena corriqueira, num quarto de uma pessoa simples. Mas, após outra leitura, observa-se uma reflexão marcada pelo tempo passado (*amei*, *bebi*, *preparei*, etc), um tempo obscuro (*fazia escuro*) e o espaço (*quarto*). Estes elementos mostram o movimento do pensamento, da consciência. O quarto e a rotina diária levam ao despertar da consciência e do eu lírico. São as atitudes simples, a mesmice de todos os dias que fizeram o eu lírico despertar para o que é ou se transformou a sua vida:

Humildemente pensando na vida e nas mulheres que amei.

O verso acima, também pode revelar, além da simplicidade do eu lírico, esse movimento da mente, sem tirar os pés do chão. Conforme nos diz Arrigucci (2003, p. 84) é ser simples, discreto: *Humildemente* (humus = terra/chão). A palavra *pensando* é um gerúndio que indica um movimento do pensamento, como um alumbramento, ligando o passado ao presente. A palavra *novamente*, também pode trazer à tona essa discussão de uma nova visão, uma nova maneira de ver as coisas, um novo pensar:

Depois me deitei novamente, acendi um cigarro e fiquei
pensando...

Esse movimento da mente é o de *ir* e *voltar* e está expresso nestes outros elementos temporais, que também são contrários:

-Ausência e presença: o eu lírico evoca o amigo que está distante (Jaime Ovalle);

-Presente e passado: o título da evocação do amigo para as lembranças e as palavras *quando/hoje*.

Essa questão do tempo com a evocação de Jaime Ovalle, pode ser semelhante à evocação das musas dos poemas épicos.

Ao observar mais atentamente os dois primeiros versos, aparecem termos contrastantes: *escuro/manhã*. Quando o eu lírico acorda pela manhã e vê tudo escuro, haveria um indício de tempo cronológico se a leitura parasse no primeiro verso, pois ele poderia ter acordado e ser ainda madrugada, o que pressupõe a escuridão que ainda se fazia. Mas, o segundo verso vem para romper essa informação, pois o eu lírico já informa que já é amanhecer. Portanto, essa escuridão seria da mente dele que ainda está fechada e as suas idéias ainda não estão claras como a manhã.

O *acordei* do início ecoa no fim *amei*, demonstrando mais uma vez o movimento da mente.

Os encontros vocálicos aparecem muitas vezes. O EI aparece sempre como uma sílaba forte, produzindo a musicalidade do poema, juntamente com as rimas. O poema apresenta rimas internas em assonância (EI):

Bebi o café que eu mesmo prepar**EI**,

Depois me deitei novamente, acendi um cigarro e fiquei pensando...
Humildemente pensando na vida e nas mulheres que amo.

Podemos ver, nestes versos, aliteração (**CH**), para sugerir o ruído da chuva (onomatopéia) e também uma anáfora:

CHovia.
CHovia uma triste **CH**uva de resignação

A palavra *resignação* apesar de não encontrar rima, casa perfeitamente com a exposição feita do espaço e tempo, pois significa paciência com os sofrimentos. É como se fosse uma personificação da chuva (embora não venha com letra maiúscula, como encontramos em outros poemas de Bandeira).

Há aliterações (**C**) no seguinte verso:

Como **C**ontraste e **C**onsolo ao **C**alor tempestuoso da noite.

E ainda (**T**):

Como con**T**ras**T**e e consolo ao calor **T**empe**T**uoso da noi**T**e.

E outra assonância (vogal anasalada):

COMo **CON**traste e **CON**solo ao calor tempestuoso da noite.

Tudo isso serve, também, para marcar o ritmo no poema e dar-lhe sentido.

Todo o poema é um alumbramento²⁴, uma revelação. A rotina diária, transformou o eu lírico em um pensamento que tenta ser colocado no papel, no exato instante em que ocorre. Ao acordar, percebe algo diferente, pois a mente ainda estava anuviada, apesar do clarão do amanhecer. Na realidade, era sua mente que estava escura.

Quando hoje acordei, ainda fazia escuro
(Embora a manhã já estivesse avançada)

²⁴ Sobre a questão do alumbramento na poesia de Manuel Bandeira, ver capítulo 3 do presente trabalho.

Ouve somente a chuva e começa a movimentar o pensamento, comparando-a com a noite que já se foi. Há uma comparação com o sofrimento que está sentindo no momento, quando fala da chuva de resignação:

Chovia.
Chovia uma triste chuva de resignação
Como contraste e consolo ao calor tempestuoso da noite.

Toma a atitude de levantar-se como se tomasse uma nova decisão na vida. É por meio dos atos rotineiros de todo o dia, que toma esta decisão. Essas coisas que o eu lírico faz todos os dias tomam um novo significado para ele, pois há implícita nelas uma grande revelação: a sua consciência está alerta. Ele percebe o que faz, pois já não são mais atitudes automáticas, impensadas e sem importância:

Então me levantei,
Bebi o café que eu mesmo preparei,

Consciente dos seus atos, volta ao ponto inicial para o (re)conhecimento do Eu e toma uma decisão de não parar a mente, de mantê-la em contínuo movimento. O fumar prepara para o alumbramento, a revelação final que fará novo sentido da sua mente: nova (mente).

Depois me deitei novamente, acendi um cigarro e fiquei
pensando...

E na própria simplicidade das ações cotidianas (humilde), reconhecendo seus limites (a *mente* consciente), que acorda finalmente, o que não havia ocorrido no início, pois sua mente ainda estava escura:

Humildemente pensando na vida e nas mulheres que amei.

Com as mesmas ferramentas com que o escritor dá forma e espaço a sua narrativa, criando um sujeito que narra uma verdade que é uma mentira, também o poeta cria igualmente um eu lírico para narrar o seu sentimento que é um fingimento, como Pessoa²⁵ já escreveu.

²⁵ “O poeta é um fingidor”, verso do poema “Autopsicografia”, de Fernando Pessoa.

O poema é a história de uma emoção de algo que passou e tenta ser descrita por meio das palavras. Narrar um sentimento, um devaneio, um alumbramento é algo muito difícil ao eu lírico seja na prosa ou na poesia. Talvez a tentativa de um poema-narrativo seja a última alternativa para um poeta-escritor.

Segundo Antonio Candido (1967, p. 24), toda a sonoridade dos poemas bandeirianos “importa decisivamente para a individualidade do poema”. O objetivo do eu lírico é comunicar-se com o seu leitor, por meio das sensações que as palavras do poema provocam em ambos.

O tema da morte está implícito no poema. As lembranças que o eu lírico revela são decorrentes do novo olhar. O tema ganhou novo rumo que é aproveitar-se das lembranças boas. Assim, a angústia que tomava conta do seu ser dissipou-se como a fumaça do cigarro.

Essa angústia toma o caráter do “nada”, pois, segundo Heidegger (2007, p. 253):

Naquilo com que a angústia se angustia revela-se o “é nada e não está em lugar nenhum”. Fenomenalmente, a impertinência do nada e do em lugar nenhum intramundanos significa que a *angústia se angustia com o mundo como tal*.

A angústia, pois, se faz presente em decorrência do eu lírico sentir-se no mundo. Não se torna algo prejudicial, mas o ser-no-mundo percebe o seu vazio, mesmo abrindo-se a mente, sente que nada há mais importante a fazer. Assim, advém a angústia. Heidegger (2007, p. 256) continua:

A angústia pode surgir nas situações mais inofensivas. Também não necessita da escuridão onde alguma coisa comum facilmente se torna estranha. Na escuridão não há “nada” para se ver especialmente, e embora o mundo esteja *ainda e de maneira mais importuna “por aí”*.

A escuridão do quarto, que ilustrou essa angústia do eu lírico no poema, ao final significou nada. Portanto, foi-se dissipando, trazendo um novo sentido, ou seja, uma liberdade. É como afirma Kierkegaard (2007, p. 51): “[...] a angústia é a realidade da liberdade como puro possível.”

O eu lírico, ao tomar conhecimento de que a própria morte ocorrerá, porque é um fato inevitável, oculta a incerteza que o angustia, pois desconhece

o quando e o como essa morte virá. De fato, essa fuga revela o receio do fato que poderá acontecer a qualquer momento. Semelhantemente, a morte, como término do *Dasein* é certa, porém indeterminada. Manuel Bandeira no poema *O homem e a Morte*, mostrou a ceteza da finitude e a incerteza do tempo em que ocorrerá sua morte. No *Poema só para Jaime Ovalle*, o poeta mostrou a angústia, decorrente da indeterminação da morte, mas assumiu o vazio compreendendo essa morte iminente.

No poema “Esparsa triste” (BANDEIRA, 1987, p. 175) (Anexo C), a repetição da palavra *triste* em quase todos os versos, conduz a pensar no sentimento de imensa tristeza do poeta pela morte do grande amigo Jaime Ovalle. Outros poemas foram escritos em homenagem a esse amigo querido bem como outros amigos e parentes que a morte foi levando, deixando marcas no poeta. Essas marcas proporcionaram uma nova linguagem, ritmos, sons e novos modos de ver a morte e a vida e nos conduzem ao que há de mais elevado no sentimento, proporcionando assim, uma admirável beleza.

Capítulo 3 – O alumbramento

Dado a alumbramentos em seu quarto pobre
de solteirão solitário, inventou um estilo
humilde para falar simplesmente de coisas
cotidianas, embora sempre visitado por
momentos de volúpia ardente e a obsessão
constante da morte.

Davi Arrigucci Jr.

O objetivo deste capítulo é apresentar o conceito de Epifania, de acordo com os estudos de Olga de Sá, e aproximá-lo do significado do termo Alumbramento de Manuel Bandeira. Para isso, a Fenomenologia como método, conforme exposto no capítulo 1, será suporte juntamente com a concepção de corpo e alma como voz de resposta cultural da poética bandeiriana dada por Davi Arrigucci Jr., com a observação das intervenções do lirismo de Bandeira, juntamente com a sua trajetória, conforme exposto no capítulo 2. O efeito do alumbramento será observado, também, com as teorias de Georges Bataille, Gaston Bachelard, Mircea Eliade, Paul Zumthor e Paulo César Carneiro Lopes. Sobre o item “o alumbramento da infância”, o enfoque terá por base, também, o estudo de Judith Rosenbaum.

