

JOSÉ EDUARDO MARTINS DE BARROS MELO

OS CAMINHOS MOVEDIÇOS DE BANDEIRA

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
INSTITUTO DE BIOCÊNCIAS LETRAS E CIÊNCIAS
EXATAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE ESTUDOS: TEORIA LITERÁRIA
LINHA DE PESQUISA: PERSPECTIVAS TEÓRICAS NO
ESTUDO DA LITERATURA (PTL)**

OS CAMINHOS MOVEDIÇOS DE BANDEIRA

**JOSÉ EDUARDO MARTINS DE BARROS MELO
ORIENTADORA: Prof.^a Dr.^a DIVA CARDOSO DE
CAMARGO**

Tese de Doutorado em Teoria Literária,
apresentada ao Instituto de Biociências,
Letras e Ciência Exatas da UNESP de São
José do Rio Preto, como requisito parcial
para obtenção do título de Doutor, pelo
programa de Pós-graduação em Letras
DINTER- UNIR/ UNESP.

SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

2015

José Eduardo Martins de Barros Melo

Os caminhos movediços de Bandeira

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Teoria Literária, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Comissão Examinadora

Profª. Drª. Diva Cardoso de Camargo

UNESP – São José do Rio Preto

Orientadora

Prof. Dr. Osvaldo Copertino Duarte

UNIR – Vilhena

Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves

UNESP – São José do Rio Preto

Profª. Drª. Célia Maria Domingues da Rocha Reis

UFMT

Prof. Dr. José Batista de Sales

UFMS

São José do Rio Preto

16 de junho de 2015

Aos meus pais, Eugênio Agnelo de Melo e Josenete Martins de Barros Melo, que dormem *profundamente*; a minha esposa Maria Elizabete Sanches, meu solo firme; aos meus irmãos e irmãs, pela minha identidade.

AGRADECIMENTOS

À Fundação Universidade Federal de Rondônia - UNIR, pela iniciativa que propiciou o atendimento aos nossos desejos de aperfeiçoamento profissional;

À Profª. Diva Cardoso de Camargo pela orientação e profissionalismo;

Ao Câmpus da UNESP de São José de Rio Preto, em especial aos seus professores;

À Coordenação de Aperfeiçoamento da CAPES pelo apoio ao programa DINTER-UNIR/UNESP;

Aos meus colegas de Departamento pelo companheirismo durante a realização do trabalho.

Se a modernidade é o transitório, o particular, o único, o estranho, é a marca da morte

Octavio Paz

Barro boi morto árvores destroços redemoinho sumiu

Manuel Bandeira

Sumário

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I : 1ª. Estação: De Teresópolis a Clavadel:	20
1.1 A metáfora do mau destino: do desencanto à renúncia	20
1.1.1. Itinerário da paisagem noturna e o roteiro da desesperança	36
1.2. Trajetória do bacanal à vulgívaga	41
1.2.1. O alumbramento da dama branca e um epílogo no meio do caminho.....	46
1.3. Recorte da dissolução na estrada	51
1.3.1. Percurso do silêncio no Gesso	56
1.3.2. No noturno e na noite morta	61
CAPÍTULO II: 2ª estação. No mundo de Santa Teresa: Os caminhos movediços	67
2.1. Novos, velhos e futuros noturnos	67
2.2. No trânsito do cacto o poema tirado de uma notícia de jornal	79
2.3. Itinerário da Lapa a Botafogo	89
2.4. O banquete e a preparação para a morte	96
CAPÍTULO III: 3ª Estação: Travessia e ausência	112
3.1. Tradição, história e tradução.....	112
3.2. Marcas da ausência traduzida: o princípio do vazio	128
3.3. Variações da ausência	138
CONSIDERAÇÕES FINAIS	150
BIBLIOGRAFIA	153

RESUMO

Esta tese investiga o traço movediço do discurso de Manuel Bandeira a partir do diálogo que interpõe entre tradição e modernidade, ficção e biografia. O ponto de partida é a análise de como se apresenta a fusão destes aspectos em sua linguagem de forma a constituir-se elemento diferencial de seu estilo enquanto poeta e tradutor. Discutimos as marcas da existência e da morte com as quais alimenta essas duas linhas mestras de sua escritura e conduz o conjunto da obra para o núcleo do sujeito reinventado no espaço entre tradição e renovação, invenção e experiência. Para tanto, utilizamos os estudos sobre poética dos Formalistas e escavamos a existência de um espaço movediço em sua linguagem no qual se interseccionam esses elementos enquanto fios condutores; o espaço da morte. A essa perspectiva de análise formalista agregam-se as idéias sobre a experiência opaca de Florencia Garramuño ajustadas ao que se realiza em Bandeira enquanto atualização deste conceito, de onde se interpõem a língua, o sujeito e o procedimento artístico, tanto em sua obra poética quanto na traduzida. Com o olhar sobre a obra traduzida, finalizamos as reflexões da tese que enxerga na expressividade do autor um espaço de indissociabilidade entre esses elementos.

Unitermos: Manuel Bandeira. Morte. Tradição. Modernidade.

ABSTRACT:

This Study Investigates Manuel Bandeira's discourse and its movable trait, focusing on the dialogue that can be seen between tradition and modernity, fiction and biography. The starting point is the analysis of how the fusion of these aspects is presented in his writing and also how this fusion turns out to be an element of differentiation in Bandeira's style as a poet and translator. Both the marks of existence as well as the signs of death in the author's production are also studied here. These elements represent Bandeira's two main lines of writing and are used by the poet as a way to conduct the whole set of his literary production to the core of a subject that is reinvented in the gap found between tradition and renewal, invention and experience. To achieve the purpose of this work we use studies on poetry developed by the formalists and we also search for the existence of movable boundary lines in which these elements intersect as conductors; the language of death. To this perspective of formalist analysis, we add the ideas about Florência Garramuño's opaque experiences, adjusted to whatever is produced in Bandeira's work regarding the updating of this concept, in which language, subject and artistic procedure stand, both in his poetic creation as in his translation. Looking at the translated literary production, we end the reflexions of the thesis that observes, in the author's expressiveness, a space of inseparability among the mentioned elements.

Key words: Manuel Bandeira. Death. Tradition. Modernity.

INTRODUÇÃO

Colocar o olhar sobre uma grande obra é saber que ela só assume tal importância porque se renova na magia dos segredos reservados ao leitor enquanto agente de seu desvendamento. Isso se dá com a obra poética porque exigente em sua dimensão plástica e rítmica, em que a sombra mais duradoura pode ser a chave da luminosidade das palavras e do trânsito destes segredos por discursos muitas vezes já visitados, o que a torna movediça e dinâmica, enquanto devir do próprio objeto criado.

Neste sentido, nenhuma se inscreve nos mapas da invenção sem deixar rastros da enunciação na constelação do seu enunciado, cuja fisionomia aparentemente contraditória é a medida exata desta relação com a teia do inusitado. Florencia Garramuño afirma que se pode –falar de uma literatura em um campo expandido, tanto pelas regras formais que a situam nesse espaço desdiferenciado entre a realidade e a ficção”. (2012, p.243), como a partir dos rastros recorrentes entre esses dois campos de realização.

Referindo-se à literatura brasileira dos anos 70 ela chama nossa atenção para a "proliferação de formas híbridas" e de –textos anfíbios” que se sustentam no limite entre estes dois extremos, como técnicas poéticas que "são exemplos de uma forte impugnação à categoria da obra de arte como forma autônoma e distanciada do real, suplantada por práticas artísticas que se reconhecem abertas e permeadas pelo exterior, resultando atravessadas por uma forte preocupação pela relação entre arte e experiência" (2012, p.22) igualmente encontradas na formação de Bandeira e a que denominamos formas movediças.

São estes aspectos que abordaremos neste trabalho, escavando as marcas dos movimentos entre os paradoxos da vida e da morte, da tradição e da modernidade, da intersecção dos gêneros e seus desdobramentos formando um construto indissolúvel alinhado à dinâmica de seu discurso, objeto dos estudos em três capítulos-estações. Estas estações, por sua vez, desmembram-se em subestações para, no final, compor o itinerário dinâmico que percorre a poética de Manuel Bandeira.

Observar os modos como se movimenta a linguagem literária é tarefa do analista que não se contenta com as verdades prontas; no caso, os vínculos iniciais da obra do autor com a tradição supostamente abandonados a partir de *Libertinagem*, e que, em nosso entendimento, não deixaram de imprimir-lhe os contornos da nova face imbricando-se nela de forma quase

irresoluta. Afinal, a poesia é uma segunda potência de linguagem, um poder de magia cujos segredos a poética tem por objetivo descobrir (COHEN, 1987, p.7).

Esta potência de linguagem, na qual se resgata e se mantêm os vínculos com o passado em vida e em prática expressiva, é assumida por Bandeira em vários poemas da obra, inclusive os da chamada fase modernista, como em "Sextilhas Românticas" (*Belo Belo*, 1948). Nele, o estilhaço de expressão aponta para seu vínculo com a tradição romântica enquanto resultante da leitura e da escrita de textos históricos e teóricos como desmembramentos de sua formação.

Se pensarmos nesta fase, não estranharemos estes vínculos e perceberemos que o seu processo inventivo é paisagem das mais diversas formas de evolução do lírico, especialmente as vinculadas a este campo, ainda que variáveis em relação às inovações da técnica modernista do verso livre e das formas anfíbias a que se refere Garramuño. Do mesmo modo, o signo da morte, emerge e submerge como fio condutor do horizonte existencial e artístico, adequado à expressividade literária construída de marcas dos itinerários que segue.

Na primeira estação, capítulo I, ela contorna a expressividade do poeta via profusão de elementos extraídos de momentos diferentes de sua experiência. Sob este aspecto, a consciência de que poderia morrer a qualquer instante somada à perda sequencial de parentes muito próximos imprime na sua vida e na sua obra marcas de solidão e de reclusão que o acompanharam até o fim, como se pode notar na tonalidade de alguns dos últimos poemas que em nada diferem dos de *A Cinza das Horas*.

Estas marcas abordadas nas estações são representações recorrentes da opção momentânea do autor pelo uso de estruturas que vão das consideradas mais ultrapassadas às mais vanguardistas, como se aí instaurasse a tônica do processo inventivo de sua arte e esta dialogasse consigo mesma, no sentido de que seu giro irradia as oscilações presentes na linguagem.

Isto posto, tem-se um primeiro instante de tensão em que a morte conduz o poeta ao mundo da poesia, impondo-se como certeza que se lhe aponta no horizonte próximo, como se observa em seus primeiros livros *A Cinza das Horas* (1917), *Carnaval* (1919) e *Ritmo dissoluto* (1924) em que certa relação com a melancolia romântica e a arte crepuscular de final do Século XIX são evidentes.

Já na segunda estação, Capítulo II, essa tensão desenha a morte. Bandeira a alimenta de outras certezas advindas da própria ausência enquanto processo natural o que o faz sair de

si e vislumbrá-la no outro, de maneira mais objetiva e ajustada às variantes da linguagem moderna. Aqui discutiremos como ela emerge do solo do cotidiano e compõe o universo artístico do autor, de onde é possível se perceber com maior nitidez a presença de elementos externos extraídos da história, tais como nomes próprios de seres e espaços que habitou, nos quais o "Eu" resigna-se à "dama branca" e prepara-se para recepcioná-la como fato em que se contorna o inevitável da existência.

Esse é o clima da aceitação manifesta em uma personalidade que nos lembra a própria consciência da modernidade, instante mortal em poemas pontuais cuja matéria principal são restos do real transfigurados em situações sublimes, como em *–Momento num café*” (*Estrela da Manhã*, 1936) *–A morte absoluta*” (*Lira dos Cinquent'anos*, 1940), e *–Consoada*” (*Opus 10*, 1952). Afinal, o *–modernismo é moderno quando tem consciência de sua mortalidade*” (PAZ, Octavio. 2013, p.101), ou seja, *–sua modernidade é uma estética em que o desespero se alia ao narcisismo e a forma, à morte*” (2013, p.97).

O mesmo se dá com a poesia que traduziu, motivo das análises realizadas no Capítulo III do trabalho, a terceira estação, ápice do raciocínio que desenvolvemos na tese. Nela, estudaremos de que forma procedimentos de sua poética são transportados para o conjunto de *Poemas Traduzidos* a partir do processo de escolha e de seleção, resultando em novo campo de mobilidade de sua linguagem.

Pensar este pêndulo oscilando em torno de um ponto fixo no centro da obra e dos objetos que evoca enquanto metáfora da introspecção do sujeito, bem como o transporte que realiza de uma em outra situação é objetivo de nossas leituras. Aliás, é ele que nos leva a perceber o imbricamento dos gêneros tais como temos em "O Cacto" e "Poema tirado de uma notícia de jornal". Em ambos, as estruturas narrativas saltam aos olhos. Trata-se de narrativas de terceira pessoa em que o sujeito lírico escamoteia-se pela presença de uma voz que não se sabe de quem é.

Aqui recordamos a "Morte do autor" de Roland Barthes em *O Rumor da Língua* (2004, p.57), o processo de anulação ao qual fizemos referência em parágrafo anterior, o momento em que o texto ganha sua autonomia e se faz espaço de linguagem. Para ele, a *–escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve*”. É ela o terreno movediço sobre o qual se mobiliza esta ausência da voz.

Isto sem se falar na ponte construída a partir dos elementos pictóricos e imagéticos presentes nos dois textos que realizam a travessia para o mundo das artes plásticas, de onde o olho se torna elemento diferencial para a percepção do objetivismo lírico que perpassa as duas imagens. Nelas, as estruturas em constante movimento acenam tanto para a tradição artística, representada pelas marcas do epigrama, como para as inovações da modernidade expressa no uso do verso melódico e nos rituais extraídos das cenas do cotidiano.

Neste sentido nos debruçamos sobre dois aspectos, o da tradição e da morte, aliados à questão da nota biográfico-histórica e dos estudos formais da linguagem. O signo da morte que reifica à distância o ponto sublime da curta mobilidade para a grandeza da vida. O retorno às perguntas que se presentificam ao longo dos séculos e reafirmam as duas grandes interrogações da humanidade: "*ubi sunt qui ante nos en mundo fuere?*"¹ e para onde ir ao longo do abismo?

A poesia de Bandeira movimenta estas questões como verdadeira obsessão de seu processo criativo, ora motivado pelos elementos mais simples do cotidiano, ora enterrando-se na mais funda alegoria do mundo particularizado do ser. Este procedimento imprime a mobilidade de ordem estilística, de gêneros e de artes com as quais dialoga o construto literário, o poema.

Como afirma Julio Castañon Guimarães, em *Por que ler Manuel Bandeira* (2008, p.86) –talvez o que mais ressalte a importância e a complexidade dessa obra seja o fato de que ela está ligada substancialmente à tradição da poesia brasileira e mesmo de língua portuguesa”. Mantém o vínculo, mas "se realiza como exploração dessa tradição e como experimentação de novas possibilidades” (p.86). Nesta mesma linha, Sérgio Buarque de Holanda em *Trajectoria de uma poesia* (1980, p.152) vê em Bandeira uma –unidade na variedade”.

Mario de Andrade é o primeiro intelectual brasileiro a perceber este vínculo de Bandeira com a tradição, quando em carta datada de 31 de janeiro de 1925, (2001, p. 184) diz:

"Agora fazer como você quer, tudo com restrições, tudo apalpado, usar pra mas também para, usar uma coisa mas tem casos em que não usar, não sou desse gênio. Vou até o fim. Sou homem dum Deus só. Não compreendo revoluções com luvas de pelica. (...) É o caso dos que quiseram ser modernistas e passadistas ao mesmo tempo. Não sei ser assim."

¹ Onde estão aqueles que foram antes de nós?

Em nosso tempo, Ruy Espinheira Filho afirma que ambos "eram herdeiros de vasta e poderosa tradição, de que procuraram beber todos os ensinamentos possíveis, mas eram também criadores de uma nova tradição, ou de um novo caminho que derivava dessa tradição" (2004, p.140). Em Bandeira, as oscilações são invariantes, seguem um movimento único que funde tradição e modernidade em várias etapas de sua obra, assim como dá as mãos a sua companheira inseparável para não perder de vista as pistas dos registros desses caminhos.

Neste sentido, personagens da infância distante, do seu mundo real, reflexões e vivências de seu estado "absoluto", personagens imaginárias apresentam-se como quadros de uma poética em que o espaço da tradição se renova no da modernidade, assim como a morte desenha um novo molde para a vida a cada enfrentamento. Nada lhe foi mais cotidianamente reinventado na escritura que o diálogo com signo da morte. Por isso aqui, ela é estrutura. Como diria Barthes, o "que é formalista não é a forma", é o tempo relativo, dilatário, dos conteúdos." (p.82).

Este diálogo se estende de sua poesia para a de outros autores, outras formas de arte e para sua história, destacando-se primeiro o plano da intertextualidade que ocorre no interior de sua própria obra, como se nota em "Boi Morto" (*Opus 10*) e "Evocação do Recife" (*Libertinagem*) em que é possível se ver no segundo o embrião do primeiro; tal como temos nos dois poemas "Belo Belo" que aparecem nos livros *Lira dos Cinquent'anos* (1940) e *Belo Belo* (1948), respectivamente.

Numa das entrevistas publicadas em *República das Letras* (1968, p.58) está uma das justificativas para se compreender a preferência que Bandeira tinha por este tipo de composição, ao afirmar que as orientações do Modernismo "... foram muitas e em alguns pontos contraditórias" e que a melhor lhe parecia ser "a que procurava conciliar as duas forças em eterno conflito na vida — tradição e renovação". Penso ser este o alicerce geral de sua poética, um núcleo pendular que oscila e se renova a cada movimento executado como se fora a própria morte. Não a vaidosa morte romântica, mas a que se transfigura como signo norteando sua criação.

Neste sentido, desde que vieram à luz os procedimentos dos estudos formais da linguagem, sabemos que as análises das obras são construídas a partir dos próprios textos, da tessitura artística que dialoga com outros conhecimentos e experiências humanas. Foram eles apreendidos do mundo da existência e se tornaram determinantes na construção da

plasticidade da poética de Bandeira. Os caminhos são percorridos por autor e obra em linhas paralelas, campos imaginários em que um experimenta as impressões do outro, como se observa na entrevista mencionada.

Não são raras as imagens extraídas deste campo que nos remetem para o mundo da pintura, da escultura e da própria música criando uma teia de integração entre diversas formas de expressão artística, como se pode observar no poema "A Aranha". Da mesma forma observa-se no plano discursivo que não são poucas as imagens construídas pela estratégia de unidade dos gêneros. Em vários de seus poemas encontra-se simultaneamente o lírico, o narrativo e o dramático, como aponta Davi Arrigucci Junior em *O Cacto e as Ruínas* (1987).

O mesmo se pode afirmar em relação aos diversos recursos utilizados na construção de seus textos, matizes de uma mescla de várias tintas que podem num mesmo poema remeter a estruturas medievais, clássicas e modernistas de construção, dando preferência às menores como o soneto, a quadra, a canção, a balada, o madrigal e o acróstico.

Lembramos aqui o conhecimento que tinha do verso. Era estudioso da unidade básica do poema e sobre ele exercitou dois modelos de preocupação: um mais próximo da música propriamente dita nos primeiros livros e outro mais voltado para a harmonia da construção, na "fase modernista", especialmente em *Libertinagem* (1930) e *Estrela da Manhã* (1936).

Entretanto, não há como negar a presença de elementos da tradição nestes livros e nos que se seguiram, particularmente em *Lira dos Cinquent'anos* (1940) e *Estrela da Tarde* (1960), momento em que "o poeta se classiciza, retornando às suas origens pré-modernistas" (IVO, Ledo. 1976, p.91). Em ambos os casos é notável, constrói caminhos rítmicos como poucos em nossa literatura e inova quando também consegue o ponto de intersecção entre estes dois modelos. É o que se pode observar em "A realidade e a imagem", motivo de estudo de Aguinaldo Gonçalves em *Laokoon Revisitado* (1994, p.267).

Aqui o crítico analisa como se processa de maneira dialógica o espaço entre as duas instâncias intervalares e como estas instâncias se interseccionam a partir do título, formando um todo indissociável em que as diversas formas de expressão artística confluem para um único centro gravitacional, o signo poético. Nele, o dinamismo forma-se pelas imagens sucessivas enquanto elementos mobilizadores de uma visão câmara onde cada movimento gera a visualização de um ponto expressivo.

No entanto, a grande convergência se dá com a intersecção dos parâmetros observados entre a linguagem da morte mimeticamente experienciada e o modelo da linguagem referencial em sua dimensão denotativa, elementos que se organizam a partir da perspectiva

construída inicialmente sob o ângulo de quem os observa. Incidentalmente, um contraditório que se espalha em seu avesso, dependendo dele para existir.

Com certeza, a exegese desta intersecção entre eles se dá exatamente porque Bandeira constrói, no centro das oscilações de seu universo pessoal, um palimpsesto em que o ir e o reconstruir são uma constante do uso das formas e matérias consideradas mortas no campo da expressão lírica, principalmente as clássicas e medievais, que em sua trajetória poética se renovam e o impulsionam em direção à novidade, incorporada ao uso do verso melódico ou "livre".

Por isso a poética do autor inscreve-se enquanto *lócus amoenus* de sua linguagem, o próprio cenário de fuga, reflexão e retenção dos signos dos desejos mais íntimos e irrealizáveis, como se aí desenhasse o porto seguro de todas as formas de expressão literária, o seu "espaço feliz", como nos referencia Bachelard em *A Poética do Espaço* (1998, p.19).

Bandeira cria as ondulações que se alternam com o mundo mais simples do cotidiano onde "a reflexão poética faz do mundo da poesia uma poesia do mundo" ou o que nele contraditoriamente se perde enquanto miragem, construto que tem um lugar como força de natureza, albatroz, barco ébrio ou cisne" (DUARTE, Copertino. 2003, p.15).

Este fato, por si, é suficiente para se afirmar que o signo da mobilidade de Bandeira, no universo da plasticidade e musicalidade da obra, é vizinho de outros signos, como os de Edgar Allan Poe, Baudelaire e Mallarmé. O segundo, inclusive, é hoje visto como o grande poeta do universo urbano e o último como o embrião das teorias revolucionárias do poema visual.

As formas, os desenhos, parecem construir no plano da linguagem a teia estilística que não se resume à variação de modelos ou sua unicidade. São resultados de um olhar que se projeta tanto na horizontalidade quanto na verticalidade, alternando-se entre ambientes como drama de uma pintura subjetiva amparada na perspectiva do signo da morte.

Mas esta trajetória do eu espacializado se entrelaça com a metáfora da "dama branca" e se compõe de um conjunto diversificado e plural de experiências formais que percorrem diversas fontes, desde as mais rígidas no que concerne às estruturas musicais do verso de *A Cinza das Horas* (1917) às mais românticas de *O Ritmo Dissoluto* (1924), até atingir a complexidade do verso harmônico de sua poesia posterior.

A matéria "extinta" do poema é também matéria que se renova pelo imbricamento formal e sígnico da linguagem poética, fazendo os momentos sem fé cruzarem com a continuidade da vida e da experiência subjetiva, sua condição inalterável, sua atualização na

eternidade. Todos os caminhos que levam a lugar nenhum ou a todos os lugares, a falta que enche o cheio que se esvazia em lampejos de uma consciência mirada em sua própria finitude.

O sentimento de "Desencanto" observado como uma estação inicial evolui para o drama da suspensão do caminho, um ponto de parada das coisas inconclusas, que lhe atravessam a vida e a paisagem íntima. O desalento, a desesperança, os seus diversos "Noturnos" formam um conjunto híbrido cujos momentos diferentes de experiência e criação deixam rastros do estilo desenvolvido, como veremos nos três capítulos do trabalho.

Daí o seu caráter atemporal, quase dissoluto, marcado por lacunas que se entrincheiram no espaço das recordações ou das observações de um olhar atento, extraído tanto do passado como do presente, antecipando em várias ocasiões, o futuro, mesclando-se, inclusive, de diversos gêneros. Neste sentido, como afirma Haroldo de Campos em *Metalinguagem* (1976, p.109), Bandeira é um "desconstelizador", capaz de extrair da mais comum das situações circunstanciais, o instante sublime em que a palavra se reifica e estabelece novas experiências plásticas e estéticas.

O "Momento num café" é tão comum e trivial como a "Balada das mulheres dos três sabonetes Araxá"; quando o cotidiano mais banal e corriqueiro se torna estranhamento e desautomatização do real pela carga simbólica que carrega; enchendo-se de novos feixes de significação, deslocando-se para novas estações cuja oferta de itinerários se renova no campo da realização literária.

Assim, Manuel Bandeira constrói seu mundo emblemático, com imagens extraídas e recortadas do universo experimentado, cujas fontes inesgotáveis se tornam painéis de uma poesia que vai da abstração íntima à paródia, à blague e ao humor irônico do universo exterior que tanto lhe marcou a fase modernista. Do mesmo modo contemplamos na ironia de seu "Pneumotórax" a perspectiva da "vida inteira que podia ter sido e que não foi" (1978, p. 97).

Esta imagem, uma das mais complexas da obra de Bandeira, cria-lhe o abismo e a suspensão do eu. Abre-lhe o vago no precedente biográfico, estação histórica, mas, principalmente, recorta do ritmo da tosse, da dificuldade do movimento respiratório, a interposição e a intersecção entre o nível da narração dramática e o ritmo da complexidade poética.

Trata-se, pois, de idas e vindas a fontes estilísticas diferentes e formas diferentes, passando por diversas estações, formando um imenso e diversificado conjunto que parece atingir sua singularidade na diferença, ausência de cânone unificado ou de saber absoluto. Verdadeiro mapa tracejado sobre as superfícies mais diversas.

Por isso mesmo, o único elemento que se afirma como forma recorrente por toda sua obra é a indesejada das gentes, tablado em que se harmonizam as diferentes tendências do seu discurso, ora como motivadora da obra, como em "Desencanto", ora como mito reflexivo, como em "A morte absoluta" ou "Preparação para a morte"; ora ainda identificada como processo natural da existência e da escritura, como em "Consoada". Em quaisquer dos casos, ela é elemento estruturante de uma linguagem que se encontra permanentemente em ritual de dissolução do universo.

É ele –o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível” (PONTY, 1999, p. 328) e passível, enquanto remissão aos movimentos de uma escultura em que o olhar do espectador cadencia os gestos suaves e enevoados de sua essência poética encantatória, como no poema "Gesso", porque aqui o signo ronda a perspectiva da fragmentação e da ausência e assim

Quem sonda o verso escapa ao ser como certeza, reencontra os deuses ausentes, vive na intimidade dessa ausência, torna-se responsável dela, assume-lhe o risco e sustenta-lhe o favor. Quem sonda o verso deve renunciar a todo e qualquer ídolo, tem que romper com tudo, não ter a verdade por horizonte nem o futuro por morada, porquanto não tem direito algum de esperança, deve, pelo contrário, desesperar. Quem sonda o verso morre, reencontra a sua morte como abismo (BLANCHOT, 1987, p. 31).

E é isso que se tem: a voz poética de Bandeira é anulação, estreita relação com a linguagem do fim, abre-se de abismos que se recortam sempre de sua precária existência. Por isso, seu apego ao cotidiano e às formas de expressões mais simples. Ela lhe é elemento essencial, tanto para a experimentação da realidade circunstancial, como para sua integridade artística de poeta ao ponto de o sofrimento se entrelaçar como conceito e significado da vida, porque em sua pátina existencial –só é verdadeiramente vivo o que já sofreu" (1978, p.87).

Da mesma maneira, a questão da técnica, como delimitada em seu *Itinerário*, forma-se a partir da consciência do homem comum de quem a morte lhe seria companheira e confidente no intervalo entre 1904 e 1917, quando publicou o primeiro livro de versos – *A Cinza das Horas*.

Em ambos os casos, não é o tema da morte que se coloca presente, mas ela como estrutura ativa do verso e da vida, a ausência, que na linguagem artística preenche as lacunas deixadas pela linguagem do mundo. É o que encontramos na bravura do cacto que resiste ao seu fim, o "João gostoso" que se atira na Lagoa Rodrigo de Freitas e morre afogado e –a vida

inteira que podia ter sido e que não foi”, além de outras expressões que se associam à ideia de finitude como signo estruturante e, paradoxalmente, vital a sua poética e a sua experiência de mundo.

Se é fato que Bandeira amadurece seu processo de criação a partir deste momento, não menos fato é que a morte continua a fascinar-lhe. Para frente, vamos encontrá-la de forma acintosa em *Lira dos Cinquent'anos* ("A morte absoluta"), *Belo Belo* ("O homem e a Morte") e *Opus 10* ("Consoada"); assim como de forma subjacente em sua "Preparação para a morte". Por isso a afirmação de Yudith Rosebaum de que este *topos* –se impõe obrigatoriamente no estudo da poesia bandeiriana” (1993).

Nosso objetivo é estudar de que maneira ela é a tensão que lhe define o trajeto como um olho que se volta para a tradição e a ausência, para o passado do qual não consegue se desvencilhar e formata-lhe um percurso inicialmente vinculado aos padrões estéticos do final do século XIX, mas que percorre diversos itinerários até desaguar na experiência concretista de meados do século XX.

A poesia de Bandeira principalmente exercita o conceito unívoco e antropofágico de que a arte é universal e atemporal. O seu cotidiano expressivo povoa-se de signos e estranhas imagens que contradizem, em parte, o aspecto formal de seu início e corroboram os traços de poeta da modernidade e da pós-modernidade, onde se realiza o movimento de expectativas de uma "vida inteira que podia ter sido e que não foi”.

Por isso, nosso objetivo específico é investigar o que das somas se torna redução no mundo da expressão deste autor que deixou uma obra singular pela sua aparente simplicidade. Vamos investigar os percursos que construiu com a morte da experiência e a experiência da morte, de onde nasce sua poesia para a vida e para o mundo, visto que nela o espaço da experiência não se concretiza enquanto realismo e torna-se magia e expressão.

Para tanto, os instrumentos teóricos utilizados estendem-se desde os pressupostos estilísticos formais e estudos de tradução aos fenomenológicos e psicanalíticos, enquanto base para o desenvolvimento metodológico do estudo do *corpus*. Entretanto, o foco é um estudo do –poema – e nele o poeta –”, que:

é uma intimidade aberta ao mundo, exposta sem reserva ao ser, é o mundo, as coisas e o ser incessantemente transformados em interior, é a intimidade dessa transformação, movimento aparentemente tranquilo e suave, mas que é o maior perigo, pois a fala toca, então a intimidade mais profunda, não exige apenas o abandono de toda a segurança exterior, mas ela própria se arrisca e introduz-nos

nesse ponto em que nada pode ser dito do ser, nada pode ser feito, em que tudo recomeça incessantemente e até morrer é uma tarefa sem fim" (BLANCHOT, 1987, p.157)

Traçaremos os percursos de sua linguagem, os desvios que, na intersecção com o momento do ser e da morte, remetem para as sombras do enfoque estilístico-formal. São os poemas que lhe desenham o contorno do sentimento de ausência desde o início de sua escritura que nos interessam, embora a leitura se aprofunde também em alguns outros de seus textos para revelar o diálogo existente com outras impressões de espaço de outras manifestações artísticas.

O trabalho terá como paisagem principal os textos em que circulam o signo da morte, sua tradução e movimento de finitude, sem abandonar as outras linhas da trajetória literária e humana, que Davi Arrigucci Júnior chama de "A festa interrompida" ou momento em que "a indesejada das gentes" "profusamente entra em cena para estampar-lhe o sagrado e secreto da linguagem poética". Blanchot é assertivo quando diz que "O escritor é então aquele que escreve para morrer e é aquele que recebe o seu poder de escrever de uma relação antecipada com a morte" (1987, p.90), como é o caso.

Os caminhos movediços desta relação serão estudados em três capítulos concebidos como *Estações*, cada uma com abordagens distintas e de onde partiremos para análises dos pântanos expressivos que, em seu discurso, construirão o simulacro da imagem em movimento na obra, como *ponto* inicial e final de sua expressão poética, independente do meio escolhido para cumprir o trajeto.