3.1 Momentos epifânicos: instantes de alumbramento

O grande poeta Manuel Bandeira dedicou sua vida à poesia. Envolveu nela o olhar, paixão e desejo. Os traços característicos da concepção da sua poesia estão ora implícitos na forma poética e ora aparecem numa leitura mais detida. Também, ocorrem nas reflexões formuladas na sua obra em prosa: *Itinerário de Pasárgada*, nas Cartas a Mário de Andrade, nas crônicas e nos compêndios por ele organizados.

NO *Itinerário de Pasárgada*, obra de memórias do poeta, estão as maiores revelações sobre a concepção crítica de se fazer poesia. É um relato de experiências que se revelam à luz da consciência, que lhe deu forma. Segundo o método fenomenológico, essa investigação é possível, pois traz à plena luz a tomada de consciência de um sujeito maravilhado pelas imagens

poéticas. Manuel Bandeira transforma em palavras estas imagens poéticas, clareadas de teoria simples e humilde, mas muito densa.

Gaston Bachelard (2006, p. 1-3), filósofo e ensaísta francês, na introdução da obra “Poética do Devaneio”, afirma que o universo do devaneio de um poeta é o germe do mundo e as imagens de “maravilhamento” desse mundo estão carregadas de mistério nas quais tentam se achar as verdades. Uma das formas de encontrá-las é por meio das imagens poéticas:

(...) o método fenomenológico leva-nos a tentar a comunicação com a consciência criante do poeta. A imagem poética nova – uma simples imagem! – torna-se assim, simplesmente, uma origem absoluta, uma origem de consciência.

Há de se destacar que, por ser a imagem poética a que ilumina de tal forma a consciência, esta se põe em movimento, ativando a memória e tranforma em palavras simples os “instantes de iluminação”. A iminente realidade em seu humilde cotidiano é palco para os sonhos e os desejos do poeta. A reflexão e o trabalho constante com as palavras fazem da inspiração o momento de revelação. Eis a origem do mistério sublime a que Manuel Bandeira chama de alumbramento.

Convém fazer um parêntese sobre a distinção entre sonho e devaneio. Apesar das imagens poéticas também surgirem dos sonhos e dos devaneios, Bachelard (2006, p. 11) esclarece que é por meio da Fenomenologia que essa distinção é feita: “A estranheza de um sonho pode ser tal que nos parece que um outro sujeito vem sonhar em nós.” Diferentemente do sonho, o devaneio não se conta, pois ele deve ser descrito com palavras escritas para que possa ser revivido. E, ainda: “o devaneio é uma fuga para fora do real, nem sempre encontrando um mundo irreal consistente.” (2006, p. 5).

Embora haja essa diferenciação, as recordações (sejam devaneios ou sonhos) desde a infância tornam-se imagens, matéria de obra poética, movimentam a memória e a imaginação e provocam a inspiração.

Itinerário de Pasárgada explica o surgimento da poesia em M. Bandeira, como veio a inspiração para seus versos, de que forma os poemas foram se formando, as técnicas utilizadas para a feitura dos poemas, suas relações com os amigos, suas opiniões sobre as artes e quais os momentos que foram

cruciais para a visão da poesia, ou seja, seus *instantes de alumbramento*. Está escrita em prosa, numa linguagem simples, aberta e bela com momentos de ironia e bom humor e com explicações profundas sobre a teoria da sua poesia.

Bandeira ao expor, nessa obra auto-biográfica, a raiz da sua poética, transcreve as emoções que ele detectou desde menino e se transformaram em diferentes imagens que ora vieram do sonho ora do real. O início, certamente, foi na memória da infância. O desejo infantil, implícito na memória adulta, trouxe uma ligação entre o passado concreto e um futuro incerto. É uma tensão entre pólos extremos, ou seja, o real e o imaginário que pretendem se fundir. É o desejo do poeta. O instante de alumbramento ocorre quando há essa fusão: o desejo puro e ardente que veio da infância, recuperada no instante da inspiração, com a paixão desenfreada pela vida que deveria ter tido e que foi interrompida pela ameaça constante da morte. Tudo isso ocorre no chão do mais humilde cotidiano, que aparece oculto mas de forma sublime.

O *Itinerário* traz as reflexões sobre essa inspiração poética entendida, pois, como uma iluminação, ou seja, o alumbramento tal como será observado adiante.

O termo alumbramento, de origem latina, significa luz. Entre seus vários significados²⁶ há “iluminação”, “revelação” e “inspiração”. Por entendermos que o significado do termo “alumbramento” está muito próximo do significado de “epifania”, destacaremos o estudo de Olga de Sá (1979) e, assim, aprofundaremos mais o conhecimento da poética de Manuel Bandeira.

O termo epifania vem do grego *epi* = sobre e *phaino* = aparecer, brilhar. *Epipháneia* significa manifestação, aparição. Epifania também tem o sentido de aparecimento ou manifestação reveladora de Deus ou de uma divindade. No Antigo Testamento, esse conceito está ligado aos fenômenos que se manifestaram ao povo hebreu como o nascimento de Moisés, por exemplo, pois é a própria manifestação divina que revela o primeiro passo para a libertação do povo de Deus. Também, há as teofanias, que são as manifestações divinas por meio de sinais, como o episódio da sarça ardente e dos trovões, que representaram a visão e a voz de Deus, respectivamente, no Monte Sinai. A igreja cristã ocidental comemora a “Festa da Epifania” em que

²⁶ HOUAISS, 2001, verbete alumbramento, p. 172.

há a aparição dos Magos por ocasião do nascimento de Jesus Cristo, anunciando a salvação a todos os povos. O próprio Cristo é epifania no sentido de encarnar Deus sob a forma terrena e revelar a salvação.

Olga de Sá (1979, p. 163) fornece pareceres críticos de alguns autores para esclarecer o termo epifania. Ao falar de Álvaro Lins, observa: “Um dos aspectos por ele abordado é a representação da realidade com um caráter de sonho.” Essa afirmação é comparável a teoria de Bachelard (2006, p. 12): “Em vez de sonho no devaneio, buscaríamos devaneio no sonho. (...) A beleza do mundo sonhado lhe devolve, por um momento, a sua consciência.” Ou seja, há uma intermediação entre os aspectos realistas e as visões oníricas.

No poema *A realidade e a imagem* (BANDEIRA, 1987, p. 177), há os pontos observados acima:

O arranha-céu sobe no ar puro lavado pela chuva
E desce refletido na poça de lama do pátio.
Entre a realidade e a imagem, no chão seco que as separa,
Quatro pombas passeiam.

A imagem coloca em estado de solidão. É disso que o sonhador precisa para que sua alma se manifeste. Há uma sobrecarga estranha de êxtase, pois nos parece que a solidão não é só do poeta, também é nossa. A imagem ajuda a escapar do tempo. É o estado em que a alma se encontra, pois se entrega totalmente ao universo do poeta. O passado parece estar muito longe. É um devaneio que leva a imagem a se iluminar e revelar que, apesar do que parece inútil, sem vida, sem memória, como um indivíduo inerte, a vida ressurgue diversas vezes em situações simples, basta buscá-la. O chão seco, aparentemente sem vida, revela exatamente o contrário. É o que Bachelard (2006, p. 15) afirma: “Como é simples reencontrar a própria alma do fundo do devaneio! O devaneio nos põe em estado de alma nascente.” O devaneio provocou a inspiração, o alumbramento.

Ao citar o estudo de Roberto Schwarz sobre Clarice Lispector, Olga de Sá (1979, p. 165) indaga se, nas afirmações do crítico a respeito da personagem Joana de *Perto do Coração Selvagem*, já há “os efeitos de luz e brilho, os instantes de iluminação tão próprios do processo epifânico?” E, na

mesma página, cita Massaud Moisés que se refere ao “instante existencial” das personagens clariceanas:

(...) por uma súbita revelação interior que dura um segundo fugaz como a iluminação instantânea de um farol nas trevas e que, por isso mesmo, recusa ser apreendida pela palavra.”
 Esse “momento privilegiado” não precisa ser “excepcional” ou “chocante”; basta que seja “revelador, definitivo, determinante”.
 (...) *o momento da lucidez plena, em que o ser descortina a realidade íntima das coisas e de si próprio*”.

Outros autores, ainda, são citados nesse estudo para aproximar o termo epifania de uma definição exata, como João Gaspar Simões que usa o termo “fosforescente” e Benedito Nunes “descortino silencioso”. Já Luis Costa Lima e Affonso Romano de Sant’anna falam que a epifania converge para a linguagem. O primeiro considera que, para a revelação de um instante, a lógica da prosa deve ser extrapolada e estar mais a fim do poético. Para o segundo “a linguagem alude, é a possibilidade do impossível, o êxito do fracasso, a tentativa da fala diante do silêncio.” (SÁ, 1979, p. 165-167).

Esses pareceres, embora críticos, são meios de abordagem compreensivos sobre epifania. Na tentativa de penetrar neles, buscamos em quais o alumbramento bandeiriano se aproxima da epifania e constatamos que há uma semelhança significativa entre ambos. Começando pela epifania como sinônimo de manifestação do sagrado.

Bandeira, no início da juventude, com plenos sonhos de se tornar um dia arquiteto e um grande profissional, toma consciência da sua doença e, conseqüentemente, da sua condição de ser finito. Aqueles versos, que fazia apenas por divertimento, desde a mocidade, passam a ser um meio de afugentar o ócio inevitável, enquanto espera a morte iminente. Esta não vem, pelo menos não tão cedo quanto ele esperava, pois viveu até os oitenta e dois anos. Mas, conviveu com ela (a ameaça da morte) durante todos os anos de sua vida, ironicamente. Assim, aqueles versos passam a fazer parte do seu cotidiano, preenchendo a parte que foi esvaziada pela doença. Aprimora a sua técnica, primeiramente pelo convívio com Paul Eluard, na Suíça, depois por meio da amizade com artistas, músicos e outros escritores e poetas. O receio da morte transforma-se em palavra que, por sua vez, torna-se tema poético

percorrendo lembranças nascidas desde a infância e experiências acumuladas no humilde cotidiano. Pois é justamente por tomar conhecimento que é um *ser-para-a-morte*²⁷, que “coloca” os pés no chão, assumindo a humildade e, num impulso de buscar respostas para a sua finitude, nasce, da palavra suspensa pela idéia da morte, sua poesia.