Daí a necessidade da relação por antecipação que a torna fato e magia realizável apenas na compleição dos signos ou quando estes são percorridos no tempo como "uma enorme paisagem sem linhas de fuga, uma paisagem sem perspectiva, onde todos os incidentes, os de ontem, os do ano passado, os de há cinquenta anos se apresentam num mesmo plano, como nos desenhos de criança" (BANDEIRA, 1957, p.60); ou ainda, como bonde que toma em direção a essa paisagem a partir da qual se formam os tópicos das *Estações*, desveladas enquanto pântanos de uma poética que transita entre a tradição e a modernidade.

CAPÍTULO I : 1ª. Estação: De Teresópolis a Clavadel:

Sou bem nascido. Menino,
Fui, como os demais, feliz.
Depois, veio o mau destino
E fez de mim o que quis.

(Manuel Bandeira)

1.1 A metáfora do mau destino: do desencanto à renúncia

As mais remotas relações de Bandeira com a poesia datam dos seus oito ou nove anos, em seu primeiro retorno à Recife, depois que a família foi morar no Rio de Janeiro no ano de 1890. Na capital pernambucana não se demorou muito, porque aos 10 anos, em 1896, em decorrência de nova mudança da família, volta a morar no Rio de Janeiro, de onde partiria para São Paulo com o intuito de cursar arquitetura na Escola Politécnica, em 1903.

Se pensarmos os primeiros anos de Manuel Bandeira dissociados do resto de sua vida e de sua obra, certamente eles perdem muito da importância hoje reconhecida por seus leitores e críticos como anos fundamentais para sua formação. Neles, Bandeira vive vários deslocamentos entre Recife, Rio, São Paulo e Clavadel registrados em vários documentos da época, principalmente na biografia ficcional *Itinerário de Pasárgada* (1954).

Aí tomamos conhecimento do processo de maturação do artista e de sua obra, de uma infância de lugar comum, típica de qualquer adolescente da classe média alta daqueles tempos. Leitor curioso e aspirante ao curso de arquitetura que o colocaria em posição de destaque social, Bandeira se viu obrigado a mudar completamente suas ambições e modificá-lhe os caminhos a aproximação da morte na sua adolescência, em 1904: "No fim do ano letivo adoeci e tive de abandonar os estudos, sem saber que seria para sempre. Sem saber que o verso, que eu fizera em menino por divertimento, principiaria então a fazê-los por necessidade, por fatalidade." (1986, p.301).²

Até este instante, a sua existência se confunde com a de qualquer outro jovem da época que nutria as mesmas aspirações e que era "bem nascido" como ele. Entretanto, a

² Todas as referências feitas a livros e poemas de Manuel Bandeira foram extraídas de: BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida Inteira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

mudança à revelia de sua vontade empurrou-o para outras situações, entre elas, a poesia, como se pode ver na página 295 de seu *Itinerário*:

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, o segredo do meu itinerário em poesia.³

Certamente, como aponta Ruy Espinheira Filho em *Forma & Alumbramento* (2004, p.25), o que fez de Bandeira um artista, visto que, "o artista não resolve ser artista: ele é artista desde sempre", não foram os fatos aí relatados pelo autor. E este início não é com a poesia, para a qual o poeta não se sentia com vocação; em princípio se aproximou de outra forma de manifestação artística, o desenho, para o qual voltava seu olhar à época:

Não me julgava destinado à poesia, tomava a minha veia versificadora como uma simples habilidade. O que eu queria era ser arquiteto e não só me matriculei na Politécnica como no Liceu de Artes e Ofícios. Neste desenhava a mão livre e fazia aquarelas, porque eu desejava ser um arquiteto como Viollet-le-Duc, um arquiteto que soubesse desenhar, um arquiteto como são hoje Lúcio Costa e Alcides Rocha Miranda (SENNÁ, 1980, p.64).

Talvez pela aproximação com a arquitetura, já que seu grande objetivo era ser "um arquiteto que desenhava" (1997), construa nesta afirmação um dos diálogos existentes com a voz plástica que aparecerá mais tarde em sua poesia.

Da mesma forma é inegável que a vizinhança da morte alterou-lhe o percurso e a percorrer, primeiro como pessoa, depois como artista. Aliás, sobre ser ou não ser artista, ter ou não vocação para isto ou aquilo, Bandeira declarou na mesma entrevista a Homero Senna (1968, p.57), que nunca sentiu "vocação para coisa nenhuma", o que considerava "uma infelicidade".

Se considerarmos este prisma, certamente não foi por acaso que Manuel Bandeira escolheu para a abertura de seu primeiro livro, *A Cinza das Horas* (1917), livro que

³ Todas as referências feitas ao *Itinerário de Pasárgada* foram extraídas de: BANDEIRA, Manuel. **Seleção de prosa**. Rio de Janeiro: 1997.

inicialmente intitulou *Poemetos Melancólicos*, um poema com o título de “Epígrafe” (p.3). Trata-se de uma coletânea de cinquenta poemas que a crítica só conseguiu associar a estética penumbriada do final do século XIX, sem atribuir-lhe o real valor no contexto da obra.

Este título, emblemático por si, introduz na experiência viva do leitor toda uma expectativa do devir, cria uma imagem que preenchida na medida em que se evolui para a leitura de outros textos da obra do poeta. Nesse livro, em determinados instantes, “o processo de morrer, que se arrasta em agonia lenta e gotejante, confunde-se ao próprio ato de escrever: a tinta vira sangue, a tinta é sangue”. (COELHO, 1982, p.13).

Desta forma, “Epígrafe” se torna um ícone ou, como aponta Antoine Compagnon em *O Trabalho da Citação* (2007, p. 120), “é um ícone, no sentido de uma entrada privilegiada na enunciação.” É um processo de imbricamento entre elementos propositivos à medida que a obra avança como construto metafórico do processo histórico-literário. Para Compagnon, a epígrafe “representa o livro”, “resume-o” (p.121) assim como o livro *A Cinza das Horas* (1917) de certa forma, funciona como itinerário antecipado que a obra em questão vai trilhar.

Assim, é possível estender o olhar para alguns procedimentos embrionários de Manuel Bandeira que se tornam invariantes no conjunto posterior ao primeiro livro, entre eles, a abrangência temática da metáfora do *mau destino*, de seus desdobramentos e das marcas da tradição que aparecem em sua poética.

Este tema é fruto da experiência vivida na adolescência e se revela por meio da inscrição de origem grega, a epígrafe, como marca das relações entre aspectos formais do Parnasianismo, do Simbolismo e do Penumbriado que funcionam como resumo da variação que acompanhará sua formação e sua obra, tal como temos em *A Cinza das Horas* (1917), *Carnaval* (1919) e o *Ritmo Dissoluto* (1924).

Nesses livros, vamos nos debruçar mais detalhadamente sobre os poemas já apontados anteriormente, fazendo as relações com a orientação futura da obra de Bandeira e demonstrando como esse diálogo intertextual, presente em suas primeiras obras, vai imprimir em sua linguagem o mapa de sua expressividade, em que as marcas da tradição parecem ser a invariante maior.

Neste sentido, poemas como “Desencanto”, “Paisagem noturna”, “Renúncia”, “Desesperança”, “Epígrafe”, “Dama branca”, “Oceano”, “Epílogo”, “Noite morta”, entre muitos outros que se encontram no início de sua obra, podem ser lidos à luz de uma constatação de que a morte é um elemento recorrente na vida e em toda a poética do autor. Ela funciona como pilar de sustentação das variações do campo metafórico expresso na imagem

do *mau destino* e propicia a integração com outras obras, consigo mesma e com as demais formas de expressão artística.

Como metáfora instigante, que surge no início do livro e da obra de Bandeira, insere-se enquanto espaço de tensões que não só se justapõem como a dupla face de uma mesma moeda, mas imprime-lhe, desde cedo, certas tonalidades obscuras nos vastos deslocamentos linguísticos da expressão literária. A evocação do seu itinerário confunde-se com a metáfora em questão e entra em estado de profusão expressiva, estabelecendo o feixe plurissignificativo da linguagem poética.

Desta maneira, esta estrutura, como metáfora anunciadora do tempo em "Epígrafe" traz a tona o pensamento de Maurice Blanchot ao afirmar que "o escritor é então aquele que escreve para morrer e é aquele que recebe o seu poder de escrever de uma relação antecipada com a morte" (1987, p.90), de onde se observar que, no caso do nosso poeta, isto ocorre tanto no plano da experiência quanto da criação, sem necessariamente significar uma mera transposição direta de um plano para o outro e sim da compactação de resíduos de um plano em outro.

Por outro lado, um dos traços mais relevantes na obra de Bandeira é o uso de estruturas da tradição mescladas a certos contornos inovadores da modernidade que entrecruzados resultam naquilo que os formalistas definiram como estranhamento. Por aí, caminha a essência da linguagem poética, entre a "realidade e a imagem" de seu construto que no campo imagético é forma de manutenção do passado enquanto representação alegórica do tempo bom.

Estas estruturas da tradição, mais perceptíveis no início de sua obra, não são abandonadas nos livros posteriores e também se unem à persistência da metáfora do mau destino para compor as marcas de seu estilo. No poema metalinguístico "Desencanto" é isto que se observa quando percebe-se tratar de um poema de três estrofes em que o último verso da terceira se aparta visualmente da estrutura anterior para compor um instante único de revelação. Nele o signo da morte se nivela ao procedimento de construção da tensão poética ou em que a linguagem poética se revela enquanto estilhaço da morte. São três estrofes que se presentificam nos aspectos constitutivos do ato de poetar edificado pelos núcleos disjuntivos dos elementos ausentes para o sujeito.

Duas destas estrofes formam o espaço argumentativo do poema e são marcadas pela estrutura de paralelo entre o primeiro verso do texto, que inicia a argumentação, e o último

verso da terceira estrofe, que funciona como desfecho. Entre elas, a segunda estrofe que se imbrica como descrição do processo entre uma e outra e se constrói pelo uso dos adjetivos ou palavras adjetivadas, indicadoras do núcleo de lamento romântico do texto.

Visualiza-se aí a lacuna que se interpõe entre o verso apartado dos demais e os elementos da ausência do processo criador que por sua vez compartimenta tonalidade plangente entre morte e processo criativo. Neste caso, o processo de criação se faz por uma superação do experienciado para o nivelamento dos dois planos de captação do sublime. A título de melhor visualizar estes procedimentos transcrevemos o poema na íntegra:

Desencanto

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

Meu verso é sangue, volúpia ardente
Tristeza esparsa, remorso vão
Dói-me nas veias amargo e quente
Cai gota à gota do coração.

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

Eu faço versos como quem morre.

(BANDEIRA, 1986, p.4)

Como se pode observar no plano morfológico da segunda estrofe, os adjetivos são dominantes e descrevem a situação argumentativa da primeira estrofe em que o sujeito se confunde com a figura de leitor de si mesmo. O poema, enquanto falta, vai se espalhar como objeto de ausência e desejo. Se não há motivo algum de pranto, não há porque fazer o *exercício* da leitura do que se descreve como "sangue", "volúpia ardente", "tristeza esparsa" e "remorso vão". Bandeira inicia aqui o prenúncio do mau destino que permeará a construção do eu lírico em sua obra e que fora anunciado em sua "Epígrafe".

Trata-se, como afirma Florencia Garramuño (2012, p.39) de "experiências que arrancam o sujeito de si mesmo, situadas não só fora da representação, mas — sobretudo — fora da existência "vívida", distanciadas dessa noção tão problemática", comumente utilizada quando se trata de analisar o discurso do poeta.

Ribeiro Couto, em *De menino doente a rei de Pasárgada* (2004, p.18) afirma que o "eu faço versos como quem morre" "não era literatura", isto porque, segundo o amigo e leitor assíduo de Bandeira, "Durante muitos anos cada dia foi para ele a véspera do último. Cada poema era uma despedida" (p.18). Talvez por isso a estrutura poemática em suspense, como se anunciasse o corpo de um soneto clássico que não iria se realizar. Na verdade, o corpo do soneto funciona como espectro do sentimento de frustração e alimenta o núcleo conceitual do poema por meio do esvaziamento entre a concepção da morte e da escrita, nivelada por meio do discurso da comparação justaposta no último verso.

Aliás, nas palavras de Michael Hamburger, em *A Verdade da Poesia* (2007, p.41) "o verso isolado, por ser uma unidade sintática, ainda exerce um tipo de apelo mais característico do verso clássico", como Bandeira utiliza, trazendo para o poema a sujeição da experiência no desdobramento "verdadeiro" do lirismo que aí se desenvolve.

Mário de Andrade, a respeito do "Desalento", em carta datada de 29 de dezembro de 1924, qualifica-o como "exercício de retórica", duvida da sinceridade do poema e chega a afirmar que o verso "Eu faço versos como quem morre" do "Desencanto" é uma "Mentira! É mentira que quem faz versos age como quem morre. Ninguém poetou jamais a se exaurir, a não ser por essa teatralidade ingênita que herdamos da nossa mãe cotidiana, a hipocrisia. Que cantos de cisne, nem nada!".

Mário, certamente, põe em dúvida a relação entre o poema e o aspecto biográfico da vida do autor amigo, que aparentava uma natureza irônica e sarcástica, ao que Bandeira responde no mesmo ano (2001, p.166):

"Fiquei espantado de você condenar "Desalento". Será preciso ser tísico para sentir certas coisas de tísico? O juízo dos tísicos a respeito do poema é unânime. Aquela pesada, rude canseira é observação musical perfeita. Ainda me sinto aquela alma "tímida e pervertida". Acho uma das coisas mais minhas e melhores. Pela verdade de introspecção e justeza de expressão. A sinestesia do poema se restabelece instantaneamente quando o releio, faz agora 16 anos que o compus numa crise quase mortal de consumpção neurastênica. Este "Epígrafe", e mais alguns poucos, foram feitos como que a morrer. É coisa que não se pode discutir. Daria em bate-boca de sapo."

Como se pode depreender do questionamento de Bandeira ao amigo, o aspecto superficial não cede às pressões do mundo da relação direta experiência-arte. O poema não carrega para seu reino o transporte horizontalizado da tísica, mas transmuta em expressividade

literária o nivelamento entre o ato da escritura e o sentimento da morte, que em outra instância imprime o tom do “espaco” característico da linguagem literária.

Embora também se encontre ao longo de sua obra os textos de galhofa e ironia, o lirismo marcado pela ausência advinda da metáfora do mau destino parece ser o invariante em sua poética, como força resultante do itinerário movediço que percorre, apartando-se e voltando a se unir ao núcleo central, tal como observamos no último verso do texto. O mesmo também ressoará na carta ao autor de *Macunaíma* (2001, p, 97) em que Bandeira analisa sua transformação desde *A Cinza das Horas* (1917): “é de um tempo em que eu era muito mansamente e muito doloridamente tísico. Hoje sou ironicamente, sarcasticamente tísico”.

O verso que funciona como monóstico carrega todo o peso dos versos anteriores e, ao apartar-se, abre a lacuna em que se pode vislumbrar o movimento espacial da criação, momento de despersonalização em que a consolidação da escrita é capaz de se constituir a partir de uma necessidade de morte da referencialidade: o espaço entre, o buraco onde parece escavar a sua escritura.

Procedimento semelhante realizou nos poemas “A realidade e a imagem” e “Poema tirado de uma notícia de jornal”, em que o embricamento de blocos expressivos são observados desde a elaboração dos títulos, como demonstraremos em momento oportuno. Por outro lado, o descolar deste verso sugere a criação de um soneto manco, fora dos padrões tradicionais, sem a devida perfeição formal já que a forma do real inicia o seu processo de deformação com a morte e só a partir daí é possível se pensar a novidade da criação.

Assim, ao lado de uma leitura que considera o burilamento de ritmo dos versos, da regularidade das estrofes e das rimas, tem-se o contraponto da leitura que vislumbra a inovação do soneto na abertura de um livro intimamente ligado às formas da tradição. Apesar da polêmica sobre como os versos efetivamente foram dispostos pelo autor, estas visões são perfeitamente plausíveis, considerando-se uma ou outra disposição.

É importante notar que “Desencanto” encontra-se “na zona indefinível” de sua expressão literária à época, como observou Emanuel de Moraes em *Manuel Bandeira* (1962, p.3), indefinição esta que, salvo raríssimos momentos, vai ser responsável pelos movimentos de sua obra.