Essa é a primeira epifania, ou seja, o alumbramento de Manuel Bandeira e está inerente ao sagrado à medida que a poesia, tornando-se uma necessidade de resposta à morte, irradia-se trazendo imagens da infância, da memória e do real. É uma iluminação do espírito do poeta movida pelo desejo de resposta à finitude e que toma conta de todo seu ser, revelando o seu poder de criação pela palavra, transmutada em poesia.

Pertencendo a palavra à própria natureza de Deus, não existem epifanias mudas. O portador da palavra está sempre no centro da manifestação divina. Escondido talvez, sua voz ecoa através da sarça ardente (Ex 3), do ciciar do vento (1Rs 19,13) e da nuvem (Mc 9,7). A epifania sempre traz salvação. O descrente pode a ela subtrair-se, mas atrai sobre si o pólo oposto, isto é, a perdição e o juízo.

(SÁ, 1979, p. 169)

A palavra tem que se traduzir em poesia, para Manuel Bandeira, revelando a sua finitude, fazendo-o buscar a sua essência. O poeta tem o “poder divino”, como já vimos em Platão, de fazer da palavra exaltação do espírito, semelhante ao que se via nas religiões não cristãs da Antiguidade, ou seja, o estado de profunda sensibilidade da pessoa que recebia o dom da palavra por meio da inspiração divina.

Arrigucci (1990, p. 133) faz uma perfeita comparação ao falar do alumbramento bandeiriano e da epifania no abrangente trabalho *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*:

O alumbramento seria, portanto, uma espécie de *epifania*, forma de manifestação do sagrado, que faria do poeta o ser *maníaco*, possuído pelo furor das musas, “loucura”, momentânea, de origem divina, como se observa na concepção platônica da inspiração poética, cujos ecos atravessaram, como se sabe, os séculos, ressurgindo, com variantes e modulações, até em nossos dias.

²⁷ Em itálico por ser um tema desenvolvido por Heidegger, conforme o capítulo um.

Por ser a inspiração de origem divina, o poeta transforma o difícil caminho do encontro inevitável com a morte em poesia humilde e, por meio dela (a poesia) consegue a revelação de aceitar o que julgava inaceitável: a simplicidade natural da morte. Não se deve confundir isso com conformismo perante a morte. Ao morrer um parente próximo ou pessoa amiga, as pessoas constantemente falam que só o tempo fará com que a pessoa próxima do falecido fique inteiramente conformada. Ao contrário disso, o alumbramento ou a epifania é algo muito superior, requer uma elevação de espírito contida num instante, um momento de súbita revelação, ainda que seja sob a circunstância da morte, como é o caso de Bandeira.

A grande revelação advinda do alumbramento ou da epifania é esta: a salvação da pessoa cercada pela “indesejada das gentes”, proveniente de uma súbita iluminação das imagens da memória, acumuladas nas experiências do cotidiano desde a infância e traduzidas em forma poética. O estilo humilde das suas poesias, *humilis*, conforme exposto no item 2.4, aproxima o poeta do sagrado, à medida que a linguagem simples cotidiana permite penetrar nos sentimentos e no sofrimento, decorrente da ameaça constante da morte, tornando possível a compreensão do ser finito.

Arrigucci (2001, p. 131) afirma que o momento de alumbramento, que é o instante epifânico, revela um milagre, embora apresentando um paroxismo, pois sendo um instante iluminado intensamente de vida, contém a “violência extrema” da morte:

Ao que parece, o poeta faz coincidir o momento da inspiração poética com uma manifestação epifânica, como se se tratasse de uma “sacralização do instante”; no entanto, sua linguagem para dizer o poético evita toda elevação, buscando na humildade do chão humano as palavras simples com que parece exorcizar a grandeza dominadora e a violência do sagrado, como que pressentindo nela a força destruidora da morte.

Conforme exposto no capítulo 2, os recursos da poesia e prosa com estilo humilde em Manuel Bandeira, visam elevar a linguagem do simples ao complexo, ou seja, elevar o oculto ao sublime. Esse recurso, juntamente com o componente biográfico e a experiência do poeta marcado pela morte onipresente, designam para o alumbramento e ligam-se à memória da infância,

à doença, à pobreza, à solidão do quarto da Rua do Curvelo e, especialmente, à raiz material do corpo. As imagens vindas desses recursos são transformadas em poesia irradiadas de desejo.

3.2 O alumbramento da paixão: uma fenomenologia do corpo

Arte de amar

Se queres sentir a felicidade de amar, esquece a tua alma.
A alma é que estraga o amor.
Só em Deus ela pode encontrar satisfação.
Não noutra alma.
Só em Deus – ou fora do mundo.

As almas são incomunicáveis.

Deixa o teu corpo entender-se com outro corpo.

Porque os corpos se entendem, mas as almas não.
(BANDEIRA, 1987, p. 185)

Os antigos tinham a consciência de que o corpo estava ligado com a percepção do poético, pois havia partes na retórica com o objetivo de produzir efeitos sensoriais nos ouvintes, como a *pronunciatio* e a *adio*. Ao pronunciar palavras ou cantarolar todo o corpo reage. Na escrita, esse corpo desaparece, mas, se a escrita for poesia, ela será recuperada num grau de dramatização, por meio do corpo, por causa das sensações.

O ato de cantar, por exemplo, de produzir signos verbais também pode ser feito com movimentos da cabeça, dos braços e de todo o corpo. O ouvido capta sons e ruídos fazendo que se consiga memorizar. O olho percebe detalhes. Escrever poesia é transcrever a linguagem do corpo e a poesia fornece, por meio dessa linguagem, um toque sensório e corporal com o mundo. Grande parte dessas sensações é dada por meio do ritmo.

Conforme exposto no item 2.3, o ritmo existente na poesia é um elemento que estabelece conexões com a natureza e marca intensidades. Ele é a prova de que poesia é sensorial e interage com o corpo e com o mundo. O corpo reage ao ritmo e à entonação da voz que o profere, reconhece a escuta dessa voz e confere poeticidade ao texto.

O suíço Paul Zumthor (2007, p. 79), estudioso da oralidade, afirma que sempre se pensa com o corpo e não só com a cabeça. O corpo traz sensações do mundo que o rodeia:

O corpo dá a medida e as dimensões do mundo; o que é verdade na ordem lingüística, na qual, segundo o uso universal das línguas, os eixos espaciais direita/esquerda, alto/baixo e outros são apenas projeção do corpo sobre o cosmo. É por isso que o texto poético significa o mundo. É pelo corpo que o sentido é aí percebido.

O texto poético proporciona ao corpo energias, revela algo profundo, despertando lembranças que suscitam sensações. O corpo é estranho à consciência, porém, é o ambiente em que se desenvolve a sensorialidade. Portanto, as sensações do corpo são levadas à consciência, exigindo um empenho sensitivo do leitor.

Uma das formas do poema nos “dizer” algo é a vocalidade, ou seja, a voz é concreta. A voz é a palavra desnudada e revelada, que permite que os caracteres do corpo se manifestem. A voz é o que estabelece o intercâmbio entre a palavra e o leitor. Ela é uma “ruptura da clausura do corpo” (ZUMTHOR, p. 84) que leva a linguagem estática da escrita para dentro do corpo, possibilitando as sensações. Por essa razão, a voz é um índice erótico e também seduz. Ela ocorre também na leitura do texto poético, pois, mesmo se não houver a leitura em voz alta, ainda assim, ela será a escuta de uma voz, pois é essa a sensação do corpo.

O que liga a poesia ao nosso corpo é a escuta e a leitura que são realizadas por meio da voz. Com efeito, a leitura pode ser visual ou vocalizada. A primeira é solitária e exige um investimento de energia corporal que somente a pessoa que está em contato com aquela escrita poética pode ter. A leitura vocalizada, na escuta coletiva, emerge trazendo sensações diversas e de formas diferentes para cada participante. A poesia assemelha-se, dessa forma, à música, à dança e à pintura, em que cada corpo participante reagirá de um jeito diferente. A sensação é única para cada um, mesmo sendo transmitida coletivamente por uma única voz. As sensações também podem variar se a voz, que interliga a poesia ao corpo, não for única. Em outras palavras, as sensações de um mesmo texto poético podem ser diferentes em cada corpo,

dependendo da tonalidade vocal da pessoa que o lê, que o transmite. A isso Zumthor definiu como *performance*. Não é só a voz que é performance, mas o desdobramento dela, juntamente com a sua propagação e o movimento do corpo.

Do movimento rítmico e da voz, aos quais o corpo reage, caminharemos por outra dimensão do corpo que é o sagrado e o profano. Conforme já dito, a voz, por meio do poema, é um índice erótico. Nesse sentido, Arrigucci (1990, p. 152) afirma que “a inspiração poética, visão sublime, nasce do corpo. Em sua gênese, a lírica, para Bandeira, se prende ao erótico, a um impulso que tem o poder de mudar o mundo, ao convertê-lo em imagem.” Ele afirma que a noção do termo alumbamento nos poemas bandeirianos é essencialmente erótico, portanto profano, por estar ligado diretamente à raiz do corpo. O apóstolo Paulo afirma a valorização desse mesmo corpo, semeado em fraqueza e corrupto, o qual deve morrer para nascer um novo homem, ou seja, um novo corpo espiritual (1Cor 15, 42-49), corpo sagrado. A imagem do corpo “celestial” só virá da imagem do corpo terreno. Paulo César Carneiro Lopes, autor da obra *Utopia cristã no sertão mineiro*, reafirma o pensamento do apóstolo Paulo no que se refere à valorização do corpo:

(...) E mesmo quando ele fala em desejos da carne que se opõem aos desejos do espírito não existe aí nenhum dualismo; viver segundo o espírito significa viver conforme os valores de Jesus, aberto para os outros e para Deus em busca da vida plena; viver segundo a carne é viver fechado em si mesmo, impedindo, desta maneira, a vida de ser plena. (...) **E é justamente ao corpo psíquico que ele associa os instintos egoístas e por isso diz da necessidade da alma morrer. Alma para ele é a personalidade individualista que não se percebe e não se aceita como parte do todo, o espírito que se realiza através da história.**²⁸

(LOPES, 1997, p. 122)

O que marcou a cultura ocidental cristã foi o dualismo da realidade do homem em alma e corpo, razão e emoção. Por sua vez, esse pensamento é associado ao homem e à mulher, respectivamente; O homem é mais alma – razão e a mulher é mais corpo – emoção. Deve-se a isso a desvalorização do corpo e, conseqüentemente, da mulher. No entanto, o ser humano – homem ou

²⁸ O grifo é nosso.

mulher – é dotado de razão e emoção, portanto possui alma e corpo. O corpo, em um primeiro momento da vida, pode estar associado apenas ao prazer egocêntrico. Após alguma experiência relacionada com a morte, o corpo, antes vil e subordinado apenas aos seus próprios interesses, passa a reafirmar-se com a vida plena, ou seja, com a sua alma. Esse estudo de Lopes talvez seja o que mais se aproxima do poema bandeiriano a “Arte de amar”.