De fato, o que se percebe no conjunto do poema é a relação do poético com o catártico, com o núcleo romântico e tradicional que se revela não só pela purgação e pelo extravasamento da expressão, mas pela dominância da função emotiva sobre a poética da

linguagem. Isto o desliga do parnasianismo comum à época, mas o aproxima das influências recebidas dos simbolistas franceses; portanto, é um poema de zona indefinível, refratária, mas que se movimenta em sua estrutura interna, entre uma e outra zona de expressão.

Sobre isso, também, cabe frisar que a quadra é uma estrutura da tradição popular na literatura e que os enlevos de melancolia são contornos do mais efusivo romantismo, assim como são da tradição clássica os versos metrificados do poema. Por isso o crivo dos aspectos disjuntivos entre tradição e inovação, vida e morte, apontam para relações importantes que atravessam todo o processo de escritura de Bandeira. Aliás, a descoberta da quase morte pelo poeta, suscita a desesperada procura por um recanto em que é possível realizar o inconcebível, independentemente dos limites impostos pelas regras do mundo natural e sua lógica.

Por meio desse desejo de construção de um espaço particularizado nas dimensões do inatingível, Bandeira mapeia a sua territorialidade, tal como temos mais adiante em "Pasárgada", em que o signo da evasão se concretiza e o universo da fantasia se consolida. Sobre este poema, e para que se entenda o processo impulsivo que domina não só sua construção, mas a de outros textos dos primeiros livros, o próprio Bandeira em entrevista a Homero Senna, observa:

Desforrei-me, porém de minhas arquiteturas malogradas reconstruindo uma cidade da Pérsia antiga — Pasárgada. Quando traduzia o meu Xenofonte, na cidade de grego de Pedro II, li umas linhas sobre uma cidade fundada por Ciro, o Antigo, nas montanhas do sul da Pérsia, para lá passar os verões, e a minha imaginação começou a trabalhar sobre isso, criando um refúgio de delícias, um símbolo de evasão da "vida besta". Mais de 20 anos depois, na minha casa da Rua do Curvelo, num momento de profundo desânimo, da mais aguda sensação de tudo que eu não fizera na vida por motivo de minha doença, saiu-me do subconsciente esse grito estapafúrdio: "Vou-me embora pra Pasárgada!" Senti que era a primeira célula de um poema. Tentei fazê-lo, mas fracassei. Tempos depois, nova crise de desalento, desabafado no mesmo grito. Mas desta vez o poema saltou como por encanto." (1980, p.p. 66;67).

É neste território que ele redimensiona as amarguras sem que estas deixem de permear o núcleo emotivo do eu lírico, por meio da simplicidade que se tornaria uma das marcas de sua poética. Por aí é possível se pensar em um feixe de procedimentos que o caracterizaria como tal a partir de seu aspecto seletivo e das combinações destes aspectos em relação a novos elementos que fazem remissão a outra esfera que não a própria língua.

Neste sentido, o "Desencanto" dialoga com o "Desalento" e com a tradição, mas, ao mesmo tempo, apresenta algumas inovações no plano formal que permearão a obra de

Bandeira adiante, inclusive, a que se compõe dos poemas que traduziu, editados em 1945, sob o título de *Poemas Traduzidos*.

Claro, portanto, que o poema reflete-se e recria-se a partir de um dado momento seu e do artista que o desenhou, mas que se antecipa em relação ao desconhecido do futuro e busca no passado o seu espírito renovador. Nele estes elementos são essenciais para a revelação dos aspectos inovadores de todas as artes. Na ausência destes dois caminhos, a percepção da experiência histórica se desdobra e se converte em pergunta sem resposta sobre o sentido próprio de si mesma ou do específico jogo do fazer poemático em relação ao seu criador.

O sujeito moderno de perspectiva fragmentária procura na unificação das partes a sua identidade emocional enquanto estado de proliferação de elementos subjetivos e plurais, que paradoxalmente se aglutinam em um núcleo comum, no caso, o texto.

Foram estes os aspectos que levaram Adolfo Casais Monteiro a afirmar que "A revelação trazida pela poesia de Manuel Bandeira exprimiu-se em dois sentidos: na comunicação sem disfarce da vida interior do poeta e naquilo a que chamaremos de a descoberta do Brasil" (1958, p.31). Aspectos que impõem à obra de Bandeira movimentos distintos, mas aproximativos que são próprios da natureza do fazer literário: Texto e contexto, fora e dentro, horizontalidade e verticalidade.

Temos, aqui, a fricção na superfície porosa da expressão literária que em última instância resvala um nível primeiro de realismo que edifica o plano expressivo ou a primeira instância de linguagem sobre a qual se constrói uma infinidade de outras camadas. E aí, ~~a~~ partir desse sujeito cujos limites porosos permitem a entrada de uma realidade que o ultrapassa, a escrita do real despedaçado" que ~~p~~ossibilita pensar uma forma de experiência diferente." (GARRAMUÑO, 2012, p.41).

É isso que temos em "Desencanto", um verdadeiro discurso do fazer poemático de Bandeira em um primeiro momento que segue por sua poesia. Podemos dizer que este primeiro fazer transgride os limites do biográfico, se preenche de tonalidades de uma poesia de evasão, que retornará mais tarde em *Libertinagem*, como já o dissemos, no poema "Vou-me embora para Pasárgada"; ressalvadas as especificidades do momento e do contexto em que este segundo ocorre.

Textos como ~~P~~oética", "Os sapos", "O último poema", as "Sextilhas Românticas", entre muitos outros, formam, junto com "Desencanto", um vasto painel das preocupações de Bandeira como o próprio ato de escrever poesia, e este ato, de certa forma, inclina-se mais

pelo seu diálogo com as formas da tradição. A quadra, o soneto, o uso do verso metrificado jamais foram abandonados pelo autor e continuaram a aparecer em sua obra até o último livro.

Desta forma, os caminhos pelos quais se movimenta essa poesia são anunciados em "Epígrafe" e consolidados no "Desencanto", mas não ficam estacionados por aí. Eles também percorrem as outras etapas de sua atividade de escrita sem perder a relação com o tempo anterior e com a metáfora do mau destino e funcionam como emblema de uma expressão que se norteia pelo prisma de um universo negativo, muitas vezes presentes até em seus textos marcados pelo tom da zombaria e que Davi Arrigucci Júnior, em *Humildade, Paixão e Morte: a poesia de Manuel Bandeira* (1990, p.132) afirma ser "uma experiência da ameaça de morte" e não a morte em si, constituindo-se, portanto, imagem emblemática.

Sobre essa poesia de evasão, "Por diversas vezes nos seus poemas e em confissões das crônicas e memórias, Bandeira se aproxima dos românticos brasileiros e estrangeiros (os seus conhecidos depoimentos de que havia feito poesia em sonho lembram Coleridge), embora se contenha pelo uso frequente da ironia e da paródia" como aponta Mário Hélio em prefácio a "*O lirismo anti-romântico de Manuel Bandeira*" de Flávia Jardim Ferraz Goyanna (1991).

Ainda no aspecto semântico do texto, observa-se que o exposto na primeira estrofe atravessa todo o poema. Os aspectos terminativos, aí representados pelas expressões "faço", "desencanto", "fecho", "ardente", "sangue", "gota a gota", no sentido de a perda do sangue remeter à terminalidade da vida, e "morre", entram em harmonia com o conjunto nasal de imagens acústicas presentes no poema e imprimem o tom de lamento.

Ainda nesse campo, o uso de fricativas e sibilantes contribuem para envolver o texto no clima de indefinição e contraponto que norteia a resultante espera da morte. Bandeira chega a afirmar no *Itinerário* que viveu "como que provisoriamente" (p. 359), aguardando a existência se esvaír a qualquer momento, "deixando um acre sabor" na poesia que se inicia e em cuja superfície se dilui a mutação do objeto terminativo em si.

Neste sentido, "Desencanto" é a "Renúncia" do que já se experienciou, o que já se colocou como expectativa não concretizada. Daí que a metáfora estilhaçada se faça perceber pulverizada em outros momentos oriundos da tensão inicial. Sua face expressiva trará o movimento em caracol, que remete ao fundo de si mesma de maneira diversificada e plural, onde as formas e os gêneros se imbricam.

A metáfora do mau destino aparece contornada em outros poemas do livro e se desdobra em caráter de renúncia ou de desistência da vida que futuramente será vista como a

"que poderia ter sido e que não foi" de *–Pneumotórax*" (p. 97). Observe-se que o desencanto é atividade conclusa pela experimentação, mas infinita em sua natureza. O sujeito vivencia a frustração do desejo enquanto a renúncia o consolidada como tal; abstém-se do exercício da experiência sem determinar um limite, tornado-se moto-contínuo da negação.

Neste sentido é importante saber que "Renúncia" (1906) é cronologicamente o primeiro poema de *A cinza das horas* e que fora produzido num momento em que o poeta delirava sob uma "febre de quarenta graus". Entretanto, se considerarmos que este estado indica um estado de subdelírio, entramos de vez na discussão que identifica a natureza do signo literário.

Estas informações não elucidam seu processo construtivo, mas apontam na direção de que o estado de delírio propicia enquanto falsa experiência e resultam no ato da criação, mormente, quando envolvidos pela falsa perfeição que favorece o início do próprio devaneio, enquanto instante de fruição e fricção do real.

Como soneto, o texto invoca a perfeição da forma pelas veias da tradição e parece traduzir-se enquanto espaço limítrofe entre o real e o poético, contornando-se, assim, como o "Desencanto", de métrica e estrofes regulares e rimas perfeitas. É isto que leva Joaquim Francisco Coelho em *Manuel Bandeira Pré-modernista* a ver em Bandeira um estilo "invulgar em nossas letras em matéria de fusão do Clássico e do Moderno para com mais eficácia captar (não raro em contextos de mansa ou ácida ironia) momentos ou traços arquetípicos da humana condição." (1982, p.5).

As reflexões do crítico suscitam uma problemática que o autor jamais conseguirá resolver em sua escritura, tornando-a pelo contrário, um terreno de múltiplas consignações simbólicas em que a teia do poético se alimenta de fontes e formas multifacetadas e de onde permeia o seu caráter de inovação e modernidade.

Esta humana condição já se pode perceber no diálogo que "Epígrafe" mantém com o livro *Só*, de Antônio Nobre, publicado quinze anos antes de *A Cinza das Horas*, em 1892. Basta observar os dois últimos versos da terceira estrofe do poema. Aqui, a semelhança não se dá apenas entre as estruturas, temos de recordar que o poeta português faleceu aos 32 anos de idade vítima de tuberculose pulmonar, além de ter-se hospedado para tratamento na Suíça, no mesmo sanatório em que se hospedaria Bandeira, em Clavadel.

Esta condição do diálogo entre elementos biográficos e linguagem, em que fazer versos como quem morre pode significar anular-se por inteiro ou viver a expectativa desta

anulação no momento da escrita, é a condição inicial para o poeta caminhar rumo à abstração completa, vivenciá-la no limite do desalento que traz as marcas impressas do sujeito criador anônimo.

Talvez por isso, "Renúncia" venha como poema que fecha o livro, por seu viés estoico, sua indicação dialógica com o próprio eu, um ensinamento do devir para a singularidade da expressão literária. Neste sentido, como o diz o mesmo Joaquim Francisco Coelho na página seis do livro citado:

Não cabe discutir aqui a razão (ou razões) de tal indiferença, relacionada por ventura com o desprestígio em que atualmente caiu quase toda a nossa literatura da fase imediatamente anterior à eclosão do Modernismo. Interessa, antes, registrá-la e remediá-la a essa indiferença tanto mais grave quanto mais reconhecemos que é no período de formação dos grandes escritores que devemos procurar, quem sabe, a explicação talvez mais válida para o futuro esplendor da sua maturidade artística.

O eu que faz "versos como quem chora" em "Desencanto", "chora de manso e no íntimo" de "Renúncia" e encerra em si sua "tristeza inteira", decorrente da existência em suspense que seguirá por itinerários inconstantes, traçados sobre o signo do mau destino e da fria "cinza das horas", repetidos em "cantar asneiras", de "Bacanal", que inicia o segundo livro, em 1919.

Assim, estendem-se no primeiro livro do poeta as duas pontas que lhe são invariantes na obra e que se encontram apartadas visualmente pela posição ocupada no espaço do livro. Elas sugerem a direção a seguir enquanto instâncias metalinguísticas e como inversão dos fatos aos quais se renuncia antes de vivenciar-se. Um ciclo que se constrói pela contradição do movimento do texto para as suas bordas ou o seu contexto, os movimentos de sincronia e diacronia.

A "Epígrafe" é o núcleo central destas relações de tensão em que alguns temas presentes na obra funcionam como elo para atar as extremidades representadas tanto por "Renúncia" como por "Desencanto". Voltamos a Emanuel de Moraes, que nos diz na página dez do livro citado:

Todavia, o que importa na poesia de Manuel Bandeira não é a circunstância de haver sido em alguns casos tipicamente simbolista, mas o fato de se haver apropriado dos processos da escola, dos recursos da metáfora, da adjetivação, da musicalidade e de suas liberdades, em suma, do antiparnasianismo construtivo dos simbolistas, o que lhe deu equilíbrio para participar e transpor o convulsão da revolução modernista.

Para que se evidencie o embricamento em outros livros de Bandeira apontados por ele e Joaquim Francisco Coelho, basta lembrar o poema "A Virgem Maria", escrito em 1926, que retoma as relações da metáfora do mau destino e a introduz no meio da novidade do livro *Libertinagem* com o mesmo roteiro de renúncia que se observa em *A Cinza das Horas* (1917). Aqui se encontra a ruptura e os desvios que em última instância diluem e solidificam a problemática e perene zona entre o artístico e o vivido.

Aliás, neste poema, os versos "cavaram uma cova mais funda que meu suspiro de renúncia" verticalizam sua proximidade com a morte de forma ainda mais evidente. Cavar é abrir ao fundo, mas muito mais fundo é o que não se limita ao seu suspiro/espírito de renúncia, atravessando-o, saindo do mundo factual da experiência em direção ao universo do devaneio, da criação.

Sobre este processo construtivo dos textos, que já vimos presente em poemas como "Desencanto", "Bacanal" e "Pasárgada", Bandeira volta a afirmar na entrevista a Homero Senna (1980) que "—Acontecem-me os poemas inesperadamente e às vezes mesmo fulminantemente. De tal modo que a minha impressão *a posteriori* é que não fiz o poema: ele é que se faz em mim".

Neste caso, no ato de escavar está o trajeto da renúncia que aparece no meio do texto, do livro e da obra. Uma renúncia que se inicia dentro do devaneio simbolista e que segue seu itinerário em direção a outras formas de expressão, sem se desvincular inteiramente da primeira.

É claro que, quando refletimos sobre estes processos, não nos limitamos apenas a um campo de observação recortado de sua obra, mas pensamos em como isto se processa de forma recorrente em outros momentos de seu fazer literário e que abordaremos em outras instâncias do trabalho proposto.

A renúncia é a anunciação do que se perde sem nenhuma tentativa de concretização e, em última instância, é o primeiro movimento de abdicação do objeto desejado e renegado antes mesmo de sua conquista, questões de um foro muito íntimo à espreita da negação antecipada.

Desta forma, diríamos que o poeta inicia desenvolvendo uma consciência do verso, tal como a temos hoje, centrada em aspectos da entonação e não na métrica, uma concepção comum apenas a um reduzido número de autores do passado que a reificaram como uma das invariantes do fazer literário em que materialidade e abstração se fundem para resultar num

sistema indivisível e indissociável, aquilo se chama de camadas da linguagem ou superfícies múltiplas.

Essa concepção só surge no eixo da história depois do período Romântico e só se desenvolve plenamente a partir de Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire e Stéphane Mallarmé. Poemas como "O corvo", "Os cegos" e "O virgem, o vivaz e o viridente agora" nos dão a exata medida do que estamos a tratar aqui. São poemas cujo processo de elaboração do verso torna profusa e difusa a criação da imagem, do construto que faz movimentar a "metáfora contínua de um sentimento único" de que nos falava Holderlin, em última instância, o próprio sistema.

A poesia, enquanto espaço de relações intersemióticas, trafega entre o reino da escuridão e as fagulhas de luminosidade que ofertam ao leitor a primazia do que se revela pela ocultação, ou pelo desencanto que se concretiza com a renúncia da materialidade histórica do homem.