O título sugere erotismo e, no desenvolver do poema, deixa transparecer vínculos com a tradição cristã, observados nas palavras “alma”, “Deus”, “corpo” e “mundo”. Vamos analisar esse paradoxo e verificar como se dá o alumbramento.

O belo poema, em versos livres e brancos, apresenta um ritmo reflexivo. À primeira leitura, talvez se a voz for um pouco mais rápida, não assimilará totalmente o conteúdo denso, que os versos do poema propõem. Por ser simples, palavras de fácil entendimento, talvez passe despercebido o instante iluminado do último verso.

Na releitura, numa voz pausada e lenta, observa-se que o eu poético, no seu devaneio, dirige-se a si mesmo ou a alguém. O início do verso deixa isso transparecer: “Se queres...esquece...” A condição de se optar pela felicidade causará o afastamento da alma, pois as hipóteses apresentadas no poema, sugerem isso: se queres a alma, esquece a paixão; se queres Deus, esquece a arte de amar; se queres satisfação do corpo, esquece a alma; se queres Deus esquece o corpo. Mesmo que uma palavra se associa a outra, as duas juntas seriam inadmissíveis, por serem “opostas”, segundo o que sugere o poema. Em outras palavras, uma seria profana e a outra sagrada, ou seja, uma seria completamente diferente da outra. Porém, observamos que o sagrado e o profano constituem duas modalidades de ser no mundo, ao longo da história ocidental.

Mircea Eliade, grande estudioso de religiões, afirma que a distância que separa o sagrado do profano é a mesma que designa os dois modos de ser do homem. O cristianismo, segundo esse autor, valorizou muito essa questão, porque a partir do momento que “Deus encarnou” foi possível mostrar ao homem que seu corpo antes profano, torna-se santificado pela presença do Cristo:

(...) (Acrescentemos porém que para o cristão o Tempo começa de novo com o nascimento do Cristo, porque a encarnação funda uma nova situação do homem no Cosmos.) Em resumo, a História se revela como uma nova dimensão da presença de Deus no mundo. A *História* volta a ser *História sagrada* – tal como foi concebida, dentro de uma perspectiva mítica, nas religiões primitivas e arcaicas.

(ELIADE, 2008, p. 98).

Os modos do sagrado, do ser, são apresentados de diversas formas e surgem da vida terrena do homem e sua relação com o cosmo. Assim acontece com a assimilação do corpo humano em seus atos fisiológicos e sua correspondência sagrado/profano. Por exemplo, o ato sexual foi valorizado religiosamente em diversas regiões e épocas históricas, por ter um significado de semente divina. Órgãos e funções do corpo foram valorizados, também, por imitarem modelos divinos como soprar, referente aos ventos; cantar, imitação dos diversos sons da natureza; dançar, relativo ao movimento do sol, estrelas e lua; cabelos semelhantes às ervas; ossos que lembram pedras.

A união sexual, como ritual, têm grande demonstração na Índia. “A verdadeira união sexual é a união da Shakti suprema com o Espírito (*âtman*)” (ELIADE, 2008, p. 140). Essa experiência transforma o que é profano, num plano sagrado, pois as pessoas que participam desse ritual sexual iluminam-se e libertam-se iguais aos deuses.

Na “Arte de amar”, o eu poético reflete sobre o ser que vive num mundo aberto com desejo de aproximar-se do divino, porém chega à conclusão de que seu corpo é centro do prazer eterno. Não consegue imaginar o prazer do corpo associado com os valores cristãos aos quais foi submetido desde a infância. Tem uma visão desligada do mundo e, ao mesmo tempo, procura reorganizar esse mundo de forma que caiba o seu prazer (profano) e Deus (sagrado). O instante de alumbramento nasceu do corpo, numa visão sublime, conseguindo separar a satisfação do corpo com os vestígios da memória religiosa da infância. A alma não cabe no mundo profano, pelo menos por enquanto, pois esta pertence ao sagrado, provém de Deus. Contudo a “incomunicação” entre alma e corpo é apenas momentânea:

Porque os corpos se entendem, mas as almas não.

Esse momento de elevada inspiração poética, iluminando a complexidade do mundo com a plenitude do corpo, também trouxe outro momento alumbrado: o poema “Unidade”, do qual não se tem informação, se este foi escrito antes ou depois da “Arte de amar”, mas considerando Manuel Bandeira um grande crítico da sua própria obra, observa-se que o poema contém reflexões mais complexas e instigantes do que o anterior, sugerindo que realmente tenha sido escrito depois²⁹. A imagem alma/corpo e sagrado/profano parece estar mais bem delineada do que no poema anterior.

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 instinto 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.

(BANDEIRA, 1987, p. 184)

Ao analisar o belo poema de versos livres e brancos e repleto de ritmo, há a impressão primeira de um instante erótico seguido do ato sexual. A primeira estrofe revela a reflexão do poeta discutida acima com outro enfoque: a alma estava separada do corpo no momento erótico, porém ela voltou ao corpo para encontrar a revelação do momento final. Na segunda estrofe, o “chegaste” sugere um alguém que imediatamente ilumina a imagem que se forma no poema, trazendo o erotismo desse momento único, fazendo surgir o sentimento profundo que os seres almejam. Com esse alguém veio o desejo descrito sob a metáfora do verão e do que a ele está associado: o que torna mais quente, a planta viçosa, a neblina quente e úmida e a voracidade da juventude.

²⁹ Na obra *Belo Belo* o poema “Unidade” vem antes de “Arte de amar”.

Na terceira estrofe, os “afagos” buscam o outro para si. É o corpo libertando-se do seu egocentrismo, possibilitando o reencontro com a alma. A “seta de fogo”, metáfora revelante do ardente desejo, associa o corpo ao cosmo. É o momento de intensa revelação do corpo movido pelo desejo erótico. A imagem poética figura em um espaço imaginário, confundindo-se com imagens reais de dois seres unidos em um único corpo atingindo a plenitude. O momento em que a alma “retorna” ao corpo é descrito de maneira muito violenta. Esta erupção da paixão ao encontrar este corpo em um instante epifânico, revela o desejo ardente de algo que não se espera e é equiparável à morte.

O reencontro da alma com o corpo pode significar, assim, a tentativa de conviver harmoniosamente com a morte. Ele se dá em um instante que dura pouco, mas transforma para sempre o ser. Este é o alumbramento, uma iluminação profana, vinda de baixo, do corpo, contudo transformada pela visão do poeta em iluminação espiritual e sublime.

Georges Bataille escreveu exaustivamente sobre erotismo e religião, fugindo da sistematização tradicional. Sua insistência nesses conceitos está na visão humana da religião cristã e afirmou que o erotismo se dá como a forma de se encontrar o sagrado. O erotismo é uma manifestação natural do corpo de buscar o outro para si, é um desejo que estimula e direciona para esse fim. É como uma comunicação, ou seja, uma abertura para se entregar ao outro.

Segundo Bataille, o erotismo é uma forma particular da atividade sexual de reprodução e esta é a chave do erotismo, pois coloca em jogo dois seres descontínuos, que são distintos um do outro. Entre um ser e outro há um abismo, que é a descontinuidade, um estado fechado. Somos seres descontínuos, porque morremos isoladamente, porém temos a melancolia da continuidade perdida e a buscamos nos religando ao ser.

A reprodução leva à descontinuidade dos seres, mas ela coloca em jogo a sua continuidade, quer dizer, ela está intimamente ligada à morte (...) reprodução e morte são, uma e outra, igualmente fascinantes, e esta fascinação domina o erotismo (...)

“Há na passagem da atitude normal ao desejo uma fascinação fundamental pela morte. O que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas.

(BATAILLE, 2004, p. 22 e 25).

O erotismo suscita a idéia de prazer e morte, porque sendo desejo, busca algo que supere o corpo e a alma. A revelação do corpo aparentemente profano, por meio do erotismo, surge sacralizado. O poder erótico une-se ao poder do corpo e ambos revelam o momento fulgurante da paixão. Isto é a abertura para o sagrado, segundo Bataille.

No poema “Unidade”, a união do corpo com a alma no instante de alumbramento da paixão, deu-se de forma violenta, comparável à morte instantânea. Na experiência religiosa do sagrado, nas cerimônias de sacrifício poderia haver dilacerações do corpo ou até mesmo a própria morte. É uma visão mística de comunhão com o outro, nascendo do corpo profano e se transformando na “unidade” sagrada. “Aprovação da vida até na morte”, como o próprio Bataille (2004, p. 18) definiu o erotismo. O que parece ser profano e libertino é na realidade o que conduz ao alumbramento bandeiriano. Sobre isso, Arrigucci (1990, p. 198) reafirma que “a paixão erótica faz com que a poesia se torne um meio para o poeta se familiarizar com a idéia de morrer”.

A poesia de Manuel Bandeira estimula o leitor a participar desse ritmo erótico que estimula e movimenta o nosso corpo. É a revelação do ser finito, descontínuo, mas que incessantemente procura a sua continuidade.

3.3 O Alumbramento da infância: reminiscências

É muito bom recordarmos a infância, principalmente quando seu significado marcou definitivamente nossas lembranças. São boas as sensações quando nos recordamos dos brinquedos, das brincadeiras, dos tios que traziam doces, dos passeios, das brigas com os irmãos, do despertar do primeiro amor...De acordo com Bachelard (2006, p. 122) a “infância, soma das insignificâncias do ser humano, tem um significado fenomenológico próprio, um significado fenomenológico puro porque está sob o signo do maravilhamento.” São recordações aparentemente simples, mas fundamentais para reaquecer a nossa alma, reacender sentimentos latentes e religar a maturidade atual aos desejos da criança do passado com o objetivo de nos reconhecer a nós mesmos.

Manuel Bandeira utiliza muito das sensações da sua infância nos poemas. É o passado revisitado a ser revelado. O poema “Infância” (anexo E)

revela imagens do tempo de menino do poeta. Parece que são flashes que vão e vem na mente e que o poeta vai traduzindo em forma de versos. O ritmo dos versos livres e brancos dissolvidos em musicalidade trazem, ao leitor, alegria com um toque de bom humor. As recordações são buscadas no profundo da mente, fazendo esta parar em diversos momentos das imagens poéticas, como em êxtase, procurando o verdadeiro significado delas. Observa-se isso na forma expressa das muitas reticências do poema.

As imagens latentes da infância reacendem-se mais vivas, e o eu poético busca respostas dessas imagens...para o questionamento do ser. É comparável à “relação de se estende de algo para algo”, em que cada imagem do passado religa-se a uma no presente. É ultrapassagem, transcendência.³⁰

No início do longo e belo poema, o eu lírico parece ter uma vaga recordação do momento em que tinha por volta de três anos. Ele mesmo se pergunta se essa idade era a real, observada pelo ponto de interrogação, mas tem a absoluta certeza do lugar em uma afirmação veemente. A sua mente não pára neste ponto, antes procura aprofundar-se mais nas lembranças:

Procuo mais longe em minhas reminiscências.

Ele se esforça para lembrar, mas a mente ainda está obscura. A sua memória e a sua imaginação lutam entre si para devolver essas imagens. A iluminação deve chegar para que possa vencer essas barreiras que tanto o atrapalham. Após algumas reticências, parece que as imagens desenvolvem-se paulatinamente e detalhadas.

Ao recordar a primeira pessoa de sua infância, a ama-de-leite, deixa-se transparecer o erotismo ligado ao corpo, desejo que permanecerá latente, começando a desabrochar, como aparecerá ao final do poema (verso 57) até o seu “primeiro alumbramento”³¹.

³⁰ Conceito de Heidegger, conf. exposto no capítulo 1 do presente trabalho.

³¹ No poema “Evocação do Recife”, da obra *Libertinagem*, Manuel Bandeira revela o seu primeiro alumbramento:

“Um dia eu vi uma moça nuinha no banho
Fiquei parado o coração batendo
Ela se riu
Foi o meu primeiro alumbramento

(BANDEIRA, 1987, p. 106).

A partir do nono verso, pode-se perceber um período mais longo. No entanto, ainda há paradas marcadas pela pontuação que traduzem a visão alumbrada, dos instantes repentinos de luminosidade em espaços breves de tempo cada vez mais intensos.

O aprofundamento das lembranças clareiam cada vez mais a mente do eu lírico. O obscuro vai se aclarando e as imagens vão se formando conforme o ritmo da poesia. O poema solicita uma aceleração na leitura mesmo nos versos mais longos, equiparando-se às visões que vão surgindo para o poeta.

A uma imagem sobrepõe-se outra trazendo figuras humanas, figuras da natureza, objetos da infância, animais e lugares suscitando, no próprio leitor, curiosidade e recordações semelhantes a do eu poético possibilitando reflexões a respeito do ser.

A leitura proporciona a impressão de que se está vendo um filme da própria vida, um longa metragem, embora a leitura demanda apenas cinco minutos. Esse é o tempo do alumbramento – um instante – mas a sensação é de eternidade.

As imagens do passado são comparadas aos destroços que precisam ser reunidos como em um acidente aéreo, por exemplo, em que a perícia recolhe os pedaços espalhados da aeronave e analisa-os procurando em qual parte deu-se a falha. Segundo Yudith Rosenbaum (2002, p. 62), grande estudiosa da poesia de Manuel Bandeira, o verso “Poesia dos naufrágios” é ambíguo e :

permite duas leituras diversas: ou se trata da poesia que fala, tematiza o naufrágio, ou é pela poesia que o náufrago se salva, ao ancorar-se na palavra. Em ambos os casos, o dizer poético é a porta de acesso a um sentido submerso (“o jardim submerso”?) que pode emergir pela evocação. O poder mágico que habitava a infância se entende, agora, ao ato integrador da poesia, cuja magia está em recolher os destroços rumo a uma unidade.

Ao recolher esses “destroços” do passado, o eu poético vai se descobrindo, a mente vai se iluminando trazendo a revelação do tempo

Não só neste poema, mas em muitos outros ao longo da obra de Manuel Bandeira, há elementos abundantes para desenvolver mais reflexões a respeito dos temas infância, alumbramento, erotismo e corpo. Nos restringimos aos poemas do livro *Belo Belo*, nosso corpus.

imensurável, comparável ao “equinócio”, fazendo com que o dia (a claridade da infância) e a noite (a presente realidade) tenham a mesma duração. O eu poético recupera os momentos apreendendo as sensações por meio dos fragmentos misteriosos revelados ao lembrar dos parentes e dos amigos:

As marés de equinócio.
O jardim submerso...
Meu tio Cláudio erguendo do chão uma ponta de mastro
[destruçado.]

É uma atitude existencial revelando a compreensão do ser consigo mesmo, junto às coisas do mundo, as quais o eu poético procura reunir e, também, junto com os outros seres que estiveram com ele desde a remota infância. Interpreta o mundo, dessa forma, com nova visão e descobre-se a si mesmo. É o *Dasein* descobrindo-se parte do mundo, *ser-no-mundo*, ou seja, a transcendência.

No *Itinerário de Pasárgada*, Manuel Bandeira (1984, p. 17) revela que adquiriu maturidade mesmo em Petrópolis, sendo este o lugar que mais recordava a sua infância no Recife, porque os prédios para os quais olhava suscitavam essas imagens do passado de criança e procurou colocá-las no poema “Infância”:

(...) um bambual debruçado no rio (imagino que era o fundo do Palácio de Cristal), o pátio do antigo Hotel Orleans, hoje Palace Hotel (...) O que há de especial nessas reminiscências (...) é que, não obstante serem tão vagas, encerram para mim um conteúdo inesgotável de emoção. A certa altura da vida vim a identificar essa emoção particular com outra – a de natureza artística. Desde esse momento, posso dizer que havia descoberto o segredo da poesia. (...) **Verifiquei ainda que o conteúdo emocional daquelas reminiscências da primeira meninice era o mesmo de certos raros momentos em minha vida de adulto (...)**³²

Essa e outras revelações são expostas no poema. A partir do verso quarenta e seis, há a voz da pessoa Manuel Bandeira reafirmando que, se soubesse cantar, poderia se expressar melhor nos poemas. O “núcleo de mistério” começa a se desvendar nos lugares mais íntimos e recônditos da

³² O grifo é nosso.

infância. É das lembranças desses lugares, da sua casa materna, que ele se enche de força apaixonada e descobre que a poesia habita regiões pouco nobres, ou seja, lugares humildes:

A casa da Rua União.
O pátio – núcleo de poesia.
O banheiro – núcleo de poesia.
O cambrone – núcleo de poesia

A alcova de música – núcleo de mistério.

São as respostas para o segredo da sua poesia: *humus*. É a descoberta de que nas pequenas coisas da infância é que há o sentido para a vida. Para que se fazer poesia? Para aprender a conviver com a morte:

Depois meu avô...Descoberta da morte!

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

Como diz Bachelard (2006, p. 106): “Vida e morte são termos muito toscos”, que não cabem no mesmo lugar, mas as imagens da infância “emanam fontes”, as quais redescobrimos um sentido para o destino da finitude.

No poema “Minha terra” (anexo F), o eu lírico tem a consciência da importância dessas imagens da infância, pragueja contra as pessoas que modificaram a terra natal. É a saudade que tem desses tempos, que só estarão vivos nas suas reminiscências...

3.4 O alumbramento final: “O lutador”

No “Itinerário de Pasárgada”, Manuel Bandeira descreveu como foi feito o poema “O lutador” (anexo G). Como ele mesmo disse “fez-se em mim durante o sono” (BANDEIRA, 1984, p. 125). Ele não soube explicar como conseguiu a forma de soneto com as rimas nos lugares certos e a mesma quantidade de sílabas poéticas. Na nossa opinião, ocorreu alumbramento. Mas

como o alumbramento não se dá durante o sono, a não ser que seja num transe ou devaneio, permanece um mistério.

Este poema retoma vários temas expostos no presente trabalho. A começar pelo título: “O lutador” é o próprio poeta. Embora Bandeira tenha revelado no “Itinerário” que não saberia dizer quem seria a personagem que dá título ao belo poema, arriscamos sem medo de que é o próprio poeta que lutou pela Literatura Brasileira do século XX, para ser liberta de preocupações sobre regras de métrica, transformando os seus temas em naturais, humildes, sublimes e belos.

Na primeira estrofe, em um olhar mais subjetivo, há referência ao jovem que tinha o desejo de ser arquiteto, metaforizado na palavra “amor”. Teve que mudar por completo a sua vida por causa de uma doença fatal (referências às palavras veneno e morte do segundo verso). Abandonou os estudos e não sabia o que iria fazer da sua vida desse momento em diante. É o “deserto” (terceiro verso), o qual raramente haverá vegetação (forma de vida), lugar completamente vazio e isolado. A roca-forte, com seu movimento de fiar, quebrou a linha e a parte bojuda. Não tem mais conserto. Neste caso, analogamente ao sonho do jovem, deve ser jogada fora, no mar bem longe, para ser esquecida.

Na segunda estrofe, o poeta, por meio do eu lírico, diz que venceu um monstro que soltava uma voz triste e plangente. É a Quimera, referência ao monstro da mitologia grega, com cabeça de leão, corpo de cabra e cauda de dragão. Na linguagem popular, é qualquer figura absurda e monstruosa. Seria uma referência à morte ou ao que representou na vida do poeta: uma luta a ser vencida. Ele descobriu que poderia vencê-la (não a morte carnal, que jamais será vencida, mas a morte da consciência) quando lhe veio uma linda visão alumbrada. É como se o céu se abrisse e ele pudesse enxergar o que estava obscuro pela presença iminente da morte que o atormentava. O “monstro” agora foi vencido, por meio da poesia, não pode mais aborrecer.