Neste sentido diríamos que Bandeira alcança a novidade a partir da tradição ou se renova por meio dela, tem o poema enquanto objeto reflexivo e recriado a partir de um dado momento seu e do inusitado que o desenhou, mas que se antecipa em relação ao desconhecido do futuro e busca no passado o seu espírito renovador.

Segundo Jakobson, em *O Dominante*,

O leitor de um poema ou quem contempla um quadro tem vividamente em seu espírito a presença de duas ordens: o cânone tradicional e a novidade artística que é um desvio em relação a ele. É contra a base de tal tradição que se concebe a renovação. Os estudos formalistas trouxeram à luz o fato de que este simultâneo manter a tradição e fugir dela compõe a essência de todo novo trabalho artístico (1978, p. 490-491).

É isso que temos quando nos debruçamos sobre a obra do poeta, uma profunda reflexão e renovação do espólio das formas da tradição. Afinal, refletir sobre o poema e seu processo de construção é como adentrar em um centro obscuro e tentar extrair-lhe a magia, principalmente quando esta nos conduz a um conjunto de marcas que o singularizam como sistema estético.

Temos aí os estilhaços, as marcas da enunciação na esteira do seu enunciado, o processo que se faz quando este sistema plurissignificativo, em contato com outros sistemas e a partir de si mesmo, percorre um caminho cujo trajeto é invariável pelas marcas específicas

que possui enquanto objeto único. A poesia, fenômeno singular da expressão do sujeito, traduz a metáfora da antecipação do destino que se lhe desenhava no princípio da obra.

Em "Epígrafe", "Desencanto" e "Renúncia", estes momentos de tradição antecipam contraditoriamente outros de renovação da obra, tornando-se invariantes dela. O prenúncio traz a "Desesperança" e o "Desalento" retém o aprendizado do sofrimento enquanto elemento de fricção da *vida vã*, reinventada pela manutenção de procedimentos típicos da formação conservadora do poeta, tais como a estrofação, a rima e a metrificacão que são a base estrutural da subjetividade de *A Cinza das Horas* (1917) e que voltam a aparecer posteriormente.

É isto que temos, por exemplo, em "Rondó dos cavalinhos", chamado primeiramente "Rondó do Jockey Club" e que aparece publicado no livro *Estrela da manhã*, em 1936. Sobre essa relação com a tradição, no caso a medieval, nos chama a atenção Antônio Cândido quando em análise específica ao texto afirma que "é interessante não apenas que um poema moderno se chame rondó, mas que esteja na verdade mais próximo do rondel. Ambas são formas fixas medievais de origem francesa" (p. 69) que teoricamente não se coadunariam com a áurea de um autor "modernista" ou em um livro dessa linhagem.

Como maneira de melhor visualizarmos o que foi exposto até o presente, transcrevemos "Renúncia", texto em que é possível se fazer a leitura dos elementos enfocados até aqui.

Chora de manso e no íntimo... procura
Tentar curtir sem queixa o mal que te crucia:
O mundo é sem piedade e até riria
Da tua inconsolável amargura.

Só a dor enobrece e é grande e é pura.
Aprende a amá-la que a amarás um dia.
Então ela será tua alegria,
E será ela só tua ventura...

A vida é vã como a sombra que passa
Sofre sereno e de alma sobranceira
Sem um grito sequer tua desgraça.

Encerra em ti tua tristeza inteira
E pede humildemente a Deus que a faça
Tua doce e constante companheira...

(1986, p. 43)

Nele, outra marca que aparece e que contornará a existência e a poética bandeiriana é a humildade, motivo de investigação de Davi Arrigucci Júnior no livro citado anteriormente. Sobre isto, diz o autor que esta humildade aparente chega "na forma paradoxal do simples onde se depura o complexo, neste caso, na doce e constante companheira", que se interpõe ativa e dominante, "alma sobranceira" que sussurra por meio das sibilantes presentes em todos os versos do poema. "Sem um grito" sequer, a renúncia parece construir a imagem do universo poético paradoxal de abdicação e aceitação.

Aqui, como em "Epígrafe", a aceitação se dá pela sina do mau destino, metáfora invariante da predestinação dos caminhos sofridos a serem seguidos e dos quais não é possível desviar-se, porque trilhados pela melancolia como única e *constante* companheira, fiel a disciplina do desígnio e da purgação em silêncio.

Como afirma Yudith Rosebaum em *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência* (1993, p.54) é aí que —a experiência pessoal alcança a objetividade do material poético— e se transfigura em linguagem da mais alta complexidade, de tal modo que a renúncia apartada do texto como título, contraditoriamente, norteia os segmentos estróficos posteriores, todos referentes do mundo da abdicação e da abstração.

Assim é fácil perceber que o artista, independente de sua posição histórica, é aquele que sabe se servir destes elementos imutáveis à criação da obra para realizá-la, impondo-lhe as marcas de um fazer poemático que é capaz de se modificar sempre; antecipando, via de regra, a novidade a partir de suas fagulhas de tradição. Estas fagulhas renovam-se por meio da força expressiva que se faz pelo indizível universo do sistema recriado, capaz de antever e de antecipar os clarões posteriores, como nos ensina T. S. Eliot em seu trabalho *Tradição e Talento Individual*: Quanto mais perfeito for o artista, mais inteiramente separado estará nele o homem que sofre e a mente que cria: e com maior perfeição saberá a mente digerir e transfigurar as paixões que lhe servem de matéria prima. (1989, p.43)

Desta forma Bandeira iniciou a construção de sua poética em que o signo do *mau destino* abriu-lhe as portas da criação. Esta metáfora, vista como tal, contornou-lhe a existência e a obra, espalhou-se para outros elementos de seu estilo, como o cotidiano e o sensual, fez mostrar aos seus leitores que a poesia em sua singularidade só se realiza no desencanto da transformação que se repete sob o prisma da originalidade e da transracionalização.

Um percurso que se movimenta no itinerário da "Paisagem noturna" e constrói o roteiro da "Desesperança" como fonte inesgotável de uma conquista tanto dentro do universo

da experiência, quanto nos mais recônditos e profundos caminhos da obra. De *A Cinza das Horas* a *Estrela da Tarde*, em que a "Preparação para a morte" retoma a ponta do passado e constrói o momento inexorável que viu adiar-se e manter-lhe em suspense toda a existência, consignando-lhe o que de resto se lhe apresentou como "o fim de todos os milagres", porque a vida, que "não vale a pena a dor de ser vivida", lhe fora "traição".

1.1.1. Itinerário da paisagem noturna e o roteiro da desesperança

Paisagem noturna

A sombra imensa, a noite infinita enche o vale . . .
 E lá do fundo vem a voz
 Humilde e lamentosa
 Dos pássaros da treva. Em nós,
 — Em noss'alma criminosa,
 O pavor se insinua . . .
 Um carneiro bale.
 Ouvem-se pios funerais.
 Um como grande e doloroso arquejo
 Corta a amplidão que a amplidão continua . . .
 E cadentes, metálicos, pontuais,
 Os tanoeiros do brejo,
 — Os vigias da noite silenciosa,
 Malham nos aguaçais.

Pouco a pouco, porém, a muralha de treva
 Vai perdendo a espessura, e em breve se adelgaça
 Como um diáfano crepe, atrás do qual se eleva
 A sombria massa
 Das serranias.

O plenilúnio via romper . . . Já da penumbra
 Lentamente reslumbra
 A paisagem de grandes árvores dormentes.
 E cambiantes sutis, tonalidades fugidias,
 Tintas deliquescentes
 Mancham para o levante as nuvens langorosas.

Enfim, cheia, serena, pura,
 Como uma hóstia de luz erguida no horizonte,
 Fazendo levantar a fronte
 Dos poetas e das almas amorosas,
 Dissipando o temor nas consciências medrosas
 E frustrando a emboscada a espiar na noite escura,
 — A Lua
 Assoma à crista da montanha.
 Em sua luz se banha

A solidão cheia de vozes que segredam . . .

Em voluptuoso espreguiçar de forma nua
 As névoas enveredam
 No vale. São como alvas, longas charpas
 Suspensas no ar ao longe das escarpas.
 Lembram os rebanhos de carneiros
 Quando,
 Fugindo ao sol a pino,
 Buscam oitões, adros hospitaleiros
 E lá quedam tranqüilos ruminando . . .
 Assim a névoa azul paira sonhando . . .
 As estrelas sorriem de escutar
 As baladas atrozes
 Dos sapos.

E o luar úmido . . . fino . . .
 Amávico . . . tutelar . . .
 Anima e transfigura a solidão cheia de vozes . . .

"Paisagem noturna" é o espaço em que melhor se percebe essas imagens e está posicionado estrategicamente em sequência aos poemas "Epígrafe", "Desencanto", "A Camões" e "A Antônio Nobre", ocupando a quinta posição no livro.

Se "Epígrafe" antecipa o tom de penumbrismo ao longo dessa obra, o "Desencanto" espalha as relações que este penumbrismo mantém com a tendência romântica do eu emotivo na inscrição de fazer "versos como quem morre", ao que se segue os poemas encomiásticos de louvor às influências recebidas de Camões, em primeiro plano, e Antônio Nobre, em segundo.

Note-se que estes poetas são vinculados ao mundo da tradição. O primeiro à clássica e o segundo à simbolista. Aqui temos o início de uma relação que não deixará de existir na poesia de Bandeira nem quando de sua adesão aos primeiros movimentos do Modernismo brasileiro. Aliás, por seu modelo composicional de versos polimétricos, "Paisagem noturna" é apontado por muitos como o primeiro poema em versos livres que construiu.

Trata-se de um poema que experimenta o meio termo, em que podemos observar em diversos momentos de sua estrutura um ponto que se interpõe entre estas duas correntes formais e remete a uma estaticidade visual invocada pelo signo da paisagem, mas que não deixa de revelar os movimentos do sentimento da solidão dentro da noite. É o mais pungente poema sobre o tédio escrito por Bandeira e também um dos mais especializados, onde a cena é o núcleo central.

Em seu processo construtivo, encontramos o uso de rimas e de versos regulares, mas também a utilização dos primeiros versos publicados pelo autor nos quais paira a flexibilidade métrica cujos movimentos representem a sua concepção intermediária do processo edificativo do poema e da paisagem em direção à madrugada.

Sobre esse aspecto, Emanuel de Moraes (1962, p.12) ressalta que:

"Versos como os de "Paisagem Noturna" já eram feitos, mesmo no Brasil. A isso se chamava, e muitos ainda chamam, de verso livre. Àquele tempo, conforme o próprio poeta diz, "toma por verso livre..., os versos polimétricos de Verhaeren", Manuel Bandeira talvez julgasse que esse poema fosse em versos livres, contudo, e para outra vez usar de expressões suas, eles "ainda acusam o sentimento da medida", ainda não fora atingida a fase do verso que "não se socorre de nenhum sinal exterior."

Daí é possível extrair-se como elo desta mesma paisagem a única companhia do eu representada pela melancólica natureza que constrói seu movimento cambiante, lento e inexorável, cobrindo o texto com as marcas do penumbrismo e do romantismo que se acentua no uso das nasalizações presentes em quase todos os versos do poema, a marca da sinestesia.

Por aí, o texto resguarda do modelo simbolista o ritmo da adjetivação por meio do uso de expressões cuja parte material do signo remete a atmosferas indefinidas e musicais, donde se percebe a mobilidade do espaço como componente de fora a interferir no estado de solidão do sujeito por dentro. Tal processo se opera na aparente sugestão de atmosfera excludente propiciada pela noite enquanto metáfora que "enche o vale", marcada pelas reticências que modelam nas malhas do construto o aspecto da continuidade do tempo e de sua infinitude.

Manuel Bandeira constrói suas marcas imperativas a partir destes primeiros itinerários, traçando um roteiro que se diversifica na forma, mas que aporta na desesperança e no desalento de sua caminhada. De Teresópolis a Clavadel fez contato com grande parte dos poetas que o iniciaram, seja pela leitura, pessoalmente ou por meio de correspondências que mantinha com alguns deles.

Sobre estas relações entre a modernidade e a tradição, sobre as formas fixas e o verso livre, Bandeira, respondendo a Homero Senna, em 1944, revela seu posicionamento:

É preciso distinguir duas espécies de poesia: a subjetiva e a de ação social. A meu ver, a primeira se tornará cada vez mais livre, ao passo que a segunda, tendo de

expressar o sentimento coletivo de uma maneira clara, ao alcance de todos, deve ser, na sua forma, tradicional, mnemônica e portanto, de versos medidos e rimados. O que não quer dizer que a outra não possa ser feita, também com métrica e rima... A alguém que se admirou de eu gostar, em poesia, das formas fixas, já uma vez respondi: gosto das formas fixas porque elas são padrões estróficos de raro, vivazes, mnemônicos; porque satisfazem o meu gosto de ordem, de disciplina. Ligou-se a elas, injustamente a meu ver, um certo *part-pris* antiparnasiano. Ora, nas mãos de um grande poeta nunca elas foram exibição de virtuosismo. Basta dizer que quase toda obra de Villon é de baladas.

No poema "Desesperança", o penúltimo de *A Cinza das Horas* (1917), que antecede à renúncia consolidada ao final do livro, a paisagem melancólica do *"Paisagem Noturna"* é resgatada. Note-se que no primeiro o poeta foi mais incisivo na utilização dos versos metrificados, usou o modelo tradicional alexandrino e a estratégia do apartamento do último verso, tal como o fez em "Desencanto". Aliás, se em "Desencanto" o poeta "faz versos como quem morre", em "Desesperança" estes versos reafirmam a dor de "viver quando falta esperança".

Escrito em Teresópolis em 1912, "Desesperança" é uma marca registrada do processo de solidão e isolamento a que se submete o poeta desde a descoberta da doença em 1904 e dialoga com a "Paisagem noturna" na medida em que expõe os mesmos traços de melancolia e solidão do sujeito. O segundo será o molde para a construção de outros noturnos na obra ("*Noturno da Mosela*", "*Noturno da Parada Amorim*", "*Noturno da Lapa*"), assim como "Desencanto" o foi para tantos outros poemas de negação que escreveu, como o próprio "Desesperança".

Não se pode perder de vista que antes deste ano, 1912, entre a descoberta da doença e sua ida a Clavadel na Suíça em 1914, o poeta já perambulava, por conta da tuberculose, atrás de clima mais ameno por Campana em Minas Gerais, onde começa de forma mais sistemática seu trabalho poético para ocupar o tempo (1905 a 1907). Teresópolis e Petrópolis, no Rio de Janeiro, e Maranguape, Quixeramobim e Uruguê, no Ceará são lugares importantes nessa perambulação porque fazem parte da existência de Bandeira, reinventados em diversos textos de sua obra. São paisagens, espaços de singularização da linguagem do autor.

Olhando-se para estes poemas, colocados a distancia em *A Cinza das Horas* (1917), percebe-se que possuem uma relação bastante significativa quando voltamos este olhar para os respectivos processos de construção e em que melancolia e tristeza se reificam, mais enfaticamente no primeiro, mas que se inicia no segundo, em decorrência de sua posição no livro, como vimos anteriormente.

Se no segundo o poeta é a paisagem obscurecida da solidão que se reflete na noite, no primeiro é o estrangeiro isolado do mundo e de seus sabores para enfrentar a dura realidade da paisagem crepuscular. "Desesperança" é como "A Paisagem Noturna", uma expressão de marcas estilísticas da literatura penumbriada que Bandeira cultuou. Ele é resultado e resultante de uma subjetividade que necessariamente precisa se "dar a ilusão" de "não existir em vão", como afirma na mesma entrevista a Homero Senna.

Na verdade, este espaço em que se relacionam os aspectos da tristeza, da melancolia e da morte é um dos percursos invariantes na escritura de Bandeira, embora em muitos de seus poemas posteriores siga em outra direção, como a satírica ou a reflexiva, onde o tom confessional, presente nas oito estrofes de "Desesperança", perde a intensidade e quase se anula, sem desaparecer inteiramente.

Aliás, o enfoque da monotonia do tempo, rasgado em sua presentificação e sua melancolia, parece procurar os escombros do homem moderno desde o *spleen* baudelairiano em cuja obra o tédio e a monotonia são elementos remissivos da orientação para a morte, única solução para o sofrimento que se remove nos fundos dos restos da paisagem íntima, tal como temos em "Desesperança".

Nesse sentido, ainda sem nenhuma autonomia financeira, e tendo que contar com o patrocínio do pai para a edição, Bandeira atravessa a ponte para o segundo livro, o surpreendente *Carnaval* que publicaria em 1919.

Carnaval não surpreende apenas pelo seu título em desacordo com a melancolia que se impõe em seu processo de confecção, mas em relação à festa profana que temos, principalmente pelo seu espírito melancólico e pela sua diversidade formal, embora inicie como *A Cinza das Horas*, por uma "Epígrafe".

E é nela que Bandeira traz a novidade, dialoga com os gêneros e realiza o poema em prosa praticado inúmeras vezes pelos simbolistas, cuja marca registrada em "Epígrafe" ressalta os elementos antagônicos e indubitavelmente opostos. Ele faz o reconhecimento da esperança no "seu extremo ar de penúria" e, a partir desse reconhecimento, constrói o seu *Carnaval*.

Um *Carnaval* diferente, em sua dimensão poética, do primeiro livro, embora com ele mantenha pontos de contato, como a própria visão da esperança que vê como alongamento da "Desesperança" de *A Cinza das Horas*. Um instante sublime de "desesperação e angústia" que permeiam sua festa profana. Entretanto, diferente do livro de 1917, este *Carnaval* tem outros

momentos de catarse, constrói um "Bacanal" de sensações e de imagens sensuais que rodeiam sua corte à "Vulgívaga" e reescreve-se como antecipação da novidade em poemas como "Os sapos" e "Sonho de uma terça-feira gorda", ainda que conserve determinadas formas da tradição tais como o rondó, o madrigal e a baladilha.

Esta trajetória, em que o poeta inicia a profusão dos elementos da tradição e da modernidade seguidos de perto pela constante presença da morte, é o motivo da segunda seção deste primeiro capítulo, em que abordaremos de que maneira se processa a conjunção desses núcleos e dessas direções aparentemente tão distintas.

1.2. Trajetória do bacanal à vulgívaga

Duas são as relações imediatas que podemos estabelecer entre "Bacanal" e "Vulgívaga", uma de natureza sensual e outra de ordem formal. Na primeira é possível se observar uma mudança de postura em relação ao sofrimento e a angústia que tomavam conta do poeta à época. Mais amadurecido diante da expectativa da morte, Bandeira se entrega à fuga subjetiva pela materialidade do corpo feminino que se revela imagem do delírio pelotorpor. A bebedeira o torna mais receptivo ao erotismo e dela é possível se extrair que o rigor da métrica cai para um segundo plano de importância em relação ao ritmo do texto. Temos duas vozes que dialogam entre si, sob ângulos e experiências diferentes de sujeito lírico; vejamos:

Bacanal

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

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

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

Se perguntarem: Que mais queres,
além de versos e mulheres?

- Vinhos!... o vinho que é o meu fraco!...
Evoé Baco!

O alfange rútilo da lua,
Por degolar a nuca nua
Que me alucina e que não domo!...
Evoé Momo!

A Lira etérea, a grande Lira!...
Por que eu extático desfira
Em seu louvor versos obscenos,
Evoé Vênus!

"Bacanal", de 1918, volta-se para o ritmo popular da tradição medieval da lírica portuguesa, com estrofes de quatro versos, sendo os três primeiros octossilábicos e o último tetrasilábico, como se fora um refrão. Na verdade, é na repetição das palavras, nas interjeições e no refrão que se apoia todo o ritmo do texto, ficando para o segundo plano a regularidade métrica.

Da utilização desse procedimento no qual se observa o início da desconstrução da métrica, herdado de "Paisagem Noturna", temos ainda "Os Sapos" e um dos mais importantes poemas de Bandeira, "Debussy". No primeiro percebe-se o alongamento silábico em alguns versos que marca a ironia e no segundo um conjunto de versos longos e irregulares tomam conta da segunda voz que aparece no texto em contraposição a primeira que o inicia. Isto ocorre porque em Bandeira se concilia o respeito às lições do passado patente em alguns poemas com o evidente desejo de renovação observado em "Os Sapos".

Neste construto, segundo Emanuel de Moraes "já se encontram quase todos os elementos caracterizadores da poesia de Manuel Bandeira" (1962, p.40) e que o elevaria a condição de hino dos modernistas em 1922. Atente-se, entretanto, que mesmo no "hino", encontram-se alguns elementos estruturais da tradição.

Assim, no clima da tradição da bacanal, em que vários deuses são invocados ao final de cada verso de cada refrão, a morte reificadora aparece transfigurada nas "serpentinhas dos amores, cobras de lívidos venenos". Esta, enquanto réptil, transfere para o texto a perspectiva de ritmo coletivo que toma conta da atmosfera do poema e de sua linguagem.

Dois movimentos são construídos no texto de maneira a dividi-lo ao meio. O primeiro é composto pela euforia que domina as três primeiras estrofes, o extravasamento típico da evasão, da irracionalidade originária da bebedeira e o segundo, o momento em que, passada a explosão dos desejos mais profundos, retoma-se, de certa forma, o prisma da racionalidade, processo de tentativa de unificação.

Bacanal é um poema típico da lira de evasão de desejos que nunca se realizam, mas que se concretizam no simulacro do espaço metafórico edificador de uma linguagem que privilegia a mescla, o caminhar movediço, a convergência entre o mundo prosaico e o poético, que mais tarde tomará conta de seus livros modernistas.

Esta mesma escrita da morte e da tristeza parece nos trazer de volta os três blocos estruturais de antevisão da "Epígrafe" do livro, sobre o qual se antevê toda a melancolia de que se cobrirá o ritual profano da obra e da vida do poeta. É a associação do ritmo que privilegia o poema lírico e seu sentido prosaico que o faz ser um poema de atmosfera essencialmente lírico-prosaica. Recursos como o paralelismo das estrofes inicial e final, a enumeração, a aliteração, a regularidade métrica do poema, entre muitos outros, remetem a este estado.

Na verdade, para ir mais fundo na discussão entre a melancolia e a tristeza presentes em sua obra e experiência subjetiva, voltamos ao ponto em que consideramos que a evolução da obra do poeta parece acompanhar a sua capacidade de experiência; a variedade de temas, processos e expressões poéticas às quais correspondia, de certa maneira, à instabilidade da sua existência, de onde nasce a sensual "Vulgívaga".

—Entre a manifestação de sua doença (1904) e a publicação de *A Cinza das Horas* medeiam quase quinze anos de crises, melhoras, recaídas, mudanças constantes de clima e até de país. Teresópolis, Campanha, Petrópolis, Maranguape e Devoz-Platz” (COUTO, 1980, p.48), lugares que marcam a ideia de dinamismo na vida e na obra do poeta.

Vulgívaga

Não posso crer que se conceba
Do amor senão o gozo físico!
O meu amante morreu bêbado,
E meu marido morreu tísico!

Não sei entre que astutos dedos
Deixei a rosa da inocência.
Antes da minha pubescência
Sabia todos os segredos...

Fui de um... Fui de outro... Este era médico...
Um, poeta... Outro, nem sei mais!
Tive em meu leito enciclopédico
Todas as artes liberais.

Aos velhos dou o meu engulho.
Aos fêrvidos, o que os esfrie.
A artistas, a coquetterie
Que inspira... E aos tímidos — o orgulho.

Estes, cação-os e depeno-os:
 A canga fez-se para o boi...
 Meu claro ventre nunca foi
 De sonhadores e de ingênuos!

E todavia se o primeiro
 Que encontro fere toda a lira,
 Amanso. Tudo se me tira.
 Dou tudo. E mesmo... dou dinheiro...

Se bate, então como estremeço!
 Oh, a volúpia da pancada!
 Dar-me entre lágrimas, quebrada
 Do seu colérico arremesso...

E o cio atroz se me não leva
 A valhacutos de canalhas,
 É porque temo pela treva
 O fio fino das navalhas...

Não posso crer que se conceba
 Do amor senão o gozo físico!
 O meu amante morreu bêbado,
 E meu marido morreu tísico!

É possível se perceber aqui que a visão contida no poema acerca do amor é diferente da usual, resume-se ao "gozo físico" e é reveladora de um estado violento de euforia, tal qual se instala na concepção do "Bacanal", resumido ao "gozo físico", que afasta a inocência do sujeito e o coloca em prisma de confronto com a visão comum, social, tem-se uma estranha relação de transgressão da concepção lírica do sentimento.

Note-se que, neste caso, o traço da modernidade encontra-se no uso de um palavreado cru, seco, estranho ao foco da tradição lírica, que pode ainda hoje ser recebido como imoral. Ele é frio, embora sua estrutura estrófica seja indício de suas relações com a tradição no plano da forma. A visão que Bandeira apresenta da figura e da vida da prostituta se faz por um observador seco e sem o desencanto melancólico que marca a emoção estética de outros poemas do *Carnaval*. Sobre este texto constrói olhares que contemplam posições diferentes do sujeito. Uma visão de dentro e outra de fora. Uma que se volta para o indivíduo e outra para a realidade.

Dentro deste quadro semiótico, podemos elencar que a visão do sujeito Vulgívaga no interior do poema se integra ao seu mundo enquanto valor positivo da vida, visão que já é; enquanto a visão de fora a vê como elemento disfórico do universo. Certamente aí se instaura a égide transgressora do discurso do poema que atravessa o enleio do *Carnaval* enquanto obra da tradição. Entre "Bacanal" e "Vulgívaga", ainda que de forma velada, resgata-se a diferença da festa profana que embora sarcástica, é melancólica.

Temos, então, o imbricamento de ambos em relação à frustração dos desejos, pela deformação das duas situações apresentadas. Uma em que o querer transborda o espaço do indivíduo e a outra pela anulação do objeto motivador do desejo, representado no segundo pela morte tanto do marido como do amante. Temos o retorno a certa melancolia já vista em "Desesperança" e consolidada na abstenção do "gozo físico".

A matéria aí representada pelo "gozo físico" será uma das direções do erotismo e do sensualismo bandeiriano suspenso e diversificado; em sua poética "a matéria se apresenta com as mais diversas variações prismáticas. Ela condensa as principais fases da poesia brasileira nestes últimos 30 anos." (COUTO, 1980, p.41) transferindo-lhe certo tom de frustração em virtude da impossibilidade física de realização.

Essa valoração da matéria como forma de amadurecimento estará presente em outras manifestações poéticas de sua obra, como podemos observar no representativo verso "porque os corpos se entendem, mas as almas não" de "A arte de amar", publicado em *Belo Belo*, no ano de 1948.

Certamente essas fases a que se refere Ribeiro Couto são variações de um itinerário movediço que se revela na multiplicidade de tendências observadas em *Carnaval* (1917) e que são vistas pelo próprio Bandeira como ausência de unidade do livro. Em *Três retratos de Manuel Bandeira*, o mesmo Couto diria que "no *Carnaval*, havia todas as técnicas, mas em torno de um tema todo subjetivo" (2004, p.57).

Em entrevista a Paulo Mendes Campos, o poeta afirma que a obra "não tem unidade e por isso" havia adotado "esse título, porque o carnaval é um divertimento em que todas as fantasias são permitidas" (1980, p.85). Provavelmente, o desejo expresso em "quero beber, cantar asneiras" de "Bacanal" já anunciava outro que estaria um pouco mais adiante na obra, o encontrar-se "farto do lirismo comedido" que aparece em "Poética" (*Libertinagem*, 1936).

Preso a esses embriões de frustração e de melancolia observados em *A Cinza das Horas* (1917) bem como ao sentimento de contenção formal em diversos poemas desse período, o poeta promove uma mistura desses elementos e alcança a tonalidade irônica para construir o alicerce da ideia central do *Carnaval* (1919): o desejo irrealizado de compor um carnaval de "amor, de frescura, e de mocidade...", uma referência de alegria que não se concretiza como se pode ver no "Epílogo", que, como a "Epígrafe", retoma a tristeza do livro anterior.

Sobre essas questões discorreremos na subseção seguinte do trabalho, mostrando que, junto com a variedade de recursos formais, esses embriões da melancolia tornam-se marcas de um discurso que se pulveriza por toda a escritura do poeta.

1.2.1. O alumbramento da dama branca e um epílogo no meio do caminho

Se *Carnaval* deu a Bandeira a primeira trepidação do verso livre em "Sonho de uma terça-feira gorda", *O Ritmo Dissoluto* (1924) confirmou essa tendência na estrutura do poema "Carinho triste". Este livro não é apenas um intervalo para as inovações que se reafirmam em sua poesia posterior, é também o que confirma o diálogo que será permanente em sua obra entre os fios de melancolia identificados em *A Cinza das Horas* e o ajustamento da veia irônico-sarcástica que se inicia em *Carnaval* (1919).

São muito claras estas relações quando pensamos em poemas como "Desesperança", "Desencanto" e "Desalento" do primeiro e "Bacanal", "A Dama Branca" e "Epílogo", do segundo. Esses três poemas são como um elo, um ponto de intervalo dessa poesia que começa a despertar no autor um olhar diferente para o mundo, que vai de uma visão para dentro dominante em *A Cinza das Horas* (1917) para uma visão que privilegia o fora em *Carnaval* (1919).

Porém, ao mesmo tempo em que a visão do fim se apresenta de forma diferenciada no seu segundo livro, é fato que esta se consolida ainda mais como um tópico a ser verificado na construção de sua obra a partir do terceiro livro, aparecendo em todos quantos publicou posteriormente. Assim, podemos dizer que esta visão, reformulada e reconstruída, pode ser observada com maior evidência a partir de *O Ritmo Dissoluto*.

"A Dama Branca" é um poema icônico em relação a este processo. Ele quase que torna perene a obsessão do poeta pelo tema. A figuração personificada, sempre como ente feminino, realiza aqui um modelo ao qual será fiel até o último livro, por conta do processo de frustração a que se submete sua vida em decorrência da ameaça constante de morrer. Na verdade, como se pode perceber na leitura do texto, o que ocorre em "A Dama Branca é uma transposição de conceitos" (MORAES, 1962, p. 74) que irão nortear a sua nova visão do tema.

Esta nova visão, calcada sem adornos na experiência pessoal do poeta, remete a associações muito mais relevantes com a tradição romântica e decadente próximas a ele nesse

período. São relações possíveis de se fazer também no plano existencial, mas, certamente, o processo de construção inova no que diz respeito ao tom sarcástico com que realiza o poema.

Entender este processo de renovação, em que o sofrimento e a melancolia patente nessa tradição se enquadram, parece ser a direção para a real valoração das obras iniciais desse poeta que segue para o âmbito da realização inovadora.

Temos na figura de uma prostituta que, na esteira da Vulgívaga, e seguindo o tom erótico do poema anterior, apodera-se da existência sem restrição nem piedade, sorrindo-lhe "todos os desenganos" ou desalentos do passado.

Na configuração do lirismo às avessas ao lirismo tradicional a "Dama Branca" atravessa o sentido artificial da melancolia e da tristeza observados em *A Cinza das Horas*, sorrindo-lhe "como querendo bem" um sorriso "que não era amor". Trata-se aí do desejo, do querer que na obra de Bandeira abre-se como clarão de esvaziamento, uma nova dimensão de ausência dissimulada, já observada em "Renúncia" e "Bacanal". Nesse sentido, o desejo representaria a extensão do provisório em sua existência, enquanto ameaça e a proximidade da morte que o motivaria à fuga, que por sua vez o levaria à *Pasárgada* mais adiante.

Talvez se instale aí o núcleo deste redemoinho envolvido na dicotomia vida e morte que motivou o poeta a não se desvincular inteiramente do passado emocional e artístico. Aliar-se ao passado e vivê-lo como presente não deixa de ser uma forma de resguardar a integridade do sujeito lírico e de suas emoções.

Entretanto, paradoxalmente, é esse vínculo com o passado que transfere para o presente inovador, a linguagem da morte que atravessa toda a obra do poeta: "sob diversas roupagens foi modulando seus poemas com a tensão melancólica, às vezes, desarmada pela ironia. Esta *ars moriendi* está centrada (desentranhada, diria ele) no *topos* medieval e renascentista do *momento mori*, no motivo do *sub sunt*, em que sempre domina a perspectiva de profundidade" (BRAYNER, 1980, p.71).