Na terceira estrofe há o alumbramento, propriamente dito. A imagem poética iluminou a consciência, comparada com a imagem de fogo tomando “todo o céu”. A Quimera (temor da morte) foi vencida. O fogo cósmico tem o significado de purificação da consciência, segundo Bachelard (2006, p. 186), revelaria ao homem parte de sua essência: “Diante desse fogo que ensina ao

sonhador o arcaico e o intemporal, a alma já não está confinada num canto do mundo. Está no centro do mundo, no centro do seu mundo.”

Na última estrofe, as imagens dos ventos se propagam trazendo outras e, também, música (coro). A marca do gerúndio – longamente, indefinidamente – nos dá a sensação do movimento do vento. E, semelhantemente a Santa Teresa de Ávila³³, a qual tinha visões de um anjo que perfurava seu coração com um dardo de ouro, levando-a ao êxtase, assim se sentiu o eu lírico acometido por uma iluminação tal que todo o seu coração sentiu trespassado de revelação, transverberado. A revelação de que a morte não é o fim, mas o início, o motor da poesia de Manuel Bandeira.

³³ Manuel fez um poema no livro *Libertinagem* intitulado “Oração a Terezinha do Menino Jesus”. O poema faz referência a Santa Teresa de Ávila.

Considerações finais

A vida é um milagre...
-Bendita a morte, que é o fim de todos os milagres.

Manuel Bandeira.

A partir deste estudo, procuramos resgatar elementos que operam como recursos na poética bandeiriana e como o eu lírico, diante da morte, relaciona o efeito do alumbramento com esse tema.

A escolha da Fenomenologia como método auxiliou a pesquisa à medida que conduz a um novo caminho para o entendimento do ser, aclarando e recuperando os sentidos dos fenômenos. O entendimento do termo *Dasein* desvelou o *ser-no-mundo*: o que compreende a si mesmo, junto às coisas e junto com os outros no mundo. O *Dasein* descobre-se no mundo e, por esse caminho, é que descobre a si mesmo. Ele, também é o ente finito que possui sua morte, ou seja, em seu sentido original *Dasein* é o *ser-para-a-morte*, descobrindo sua existência finita.

Nesse contexto, encontramos o sentido da poesia de Manuel Bandeira. Ao tomar conhecimento da sua finitude, o poeta coloca na poética suas vivências, traduzindo os sentimentos em relação à morte que julgou próxima a ele. É no momento da morte que o *Dasein* se descobre como ente temporal. Volta-se para si e para as suas possibilidades, assumindo a sua finitude. Tudo isso é projetado na poesia.

O significado da morte para Manuel Bandeira é exatamente o não afastamento dela, mas o diálogo constante transformado em poesia. Nas fases do poeta, o entendimento da morte adquire um sentido de aceitação, diferente de conformismo, ou seja, um novo significado: reconciliado com a morte torna a sua inspiração vital, permitindo-se a vida intensa, experimentando novos modelos, procurando novos modos de se fazer poesia, pois o *Dasein* é finito mas não acabado.

Os versos livres precursores juntamente com a reflexão de outros elementos constitutivos da poesia moderna, como o poema em prosa e a questão da musicalidade, fizeram da obra bandeiriana o resultado de uma longa e difícil aprendizagem de vida humana e artística.

Nos elementos de linguagem comprovamos que o poeta foi um grande crítico da arte literária do seu tempo. A beleza esplêndida das suas palavras, dos seus versos, da musicalidade, do ritmo, do metro e dos versos livres o tornam um poeta à frente do seu tempo e inovador também na contemporaneidade, à medida que a cada leitura de suas poesias surgem novas idéias que elevam nossos sentidos e nossos sentimentos. Eis o êxtase sublimador.

Desses elementos estudados na poesia de Manuel Bandeira, o que consideramos mais relevante é a questão do ritmo, pois suscita outras questões como a da voz e a do corpo. O ritmo é um elemento icônico que estabelece ligações com o corpo, porque nos transforma sensorialmente. Nascido do trabalho, conforme relatamos, o ritmo dá unidade, existe na própria natureza, nos nossos movimentos, no andar, na dança, nos liga ao mundo do cosmo. Esse elemento se liga à sensibilidade do homem, porque mexe com o corpo sensorial: ouvidos, olhos, voz, membros etc., são acionados na leitura da poesia. Ainda que o metro cedeu lugar à versificação livre na poesia moderna, Manuel Bandeira resgatou novamente a regularidade silábica com novos rumos. Isso é parte integrante do Modernismo e foi proporcionado pelas reflexões profundas a respeito do ritmo, as quais Manuel Bandeira apresentou tão bem na sua obra.

A musicalidade da poesia bandeiriana está intimamente ligada ao domínio da voz. A voz não é ouvida com a audição, mas é entendida com o sentimento. É a voz que leva as imagens ao leitor bem como o ritmo e a melodia. É sublime, porque mesmo sem rimas e sem a leitura oral o efeito da linguagem no poema é perfeito. Dessa forma, é do corpo que sai a voz que lê o poema e sendo ela que dá o ritmo para o poema, ela faz o corpo reagir inteiramente, conforme observamos nos estudos de Zumthor.

A aproximação do prosaico provou que o poema moderno de Bandeira não perdeu a essência de poesia. Antes, tornou-se evidente que a rima e a métrica são apenas alguns recursos e que podem ou não ter o ritmo. O que faz a poesia ser bela é a proximidade com o natural.

No item sobre os elementos filosóficos, a humildade foi esmiuçada, dando um novo sentido àqueles que ainda consideram a poesia de M. Bandeira fácil. A humildade está relacionada com as questões existenciais complexas,

não apenas individuais, mas também, universais. Ela é apresentada como uma grande inovação moderna de se resolver questões que não têm explicação como o fato do ser humano ser finito. A grande paixão do poeta foi o sofrimento de criação poética de forma a ter a sua essencialidade, ou seja, a busca do significado da existência humana. O estilo humilde organizou a experiência do medo da morte, tornando-a aceitável à medida que as coisas simples da vida iam ficando com o tempo mais claras à mente do poeta.

No capítulo sobre o alumbramento, observamos a semelhança com a Epifania destacando que, em ambas, há o significado de iluminação, revelação e inspiração, conforme os teóricos apresentados. Resgatamos nossas colocações ao relacionar o item biográfico, a experiência marcada pela morte, a memória da infância, a questão do corpo, do desejo e da paixão com a manifestação do sagrado.

Sobre isso, destacamos o erotismo, relacionado diretamente com o corpo e identificando-o com a experiência religiosa, por ser ele um elemento que leva o homem a colocar o ser em questão, conforme observamos em Bataille.

Conforme o item 2.3 e 3.2, observamos que o ritmo existente na poesia estabelece conexões com a natureza. É, por isso, a prova de que a poesia é sensorial e interage com o corpo e com o mundo. Assim, reiteramos que o corpo reage ao ritmo e à entonação da voz que o profere, reconhece a escuta dessa voz e confere poeticidade ao texto.

Por ser o movimento rítmico associado à voz e ao corpo, colocamos que o alumbramento é essencialmente erótico, pois é a inspiração poética, ligada à raiz terrena (portanto humilde) do corpo e familiarizada com a idéia natural da morte. O erotismo é uma forma de se encontrar o sagrado, é uma manifestação natural do corpo de buscar o outro para si. Portanto, o poder erótico une-se ao poder do corpo revelando a paixão. O que parece ser profano é, na realidade, o que conduz ao alumbramento, sendo dessa forma, sagrado.

Na memória da infância descobre-se que a poesia habita nas pequenas coisas que parecem insignificantes, mas que são o sentido e a resposta da vida. É por meio das imagens da infância que se revela o sentido da finitude.

Por tudo o que estudamos, concluímos que a poesia nunca deixou de estar ligada ao corpo, porque o ritmo que advém da voz que emana do corpo é

a herança dos rituais antigos de manifestação do homem para se entender o Cosmo.

Para que a poesia seja entendida pelo seu leitor, este tem que convocar o seu corpo sensorial. Se o leitor não for capaz de sentir, não será capaz de entender a poesia, porque a poesia é toda corpo. Para a voz se transformar em ritmo, esse leitor deve recuperar a imagem de que o corpo é todo prazer, mas não é pecado. Assim, as palavras de um poema transformam-se em matéria viva.

As nossas hipóteses de que Manuel Bandeira teve uma atitude positiva diante da vida, mesmo com a notícia da morte iminente, foram confirmadas com o estudo apresentado. A poesia foi o motor que iluminou o medo da morte, restabelecendo o eu lírico. Dos elementos constitutivos da poesia bandeiriana, o ritmo é o principal deles, pois leva aos outros.

Manuel Bandeira converteu seus versos em voz rítmica e, por isso, as experiências tornam-se imagens que são a verdadeira arte do poeta. O tema morte na poesia bandeiriana adquiriu um outro significado. Se o leitor não for sensível e não descobrir o ritmo na voz do seu corpo se perderá nas letras impressas e a poesia não lhe terá acrescentado nada, em termos de conhecimento sensorial.

A todos os que se dedicam ao estudo da poesia e da Literatura de uma forma geral, cabe a missão de transmitir conhecimentos com o intuito de mudança do pensamento inerte. A poesia é extremamente necessária, pois ela desequilibra, equilibra e liberta o lado negativo que a humanidade tem.

Muito ainda há de se estudar sobre este tema, que só aparentemente é simples. As possibilidades são infinitas. Assim como Manuel Bandeira, procuramos nos momentos poéticos nos reconciliar com a morte, tentando encontrar nas coisas simples o verdadeiro sentido da vida, transformando-a plenamente bela.

(...)
Belo Belo
Mas basta de lero-lero
Vida noves fora zero.³⁴

³⁴ Versos finais do poema “Belo Belo”, corpus da presente pesquisa.

Referências

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ARIÈS, Philippe. **História da morte no Ocidente**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003. 311 p.

ARISTÓTELES, **Poética**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 2004. p. 37-75.

ARRIGUCCI JR, Davi. **Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira**. São Paulo: Companhia da Letras, 2003. 301 p.

_____. **Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 29-66.

AUERBACH, Erich. **Ensaio de Literatura Ocidental**. Trad. Samuel Titan e J. M. M. de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2007.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 205 p.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 401-414.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1987. 449 p.

_____. **Itinerário de Pasárgada**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 134 p.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004. 78 p.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. São Paulo: Arx, 2004.

BENJAMIN, Walter. "O narrador", in **Magia técnica e arte política**. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BEIRÃO, Maria F. S. F e CASTRO, Edson O. de. **Vida, morte e destino**. São Paulo: Editora C.I., 1992.