Teríamos, então, uma expectativa de morte que no caso só se concretizaria aos 82 anos, exatos 64 anos depois da descoberta de sua tísica. Ora, a "Dama Branca" que lhe levou o pai foi o motivo principal desse viver às margens de um eu cujos desejos se realizam dentro do provisório, do inconcluso.

Nesse sentido, a face tradicional e tridimensional da "Dama Branca" é a grande ironia do "Carnaval" não realizado, o "Epílogo" do livro, e este, em seu semblante de coisa

conclusa, uma metade da "Dama Branca" e outra do "Epígrafe". Em assim sendo, o "Epílogo" estaria em uma posição intermediária do que viria a se constituir como uma nova visão da "Dama Branca" na vida e na obra.

Tal ironia também se reflete na oposição que cria por meio da mudança de tamanho do segundo verso tetrassilábico da primeira e da penúltima estrofe, onde a maior distância temporal aparece em contraposição ao tamanho dos demais versos de nove sílabas. Este procedimento aproxima visualmente o poema do mundo da experiência do eu e do sujeito, por onde a morte transita livremente.

À primeira visão alumbrada de sua figura contrapõe-se o mal estar de sua espera e esta, como mola propulsora de seu fazer poético se coloca no compasso da existência provisória do eu. Às margens e ao redor do centro profundo aproxima-se um universo em que o olho fará idas e vindas em direção ao passado contornando uma poética essencialmente lírica da recordação, resultante das experiências verticalizadas deste mesmo eu.

"A Dama Branca" incorpora os elementos inovadores dessa experiência da escrita sem perder de vista o mundo subjetivo e o tempo anterior recuperado da tradição romântica. O elemento irônico de "Bacanal" e "Vulgívaga" se impõe como elemento inovador limítrofe entre essa experiência recuperada e o anúncio de uma dada modernidade: "A Dama Branca que eu encontrei, há tantos anos, na minha vida sem lei nem rei, sorriu-me em todos os desenganos".

Essa estrofe, não por acaso repetida no poema, é a instância da voz distante que se precipita sobre o jogo do tempo no interior do poema, preservando certa distância que não se observa na estrofe inicial. Temos, então, um jogo que funciona como imagem irrefletida de um desengano ressurgente no centro do *Carnaval* e que o arrasta para um espaço entre a passividade de sua normalidade enquanto ritual profano e a face melancólica e inusitada da morte que lhe acompanha anos a fio. Uma constante que, salvo maior juízo, apresenta-se por meio da repetição estrófica:

A dama branca

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

Era sorriso de compaixão?

era sorriso de zombaria?
 Não era mofa nem dó. Senão,
 Só nas tristezas me sorriria.

E a Dama Branca sorriu também
 A cada júbilo interior.
 Sorria como querendo bem.
 E todavia não era amor.

Era desejo? - Credo! de físicos?
 Por histeria... quem sabe lá?
 A Dama tinha caprichos físicos:
 Era uma estranha vulgívaga.

Era... era o gênio da corrupção.
 Tábua de vícios adúlteros.
 Tivera amantes: uma porção.
 Até mulheres. Até meninos.

Ao pobre amante que lhe queria,
 Se lhe furtava sarcástica.
 Com uns perjura, com outros fria,
 Com outros má,

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

Essa constância de anos a fio,
 Sutil, captara-me. E imaginais!
 Por uma noite de muito frio,
 A Dama Branca levou meu pai.

Assim, o processo repetitivo observado no plano estrófico também aparece na estrutura versificatória em que o uso do paralelismo pode ser verificado. Essas construções remetem a possibilidade de se afirmar que esta poesia –se realiza como exploração dessa tradição e como experimentação de novas possibilidades, sendo uma das conseqüências mais admiráveis de uma lírica renovada e inovadora, associada a uma importante modificação de padrões estéticos.” (GUIMARÃES, 1988, p.86).

Entretanto, cabe lembrar que grande parte dos poemas publicados em *Carnaval* (1919) são coevos dos que foram publicados em *A Cinza das Horas* (1917) tornando-se, não raras vezes, uma extensão deste no que se refere a alguns padrões de natureza formal, excetuando-se aí o uso predominante de rimas toantes, como as que temos no poema, e do estado emocional melancólico presentes no primeiro livro.

Este não é o caso do poema em questão, escrito entre 1922 e 1924, portanto em plena efervescência do movimento modernista e que fora incluído no *Carnaval* em sua segunda tiragem.

No que se refere a outros aspectos teríamos ainda a explorar a própria condição de tísico, já descoberta pelo poeta desde 1904, ano em que teve de suspender os estudos de arquitetura na Escola Politécnica de São Paulo, tornando-se desejo que jamais se realizaria pela ameaça imposta e que inicia o "Epílogo" de sua vida e do seu *Carnaval*.

A "Dama Branca" é, portanto, uma máscara que não só se associa ao espaço mítico da festa e do sujeito, mas ao próprio processo construtivo do texto, a representação encoberta da paisagem que se movimenta em sua linguagem.

Por estes motivos, o "Epílogo" não poderia resultar diferente. A marca dos desejos não realizados que se transfigura na construção do *Carnaval* é a tônica do poema, que resgata da tradição romântica de Schumann o exemplar de uma ebulição subjetiva em que não existiriam fronteiras ou restrições.

O diálogo com a música representado pela relação com a peça do artista russo, também se estende para a tradição portuguesa em poema de mesmo título do poeta Antônio Nobre. Aliás, o título do livro do poeta português dialogara em outra ocasião com o poeta Bandeira em "Epígrafe" de *A Cinza das Horas*, no último verso da terceira estrofe quando aparece como uma digressão de seus sentimentos. A título de ilustração sobre este ponto, transcrevemos o poema.

Epílogo

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

Quando o acabei — a diferença que havia!
O de Schumann é um poema cheio de amor,
E de frescura, e de mocidade...
E o meu tinha a morta morta-cor
Da senilidade e da amargura...
- O meu Carnaval sem nenhuma alegria!...

Um mundo de não realização, de transformação dentro de um espaço icônico onde presumivelmente a "alegria" teria data para iniciar e terminar. Um diálogo construído entre a arte poética e as outras artes, neste caso a música.

Se o epílogo em sua expressão comum carrega a ideia de conclusão, de finitude, no plano literário, além de ser comumente muito mais utilizado na prosa, é também o momento de elucidação dos fatos de uma história, a do carnaval. No caso do livro de Bandeira certamente este princípio não será obedecido e, se o seu início se faz pelo reconhecimento de uma esperança em "penúria", esta se reafirma como a ausência contraditória da felicidade no "Epílogo", ou mais longe, o desejo de construir "Um carnaval todo subjetivo" seria muito mais próprio aparecer na "Epígrafe" cujo resultado final não concretizado seria o "Epílogo".

Nisso se inscreve o sentimento de frustração provocado no leitor decorrente do próprio movimento instalado pelo poeta, e o "Epílogo", neste ponto, parece funcionar como um pedido de desculpas escamoteado no patente reconhecimento do não realizado por parte do eu. Como dissemos antes, muitas são as não realizações que conjugam os poemas em torno de imagens que denotam falta, penúria, solidão e morte.

Na verdade, Bandeira inverte a posição do seu *Carnaval*, bem como estabelece nele os contrapontos entre tristeza e alegria, vida e morte, esperança e desesperança, tradição e renovação. Imprimi-lhe uma nova roupagem, mas conserva a essência melancólica com o qual se vestia desde *"A Cinza das Horas"*, onde principia a "destruição" do uso do verso metrificado, dando preferência, em muitas ocasiões, aos versos polimétricos, conforme já vimos.

Estas marcas do *Carnaval* (1919) vão evoluir em *O Ritmo Dissoluto* (1924) para aquilo que chamamos de início da ebulição poética que Bandeira instrumentalizará até conseguir a grande mistura que T.S. Eliot menciona em seu ensaio *Tradição e Talento Individual* (1989, p.45) e em que o poeta sai de seu mundo para o mundo da poesia plena, sem descartar completamente essa relação. Por esses caminhos têm-se os recortes da dissolução da "Estrada", poema que abordaremos na subseção seguinte.

1.3. Recorte da dissolução na estrada

Como esclarece Bandeira em seu *Itinerário de Pasárgada* (1954), *O Ritmo Dissoluto* (1924) é "um livro de transição" para a "afinação poética" a que chegou "tanto no verso livre como nos metrificados e rimados, isso do ponto de vista da forma"; e na "expressão das suas idéias e sentimentos, do ponto de vista do fundo, a completa liberdade de movimentos" (p.154) que haveria de usar abusivamente em *Libertinagem* (1930). É o ponto central do

processo de emancipação e travessia do verso medido para o verso livre, do modelo tradicional para o moderno, que já pode ser observado, como vimos anteriormente, em *A Cinza das Horas* (1917) e *Carnaval* (1919).

O livro representa uma opção de amadurecimento em relação aos processos de construção que o poeta já vinha praticando em livros anteriores tais como o uso das rimas toantes que ele mesmo acusa em *Carnaval*, bem como a mistura na utilização dos versos brancos, rimados, metrificados e livres que são usados em número maior.

Vários poemas desse livro são ainda oriundos de seu percurso em Clavadel, portanto, vinculados a *A Cinza das Horas* (1917), e outros a *Carnaval* (1919) e a outra parte deles é posterior a 1920, pois foram produzidos no Rio de Janeiro e em Petrópolis, na Rua do Curvelo e na Mosela, respectivamente. De Petrópolis são, pelo menos, oito dos vinte e quatro poemas do livro, conforme afirma na página 328 de sua biografia.

Esse pequeno roteiro geográfico de origem da produção dos poemas que compõem o livro nos fornece uma ideia da constante alteração da vida e da obra do autor na medida em que várias marcas dessa movimentação funcionam como pistas do processo de renovação de sua linguagem poética que se inicia em *O Ritmo Dissoluto*.

É nele que encontramos "Balada de Santa Inês Egipcíaca", "Carinho triste", "Bélgica", "Os Sinos", "Madrigal melancólico", "Quando perderes o gosto humilde da tristeza", "Meninos carvoeiros", "Na Rua do Sabão" e "Berimbau", textos importantíssimos para quem deseja se aprofundar no estudo de sua poética, além de "A Estrada", "Gesso", "Noturno na Mosela" e "Noite Morta" que motivaram nossos estudos nessa subseção e na posterior do trabalho.

Para iniciarmos a leitura desses poemas é necessário fazer um pequeno recuo à maneira como o livro foi recebido e como o seu título provocou polêmicas, mesmo entre os que já admiravam a obra do poeta. Ele levou muitos leitores a concluírem tratar-se de um livro em que vários de seus textos seriam "poesias sem ritmo de espécie alguma", como o fez Adolfo Casais Monteiro, em *Manuel Bandeira* (1958, p.25), o que oportunizou o próprio autor a assumir em seu *Itinerário* ser o livro motivo de discordância maior entre aqueles que mais apreciavam a sua poesia.

Ele é apenas o início de "um grito de guerra, um grau de atitude mental do poeta dentro da revolução libertária em processamento" (MORAES, 1962, p.76) de onde se destacam o "Sonho de uma terça-feira gorda" e os "Sapos". Esse grito de guerra aos

formalismos da tradição eclode na absoluta emoção da liberdade total de *Libertinagem*, em que o poeta entende ter abusado de seu uso porque próximo daquele estado de sentimento impulsivo que encontramos no "Bacanal". Certamente, e correndo por fora em "Noite Morta", temos uma nova visão da morte enquanto estrutura de sua poética.

Por isso o livro remete também ao processo de reordenação na multiplicidade dos movimentos estilísticos experimentados pelo poeta tornando-se muito mais do que uma mera transição. A obra funciona como uma síntese em transposição dos livros anteriores para um novo modelo, como veremos no capítulo dois, que só irá ser concluída como dominante de sua linguagem, a partir de "*Lira dos Cinquent'anos*" em 1940, momento que, no entender de Ledo Ivo (p.91) "o poeta se classiciza", retornando aos modelos praticados no início.

Em *O Ritmo Dissoluto*, já é possível perceber que o processo de fusão entre o uso das formas da tradição e da modernidade chegou ao ponto de ebulição. Abandonadas como modelo preferencial em dois momentos limítrofes de seu discurso, observando-se apenas raros instantes de intersecção de um com o outro, como já vimos, a inovação comporta as duas grandes marcas da poesia do autor: tradição e modernidade, configurando-as como face cuja expressão será fruto da unidade..

Isso não se dá à revelia, está o poeta a exatos dois anos da realização da "Semana de Arte Moderna" que se realizou em São Paulo e que, por respeito de laços que mantinha com vários mestres do passado, recusou-se a participar juntamente com seu amigo pessoal Ribeiro Couto. Sobre esse episódio temos no espólio do *Itinerário* (p.326), a seguinte nota:

Também não quisemos, Ribeiro Couto e eu, ir a São Paulo por ocasião da Semana de Arte Moderna. Nunca atacamos publicamente os mestres parnasianos e simbolistas, nunca repudiamos o soneto nem, de um modo geral, os versos metrificados e rimados. Pouco me deve o movimento; o que eu devo a ele é enorme. Não só por intermédio dele vim a tomar conhecimento da arte de vanguarda na Europa (da literatura e também das artes plásticas e da música), como me vi sempre estimulado pela aura de simpatia que me vinha do grupo paulista.

Fora desta discussão, voltamos ao raciocínio da grande maioria dos críticos que submeteram a sua obra aos recortes em blocos que não permitem uma visão total e unificadora da obra. Voltamos ao enquadramento dos livros a esta ou aquela escola, sem se promover o real debate que ela merece enquanto força expressiva e inovadora desde o

princípio. Afinal, ele revela exatamente a liberdade de movimentos, ritmos, formas e temas conquistados pelo poeta sem perder de vista a sua relação com o passado.

Neste sentido essa multiplicidade de faces e estilos não revela "instabilidade" de modelos na obra de Bandeira como o disseram vários que a leram. Acertou Carlos Drummond de Andrade quando disse em entrevista ao jornal *Folha de São Paulo* publicada por Maximiano de Carvalho e Silva em *Homenagem a Manuel Bandeira* (1989, p.6), que isso revela, sim, "a variedade de interesses literários de Bandeira".

Esse é o novo rumo, "A Estrada" que o sujeito seguirá em direção a sua expressividade e que tem muito a nos revelar da poesia do autor, ao lado de outros poemas do livro que abordaremos nas subseções seguintes, como "Noturno da Mosela", "Gesso" e "Noite Morta", principalmente no que tange ao seu processo de realização e sua modificada visão da morte. Vamos a ele:

A Estrada

Esta estrada onde moro, entre duas voltas do caminho,
 Interessa mais que uma avenida urbana.
 Nas cidades todas as pessoas se parecem.
 Todo o mundo é igual. Todo o mundo é toda a gente.
 Aqui, não: sente-se bem que cada um traz a sua alma.
 Cada criatura é única.
 Até os cães.
 Estes cães da roça parecem homens de negócios:
 Andam sempre preocupados.
 E quanta gente vem e vai!
 E tudo tem aquele caráter impressionante que faz meditar:
 Enterro a pé ou a carrocinha de leite puxada por um bode-
[zinho manhoso.
 Nem falta o murmúrio da água, para sugerir, pela voz dos
[símbolos,
 Que a vida passa! Que a vida passa!
 E a mocidade vai acabar.

Um dos poucos poemas datados e situados geograficamente, "A Estrada" assume papel de extrema relevância quando pensamos no processo de fusão entre os procedimentos formais da tradição e os renovadores da modernidade aos quais fizemos referências anteriormente.

Isto se dá porque, além de ser um poema que resgata, de certa forma, a movimentação íntima de "Paisagem Noturna", volta a focar o mesmo ambiente de Petrópolis, lugar em que o poeta o escrevera, além de confluir para o mesmo espaço geográfico de "Noite Morta" e

retornar em poemas como o "Noturno da Mosela" e, mais adiante, nos outros noturnos presentes em sua obra.

Mas as duas grandes novidades que nos fazem parar no poema são a utilização de versos livres e a retomada do universo prosaico que já se observara em sua epígrafe de *Carnaval*, de onde flui o diálogo entre os gêneros, tão comum à poesia de Bandeira posterior a *O Ritmo Dissoluto*.