BERGEZ, Daniel. [et al.]. **Métodos críticos para a análise literária**. Trad.: Olinda Maria R. Prata. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 97-141.

BONOMI, Andréa. **Fenomenologia e estruturalismo**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 275 p.

_____. **História concisa da Literatura Brasileira**. 42^a ed. São Paulo: Cultrix, 1994. 528 p.

BRAITH, Beth (org). **Conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2007. p. 37-60.

_____. **Outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006. p.195-218.

CANDIDO, Antonio; SOUZA, Gilda de Mello e. “Introdução”. In: BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1987.

_____. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: FFLCH, 1967. 103 p.

_____. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Nacional, 1976.

CARA, Salete de Almeida. **A poesia lírica**. São Paulo: Ática, 1985. 77 p.

_____. **Literatura comentada: Manuel Bandeira**. São Paulo: Abril, 1981.

CIDADE, Hernani. “Da gênese da poesia e suas tendências iniciais”. In: **O conceito de poesia como expressão da cultura**. Coimbra: Armênio Amado, 1945. p. 11-23.

COELHO, Eduardo. “Itinerário de Pasárgada”, in :**Melhores crônicas de Manuel Bandeira**. São Paulo: Global, 2003. 231 p.

CUNHA, Betina Ribeiro Rodrigues da. **A poética da natureza na obra de Eluard e Bandeira**. São Paulo: Annablume, 2000.

DAICHES, David. “O dilema de Platão” e “A solução de Aristóteles”. In: **Posições da crítica em face da literatura**. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1967.

DICHTCHEKENIAN, Maria Fernanda S. F. B. (org). **Vida e morte: ensaios fenomenológicos**. São Paulo: Editora C. I., 1988.

D'ONOFRIO, Salvatore. “Teoria da lírica”. **Teoria da lírica e do drama – 2**. São Paulo: Ática, 1995.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. Trad. R. Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ESPINHEIRA, Ruy Filho. **Forma e alumbramento: poética e poesia em Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2004. 237 p.

ENDO, Jucimeire R. de Souza. **A poetização do cotidiano na poesia de Manuel Bandeira**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: PUC, 2006.

FARACO, Carlos Alberto. "Autor e autoria", in: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005. p.37-60.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do Século XX**. São Paulo: Duas cidades, 1978. 349 p.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. 8ª ed. São Paulo: Ática, 1994. 80 p.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2007. 598 p.

_____. **Conferências e escritos filosóficos**. Coleção Os Pensadores. Trad., Ernildo Stein. São Paulo: Nova Cultural, 2005.

HOUAISS, Antonio e VILLAR, Mauro de. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUSSERL, Edmund. **Elementos de uma elucidação fenomenológica do conhecimento**. Coleção Os Pensadores. Trad. Zeljko Loparic e Andréia Maria Altino de Campos Loparic. São Paulo: Nova Cultural, 2005.

JAKOBSON, Roman. "Lingüística e poética". In: **Lingüística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1988. p. 118-162.

KIERKEGAARD, S. **O conceito de Angústia**. Trad. Eduardo N. Fonseca e Torrieri Guimarães. São Paulo: Hemus, 2007. p. 194.

LOPES, Paulo C. C. "Conclusão: Augusto Matraga: Uma fenomenologia do corpo." **Utopia Cristã no sertão mineiro: uma leitura de "A hora e a vez de Augusto Matraga" de João Guimarães Rosa**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

LOPEZ, Telê Porto Ancona (org). **Manuel Bandeira: verso e reverso**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1987. 199 p.

MACHADO, Jorge A. Torres. **Os indícios de Deus no homem: uma abordagem a partir do método fenomenológico de M. Heidegger**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006. p. 149-189.

MERQUIOR, José Guilherme. **A astúcia da mímese**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária - Poesia**. 9ª ed. São Paulo: Cultrix, 1984.

MORAES, M. Antonio de.(Org.). **Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira**. São Paulo: EDUSP, 2001.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 217 p.

_____. **A outra voz**. São Paulo: Siciliano, 2001.

PAIXÃO, Fernando. **A escrita do desassossego: o poema em prosa como resistência à multiplicação dos códigos**. Tese de Doutorado. São Paulo: PUC, 2004.

POE, Edgar Allan. **O Corvo**. Trad. Fernando Pessoa. São Paulo: Lacerda, 2000.

REALE, Giovanni, ANTISERI, Dario. "Edmund Husserl". In: **História da Filosofia**, Vol. 6: de Nietzsche à Escola de Frankfurt. São Paulo: Paulus, 2006.

ROSENBAUM, Yudith. **Manuel Bandeira: uma poesia da ausência**. São Paulo: Edusp; Rio. 207 p.

SÁ, Olga de. "O conceito e o procedimento da epifania". In: **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes, 1979. p. 163-211.

SANTAELLA, Lúcia. **Comunicação e pesquisa: projetos para mestrado e doutorado**. São Paulo: Hacker, 2001. 216 p.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. "Canto e palavra". In: **Música popular e moderna poesia brasileira**. Petrópolis: Vozes, 1957.

SANTOS, Gerson T. "A morte na cultura ocidental: no meio do caminho tinha uma pedra" In: **A morte, a cultura e o Ocidente: um estudo intersemiótico**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: PUC, 1996. p. 126-258.

_____. **Paul Tillich e Martin Buber: um diálogo**. Disponível em <http://www.universidademethodista.br/tillich+buber>. Acesso em: 11/03/2007.

SARAMAGO, José. **As intermitências da morte**. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

SPINA, Segismundo. **Na Madrugada das formas poéticas**. São Paulo: Ateliê, 2002. 137 p.

STRAKE, Sílvia Cristina Salvan. **A história no pensamento heideggeriano de Ser e Tempo**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: PUC, 2006. 129 p.

STROZZI, Gina Valbão. **Erotismo e Religião em Georges Bataille**. Tese de Doutorado. São Paulo: PUC, 2007.

TEZZA, Cristovão. **Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

TODOROV, Tzvetan (Org.). "Ritmo e Sintaxe" e "Sobre o verso". In: **Teoria da Literatura II-Os formalistas russos**. Rio de Janeiro: Edições 70, [ca. 1965].

VALERY, Paul. "Poesia e pensamento abstrato". In: **Variedades**. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 201-218.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e Nomadismo**. São Paulo: Ateliê, 2005.

_____ **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ANEXOS

Anexo A

O HOMEM E A MORTE

O homem já estava deitado
Dentro da noite sem cor
la adormecendo, e nisto
À porta um golpe soou.
Não era pancada forte.
Contudo, ele se assustou,
Pois nela uma qualquer coisa
De pressago adivinhou.
Levantou-se e junto à porta
-Quem bate? Ele perguntou.
-Sou eu, alguém lhe responde.
-Eu quem? Torna. – A Morte sou.
Um vulto que bem sabia
Pela mente lhe passou:
Esqueleto armado de foice
Que a mãe lhe um dia levou.
Guardou-se de abrir a porta,
Antes ao leito voltou,
E nele os membros gelados
Cobriu, hirto de pavor.
Mas a porta, manso, manso,
Se foi abrindo e deixou
Ver – uma mulher ou anjo?
Figura toda banhada
De suave luz interior.
A luz de quem nesta vida
Tudo viu, tudo perdoou.
Olhar inefável como
De quem ao peito o criou
Sorriso igual ao da amada
Que amara com mais amor.
-Tu és a Morte? Pergunta.
E o Anjo torna: - A Morte sou!
Venho trazer-te descanso
Do viver que te humilhou.
-Imaginava-te feia,
Pensava em ti com terror...
És mesmo a Morte? Ele insiste.
-Sim, torna o Anjo, a Morte sou,
Mestra que jamais engana,
A tua amiga melhor.
E o Anjo foi-se aproximando,
A frente do homem tocou,
Com infinita doçura
As magras mãos lhe compôs.
Depois com o maior carinho
Os dois olhos lhe cerrou..
Era o carinho inefável
De quem ao peito o criou.
Era a doçura da amada
Que amara com mais amor.

(BANDEIRA, 1987, p. 170).

Anexo B

Visita Noturna

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

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

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

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

(BANDEIRA, 1987, p. 180).

Anexo C

Poema só para Jaime Ovalle

Quando hoje acordei, ainda fazia escuro
(Embora a manhã já estivesse avançada).
Chovia.
Chovia uma triste chuva de resignação
Como contraste e consolo ao calor tempestuoso da noite.
Então me levantei,
Bebi o café que eu mesmo preparei,
Depois me deitei novamente, acendi um cigarro e fiquei pensando...
-Humildemente pensando na vida e nas mulheres que amei.

(BANDEIRA, 1987, p. 166).

Anexo D
Esparsa Triste

Jaime Ovalle, poeta, homem triste,
Faz treze anos que tu partiste
Para Londres imensa e triste.
las triste: voltaste mais triste.

Ora partes de novo. Existe
Um motivo a que não resiste
Tua tristeza, poeta, homem triste?
Queira Deus não voltes mais triste...

(BANDEIRA, 1987, p. 175).

Anexo E

A Mário de Andrade ausente

Anunciaram que você morreu.
Meus olhos, meus ouvidos testemunham:
A alma profunda, não.
Por isso não sinto agora a sua falta.

Sei bem que ela virá
(Pela força persuasiva do tempo).
Virá súbito um dia,
Inadvertida para os demais.
Por exemplo assim:
À mesa conversarão de uma coisa e outra,
Uma palavra lançada à toa
Baterá na franja dos lutos de sangue,
Alguém perguntará em que estou pensando,
Sorrirei sem dizer que em você
Profundamente.

Mas agora não sinto a sua falta.

(É sempre assim quando o ausente
Partiu sem se despedir:
Você não se despediu.)

Você não morreu: ausentou-se.
Direi: Faz tempo que ele não escreve.
Irei a São Paulo: você não virá ao meu hotel.
Imaginarei: Está na chacinha de São Roque.
Saberei que não, você ausentou-se. Para outra vida?
A vida é uma só. A sua continua
Na vida que você viveu.
Por isso não sinto agora a sua falta.

(BANDEIRA, 1987, p. 174).

Anexo F

INFÂNCIA

Corrida de ciclistas.
Só me lembro de um bambual debruçado no rio.
Três anos?
Foi em Petrópolis.

- 5 Procuro mais longe em minhas reminiscências.
Quem me dera recordar a teta negra de minh'ama-de-leite...
...Meus olhos não conseguem romper os ruços definitivos do tempo.

Ainda em Petrópolis...um pátio de hotel...brinquedos pelo chão...

- Depois a casa de São Paulo.
10 Miguel Guimarães. Alegre, míope e mefistofélico,
Tirando relógios de plaquê da concha de minha orelha.
O urubu pousado no muro do quintal.
Fabrico uma trombeta de papel.
Comando...

- 15 O urubu obedece.
Fujo, aterrado do meu primeiro gesto de magia.

Depois...a praia de Santos...
Corridas em círculos riscados na areia...
Outra vez Miguel Guimarães, juiz de chegada, com os seus presentinhos.

- 20 A ratazana enorme apanhada na ratoeira.
Outro bambual...
O que inspirou a meu irmão o seu único poema:
"Eu ia por um caminho,
Encontrei um maracatu.
25 O qual vinha direitinho
Pelas flechas de um bambu."

As marés de equinócio.
O jardim submerso...
Meu tio Cláudio erguendo do chão uma ponta de mastro destroçado.

- 30 Poesia dos naufrágios!

Depois Petrópolis novamente.
Eu, junto do tanque, de linha amarrada no incisivo de leite, sem coragem
[de puxar.

Véspera de Natal... Os chinélinhos atrás da porta...
E a manhã seguinte, na cama, deslumbrado com os brinquedos trazidos [pela
fada.

- 35 E a chácara da Gávea?
E a casa da Rua Don'Ana?
Boy, o primeiro cachorro.
Não haveria outro nome depois
(Em casa até as cadelas se chamavam Boy).

- 40 Medo de gatunos...
Para mim eram homens com cara de pau.

- A volta a Pernambuco!
 Descoberta dos casarões de telha-vã.
 Meu avô materno – um santo...
- 45 Minha avó batalhadora.
- A casa da Rua da União.
 O pátio – núcleo de poesia.
 O banheiro – núcleo de poesia.
 O cambrone – núcleo de poesia (*"la fraicheur des latrines!"*).
- 50 A alcova de música – núcleo de mistério.
 Tapetinhos de peles de animais.
 Ninguém nunca ia lá... Silêncio... Obscuridade...
 O piano de armário, teclas amarelecidas, cordas desafinadas.
- Descoberta da rua!
 55 Os vendedores a domicílio.
 Ai mundo dos papagaios de papel, dos piões, da amarelinha!
 Uma noite a menina me tirou da roda de coelho-sai, me levou,
 [imperiosa e ofegante, para um desvão da casa de Dona
 [Aninha Viegas, levantou a saínia e disse mete.
- Depois meu avo... Descoberta da morte!
- Com dez anos vim para o Rio.
 60 Conhecia a vida em suas verdades essenciais.
 Estava maduro para o sofrimento
 E para a poesia.

(BANDEIRA, 1987, p. 187-189).

Anexo G

MINHA TERRA

Saí menino de minha terra.
Passei trinta anos longe dela.
De vez em quando me diziam:
Sua terra está completamente mudada,
Tem avenidas, arranha-céus...
É hoje uma bonita cidade!

Meu coração ficava pequenino.

Revi afinal o meu Recife.
Está de fato completamente mudada.
Tem avenidas, arranha-céus.
É hoje uma bonita cidade.

Diabo leve quem pôs bonita a minha terra!

(BANDEIRA, 1987, p. 179)

Anexo H

O lutador

Buscou no amor o bálsamo da vida,
Não encontrou senão veneno e morte.
Levantou no deserto a roca-forte
Do egoísmo, e a roca em mar foi submergida!
Depois de muita pena e muita lida,
De espantoso caçar de toda a sorte,
Venceu o monstro de desmedido porte
-A ululante Quimera espavorida!

Quando morreu, línguas de sangue ardente,
Aleluias de fogo acometiam,
Tomavam todo o céu de lado a lado,

E longamente, indefinitivamente,
Como um coro de ventos sacudiam
Seu grande coração transverberado!

(BANDEIRA, 1987, p. 175).

Anexo I
O Corvo
(Trad. Fernando Pessoa)

Numa meia-noite agreste, quando eu lia, lento e triste,
Vagos, curiosos tomos de ciências ancestrais,
E já quase adormecia, ouvi o que parecia
O som de alguém que batia levemente a meus umbrais.
"Uma visita", eu me disse, "está batendo a meus umbrais.
É só isto, e nada mais."

Ah, que bem disso me lembro! Era no frio dezembro,
E o fogo, morrendo negro, urdia sombras desiguais.
Como eu qu'ria a madrugada, toda a noite aos livros dada
P'ra esquecer (em vão!) a amada, hoje entre hostes celestiais -
Essa cujo nome sabem as hostes celestiais,
Mas sem nome aqui jamais!

Como, a tremer frio e frouxo, cada reposteiro roxo
Me incutia, urdia estranhos terrores nunca antes tais!
Mas, a mim mesmo infundido força, eu ia repetindo,
"É uma visita pedindo entrada aqui em meus umbrais;
Uma visita tardia pede entrada em meus umbrais.
É só isto, e nada mais".

E, mais forte num instante, já nem tardo ou hesitante,
"Senhor", eu disse, "ou senhora, decerto me desculpais;
Mas eu ia adormecendo, quando viestes batendo,
Tão levemente batendo, batendo por meus umbrais,
Que mal ouvi..." E abri largos, franqueando-os, meus umbrais.
Noite, noite e nada mais.

A treva enorme fitando, fiquei perdido receando,
Dúbio e tais sonhos sonhando que os ninguém sonhou iguais.
Mas a noite era infinita, a paz profunda e maldita,
E a única palavra dita foi um nome cheio de ais -
Eu o disse, o nome dela, e o eco disse aos meus ais.
Isso só e nada mais.

Para dentro então volvendo, toda a alma em mim ardendo,
Não tardou que ouvisse novo som batendo mais e mais.
"Por certo", disse eu, "aquela bulha é na minha janela.
Vamos ver o que está nela, e o que são estes sinais."
Meu coração se distraía pesquisando estes sinais.
"É o vento, e nada mais."

Abri então a vidraça, e eis que, com muita negaça,
Entrou grave e nobre um corvo dos bons tempos ancestrais.
Não fez nenhum cumprimento, não parou nem um momento,
Mas com ar solene e lento pousou sobre os meus umbrais,
Num alvo busto de Atena que há por sobre meus umbrais,
Foi, pousou, e nada mais.

E esta ave estranha e escura fez sorrir minha amargura
Com o solene decoro de seus ares rituais.
"Tens o aspecto tosquiado", disse eu, "mas de nobre e ousado,
Ó velho corvo emigrado lá das trevas infernais!

Dize-me qual o teu nome lá nas trevas infernais."
Disse o corvo, "Nunca mais".

Pasmei de ouvir este raro pássaro falar tão claro,
Inda que pouco sentido tivessem palavras tais.
Mas deve ser concedido que ninguém terá havido
Que uma ave tenha tido pousada nos meus umbrais,
Ave ou bicho sobre o busto que há por sobre seus umbrais,
Com o nome "Nunca mais".

Mas o corvo, sobre o busto, nada mais dissera, augusto,
Que essa frase, qual se nela a alma lhe ficasse em ais.
Nem mais voz nem movimento fez, e eu, em meu pensamento
Perdido, murmurei lento, "Amigo, sonhos - mortais
Todos - todos já se foram. Amanhã também te vais".
Disse o corvo, "Nunca mais".

A alma súbito movida por frase tão bem cabida,
"Por certo", disse eu, "são estas vozes usuais,
Aprendeu-as de algum dono, que a desgraça e o abandono
Seguiram até que o entono da alma se quebrou em ais,
E o bordão de desesp'rança de seu canto cheio de ais
Era este "Nunca mais".

Mas, fazendo inda a ave escura sorrir a minha amargura,
Sentei-me defronte dela, do alvo busto e meus umbrais;
E, enterrado na cadeira, pensei de muita maneira
Que qu'ria esta ave agoureira dos maus tempos ancestrais,
Esta ave negra e agoureira dos maus tempos ancestrais,
Com aquele "Nunca mais".

Comigo isto discorrendo, mas nem sílaba dizendo
À ave que na minha alma cravava os olhos fatais,
Isto e mais ia cismando, a cabeça reclinando
No veludo onde a luz punha vagas sobras desiguais,
Naquele veludo onde ela, entre as sobras desiguais,
Reclinar-se-á nunca mais!

Fez-se então o ar mais denso, como cheio dum incenso
Que anjos dessem, cujos leves passos soam musicais.
"Maldito!", a mim disse, "deu-te Deus, por anjos concedeu-te
O esquecimento; valeu-te. Toma-o, esquece, com teus ais,
O nome da que não esqueces, e que faz esses teus ais!"
Disse o corvo, "Nunca mais".

"Profeta", disse eu, "profeta - ou demônio ou ave preta!
Fosse diabo ou tempestade quem te trouxe a meus umbrais,
A este luto e este degredo, a esta noite e este segredo,
A esta casa de ância e medo, dize a esta alma a quem atrais!
Se há um bálsamo longínquo para esta alma a quem atrais!
Disse o corvo, "Nunca mais".

"Profeta", disse eu, "profeta - ou demônio ou ave preta!
Pelo Deus ante quem ambos somos fracos e mortais.
Dize a esta alma entristecida se no Éden de outra vida
Verá essa hoje perdida entre hostes celestiais,
Essa cujo nome sabem as hostes celestiais!"
Disse o corvo, "Nunca mais".

"Que esse grito nos aparte, ave ou diabo!", eu disse. "Parte!
Torna á noite e à tempestade! Torna às trevas infernais!
Não deixes pena que ateste a mentira que disseste!
Minha solidão me reste! Tira-te de meus umbrais!
Tira o vulto de meu peito e a sombra de meus umbrais!"
Disse o corvo, "Nunca mais".

E o corvo, na noite infinda, está ainda, está ainda
No alvo busto de Atena que há por sobre os meus umbrais.
Seu olhar tem a medonha cor de um demônio que sonha,
E a luz lança-lhe a tristonha sombra no chão há mais e mais,

Libertar-se-á... nunca mais!

(POE, 2000, p. 43)