Observe-se que estas relações, entre o que veio depois e o que já se anunciava no passado na *Paisagem noturna*, imprimem a esta poética toda uma mobilidade que lhe marca os caminhos que trilha. É na recusa do passado e na absorção das inovações do tempo presente que esta poesia conquista seu espaço *entre* e seu modelo. Modelo aqui no sentido que adota Luiz Costa Lima em seu estudo *Sobre Bandeira e Cabral*:

ao contrário do que sucede na indústria, —modelo” aqui não significa a reprodução a priori indeterminada de um mesmo padrão mas, uma disposição fundamental, uma protoforma que abriga variações, estas sim múltiplas.(2001, p.39)

Um modelo que se reconhece na base da desconstrução do modelo anterior, da métrica e das imposições formais dominantes em sua poesia, é a chegada do verso livre em que o ritmo interior se segura nos intervalos das recorrências sonoras e não na sua medida. É isto que temos nesta estrada que escancara os olhos para "duas voltas do caminho" e que estranhamente interessa mais ao poeta que "uma avenida urbana". A projeção dos valores atribuídos à cidade e ao campo é nitidamente favorável ao segundo e o tom da linguagem coloquial e monótona evidente nos versos é a prova formal de que o poema caminha para o mundo da simplicidade, comum ao próximo rumo por onde seguirá a sua poesia.

Neste mundo, toda "criatura é única", "até os cães". É o mundo cotidiano que se anuncia, nas expressões e no caminhar lento da paisagem do campo em relação à cidade. Arrasta-se um crivo de lentidão e monotonia cujo traço marcante será a repetição. Na cidade "todas as pessoas se parecem. Todo mundo é igual. Todo mundo é toda gente" e toda gente se repete sem identidade ou singularidade que as marquem. Está aí o aspecto inovador de sua obra, as duas metáforas de estrada, rumo, sentido: "na comunicação sem disfarce da vida interior do poeta e naquilo a que chamaremos a descoberta do Brasil." (MONTEIRO, 1958,

p.31). É na valoração do campo que se enfeixa sua linha de tradição, ainda que a forma do verso acuse o novo caminho, a nova estrada.

Esse modelo de simplicidade e de resgate do cotidiano pelo ritmo e pela linguagem coloquial transfere para o plano expressivo uma de suas marcas modernas: o rumo da simplicidade natural, ao ponto de vários de seus poemas posteriores representarem uma paisagem já muito distante da "Paisagem Noturna", cujo enfoque intimista remonta mais os poemas ligados à tradição finisecular. É isso que enobrece e encanta em seu construto, a poética da fusão de duas ordens aparentemente distintas, afinal, "autêntica tradição é algo consubstancial à evolução da poesia". Esse é o caso de Bandeira.

1.3.1. Percurso do silêncio no Gesso

Este poema é, dentro de nossa linha de análise, um dos mais representativos do trabalho de Bandeira em sua relação com as outras artes. É um poema em que o aspecto rítmico remete diretamente ao seu emblema visual, à arte pela qual jamais deixará de nutrir estima, a plástica. É também um poema da mais intensa linha existencial e, por isso, um dos que em maior escala se lhe é possível enxergar as marcas do passado repaginando o presente.

"Gesso" é a representação simbólica do instante em que o poeta procura manter, ainda que com esforço supremo, as marcas do passado no tempo atual. Um objeto esmerado sobre uma peça onde a pátina que não permite uma visualização completa de nenhum traço se põe em harmonia com o aspecto antigo de seu universo e o carinho com que o olha.

Dois são os elementos que incorporam as duas partes distintas dessa visão representada pelos laços de afetividade que o poeta mantém com os dois universos gessos. O uso do diminutivo no início e no final do poema revela estas partes. A primeira, a que este diminutivo se associa para indicar o carinho, a proximidade do eu em relação ao objeto observado. A segunda, completamente diversa, encontra no uso do mesmo diminutivo a relação de distância e menosprezo que o eu reserva ao objeto em questão. Envolvido no passado distante, representado pela transfiguração da peça em pedaços, encontramos a primeira peça; a outra, que aponta o tempo atual na metonímica imagem do gessozinho comercial que representa a relação do eu como o momento atual.

O texto em si divide-se em dois movimentos na linha da horizontalidade e da verticalidade, momento em que estas linhas se encontram quando os gestos de "uma mão

estúpida", anônima, transforma a primeira peça e o primeiro momento temporal. Este ato de desconstituição do objeto metonímico, símbolo de todo um conjunto de emoções, obriga ao sujeito a tentativa de recomposição. Um trabalho de reordenação dos elementos lingüísticos que preserve sua identidade original. Isto se dá, com a unificação das partes que se despedaçaram e que voltam a manter a essência da peça e do discurso, caracterizadas pela lágrima, num todo indissolúvel. Neste aspecto se configura também a relação com o ritmo do texto que se alterna em versos longos e curtos, próximo ao falar coloquial. Um ritmo que, em última instância,

parece formar-se de uma correlação contraditória e tensa entre a poesia e a prosa, sem que se conheça o exato meio-termo entre o princípio de ordem do verso e a dissolução prosaica. O elemento prosaico é, pois, um ruído que penetra no som do verso e, a uma só vez, o ameaça e o renova (ARRIGUCCI, JR. 1999, p. 55).

Esta renovação se espalha pelo poema e por todo *O Ritmo Dissoluto* aproximando, em suas obras futuras, a poesia do mundo natural, aquilo que anunciamos que é a saída do "mundo da poesia para a poesia do mundo". Uma linguagem em que o traço da harmonia é o "ritmo todo de ângulos, incisivo, em versos espetados, entradas bruscas, sentimentos em lascas, gestos quebrados, nenhuma ondulação" (ANDRADE, 1978, p.31) como a que temos aqui. Um instante de recomposição que cria o inusitado pela reintegração da peça em sua singularidade, como se percebe em sua leitura:

Gesso

Esta minha estatuazinha de gesso, quando nova
 - O gesso muito branco, as minhas linhas muito puras -
 Mal sugeria imagem da vida
 (Embora a figura chorasse).
 Há muitos anos tenho-a comigo.
 O tempo envelheceu-a, carcomeu-a, manchou-a de pátina
 [amarelo-suja.

Os meus olhos, de tanto a olharem,
 Impregnaram-na de minha humanidade irônica de tísico.

Um dia mão estúpida
 Inadvertidamente a derrubou e partiu.
 Então ajoelhei com raiva, recolhi aqueles tristes fragmen-
 [tos, recompus a figurinha que chorava.
 E o tempo sobre as feridas escureceu ainda mais o sujo
 [mordente da pátina...

Hoje este gessozinho comercial
 É tocante e vive, e me fez agora refletir
 Que só é verdadeiramente vivo o que já sofreu.

Mormente por deixar-se transparecer como uma estrutura simples, "Gesso" é o mundo complexo do trabalho artesão praticado por Bandeira com as palavras e que levaria consigo enquanto aprendizagem para outros textos, embora não abandone, por completo, a poesia de intuição, como costumava dizer.

Foram os versos iniciais do poema "Gesso", nas palavras do próprio poeta que lhe dera "água pela barba durante anos". O texto que era de "22 ou 23" se iniciava originalmente com o verso "Aquela estatuazinha de gesso, quando ma deram, era nova,/ E o gesso muito branco e as linhas muito puras/ mal sugeriam imagem da vida", era "avesso ao gênio da fala brasileira" e tornara-se "pesado e desgraçoso", passaria por um longo processo de estudo que levaria quase vinte anos até sua forma atual.

Só em 1940, procedendo a sua correção para o modelo que levou a público, introduzindo a pausa e alterando o número de sílabas dos versos que se encontra na versão atual, deu por encerrada a forma. Resolvida a questão, depõe o poeta, sentiu-se "verdadeiramente liberto da tirania métrica". A lição, segundo ele, paradoxalmente encontrava-se em Gonçalves Dias.

"Gesso", pelos problemas de construção e reconstrução que invoca se encaixa perfeitamente na dificuldade que o próprio autor via em fazer versos livres, por seu poder de inovação dentro da dissolução do ritmo a que remete o título:

O verso verdadeiramente livre foi para mim uma conquista difícil. O hábito do ritmo metrificado, da construção redonda, foi-se-me corrigindo lentamente. Ao contrário do que a muita gente pode parecer, o verso livre não é sucessão de frases curtas e compridas, como pretendem alguns desavisados ou mal-intencionados. (p. 110)

Essa consciência do verso livre une-se ao fundo de tom prosaico para antecipar em sua poesia momentos do dia a dia de "Poema tirado de uma notícia de jornal", "Momento num café" e "Consoada", textos que por sua própria dimensão expressiva resultam num processo de consumação da morte da linguagem e da linguagem da morte e que unificam a esfera do passado a do presente onde o sujeito se conforta pela metáfora do mau destino.

É uma renovação de espírito que se coloca à frente de sua poesia. Afinal, para Bandeira, a resultante dessa mescla de gêneros, o espaço *entre* os discursos lírico e narrativo,

aponta para outro processo de fusão presente em sua poética, a fusão entre o discurso plástico e o literário, onde o poema assume mais a circunstancialidade de uma cena do que propriamente o discurso de um sentimento. Veremos isso em detalhe nos poemas "O cacto" e "Poema tirado de uma notícia de jornal", ambos de *Libertinagem* (1930).

Em "Gesso" fica muito mais para o leitor a imagem da peça recriada que remete a um conjunto de recordações narradas pela ausência de sua completude. O esvaziamento do conceito referencial do gesso que transforma a peça num ícone remissivo dessa mesma ausência. Processo de fragmentação e embricamento dos tempos passado e presente num único espaço, os pedaços da peça que o poeta reconstrói pela memória.

E assim, "o passado continua a existir como um presente, uma enorme paisagem sem linhas de fuga, sem perspectiva, onde todos os incidentes, os de ontem, os do ano passado, os de há cinquenta anos se apresentam num mesmo plano, como nos desenhos de criança." (1957, p. 294).

Note-se que o processo de reconstrução aprimora a expressividade do objeto feito. O tempo propicia o envelhecimento das emoções que são reorganizadas após o acidente sofrido, trazendo o procedimento de realinhamento para o patamar dos valores positivos, pois para o poeta "só é verdadeiramente vivo o que já sofreu". Este sofrimento se estende para a proliferação de inúmeras conjecturas que se espalham tanto pelo plano formal, representado pela reconstrução do objeto e do texto, quanto pelo plano subjetivo, onde a presença da morte vincula-se à expectativa do sofrimento representada pelo desmembramento da peça.

Esse imbricamento da memória atualizada e a atualização da memória fragmentada na fusão dos gêneros e dos diferentes discursos voltarão a aparecer em poemas cujo núcleo central será o ser ou objeto inanimado, como o em "O Cacto". Bandeira, de certo modo, introduz pela interposição de discursos e formas o caráter metalinguístico de seus poemas, em que refazer, reconstruir, readequar, pode ser o núcleo que se impõe à novidade de sua essência. Isso já aparece desde "Desencanto", como vimos anteriormente.

A peça evolui de objeto insignificante e comercial para os limites de valoração no plano espiritual: do caráter generalizante que se observa no título, se singulariza enquanto representação da afetividade do eu com o mundo. Esta afetividade também se explica pela reinvenção dos elementos subjetivos e biográficos escamoteados no texto.

Afinal, na entrevista que concedeu a Paulo Mendes Campos, questionado sobre os objetos presentes em sua obra, Bandeira respondeu de pronto: "— Eles existem realmente. O

crucifixo pertenceu a minha mãe e espero morrer abraçado com ele, como morreram minha mãe, meu pai e minha irmã." (1980, p.88). Estes objetos, assim como os dois poemas, parece entrelaçarem-se com as marcas do passado pela presentificação do momento. Claro, mais uma vez, não se trata de mera transposição do plano da referência para o plano da criatividade, mas sua impulsão, renovação via reificação imagística.

Por isso esses elementos, assim como a morte, representam estruturas da vida e da lembrança do poeta transfigurados em sua dimensão poética. Não são apenas temas que se diluem ao longo do livro, nem muito menos em sua obra. Assumem uma dimensão do mundo da experiência realizado na opacidade da linguagem poética.

Nesse aspecto, a anulação referencial representa um salto de expressividade dos elementos cotidianos e existenciais que vão consolidar como movediça toda a sua produção literária. Ela aparecerá diluída no reino da realização do singular e do transitório, como temos no oitavo verso.

Portanto, *Libertinagem* não representa só a ruptura na obra do autor, ele é o momento em que Bandeira "abusa" desses elementos e de sua necessidade de libertação em direção à construção de uma expressão única que pudesse edificar com plenitude o movimento de sua linguagem rarefeita, processo de sublimação entre traços expressivos aparentemente antagônicos que se acomodam perfeitamente dentro do processo de renovação que representa. Talvez aqui possamos falar em ruptura da ruptura, momento de sua resignação "à condição de poeta em que Deus é servido" (1986).

Nele, encontraremos com maior recorrência a unificação dos gêneros, das formas e da vida em relação à morte. Também a plenitude dos versos livres. É um ritmo dissoluto com movimentos consolidados, capazes de evaporar uma expressividade cotidiana incomum onde não é possível colocar na posição de isolamento este ou aquele elemento ou forma que se desloca em seu discurso.

O "Gesso" é voz, em sua fragmentária estrutura, remete a isto e já revela os traços que se consolidarão em sua poética, antecipando-se dos núcleos de tensão de "Pneumotórax", "Evocação do Recife", "Poema tirado de uma notícia de jornal" e "Profundamente" que, unidos à "Paisagem Noturna", de *A Cinza das Horas*, irão imprimir o tom irônico, quase sempre de sorriso sombreado de sua linguagem.

1.3.2. No noturno e na noite morta

Esta é a última subsecção do campo minado pela metáfora do mau destino de —~~D~~escanto”, —~~D~~salento”, —~~D~~esperança” e —~~R~~enúncia” em *A Cinza das Horas* (1917); coloca o epílogo no meio da "Estrada" do *Carnaval* (1919) e percorre nas linhas do gesso o silêncio do noturno na "Noite morta" de *O Ritmo Dissoluto* (1924).

Uma poética do movediço não se completa sem a inevitável dissolução do quadro composto a partir das tonalidades sombrias de todos estes instantes de escritura forjados no palimpsesto que o desenha em seu aspecto de paisagem plotada entre os espaços da experiência e o mundo da criação.

Nesse sentido, o "Noturno da Mosela" representa a diluição desse universo pelo qual se apresenta a paisagem fragmentária do "Gesso" donde se infere o seu carácter de poema representativo da áurea finisecular, mas que também anuncia o processo de transformação pelo qual atravessa sua poética por conta do uso do verso livre.

Do mesmo modo temos em seu título uma alusão à forma da tradição musical europeia do século XVIII, comumente executado em eventos sociais, cuja motivação era o ambiente melancólico e meditativo da noite, o que representa outro elo com essa áurea.

Temos, portanto, uma reordenação musical da metáfora do mau destino enquanto alusão ao mundo do passado, onde as palavras estão dispostas em conformidade com a expressão do sujeito, como se o poeta atuasse aí enquanto ceramista que as dispõe de forma aleatória sobre o contraditório de um piso irretocável em que cada um dos versos se harmoniza no outro. Vejamos:

A noite... O silêncio...
 Se fosse só o silêncio!
 Mas esta queda d'água que não pára! que não pára!
 Não é de dentro de mim que ela flui sem piedade?...
 A minha vida foge, foge — e sinto que foge inutilmente!

O silêncio e a estrada ensopada, com dois reflexos inter-
 [rmináveis...

Fumo até quase não sentir mais que a brasa e a cinza em
 [minha boca.
 O fumo faz mal aos meus pulmões comidos pelas algas.
 O fumo é amargo e abjeto. Fumo abençoado, que és amar-
 [go e abjeto!

Uma pequenina aranha urde no peitoril da janela a teiazi-
 [nha levíssima.

Tenho vontade de beijar esta aranhazinha...

No entanto em cada charuto que acendo cuido encontrar o
[gosto que faz esquecer...

Os meus retratos... Os meus livros... O meu crucifixo de
[marfim...

E a noite...

Isto se dá de dentro para fora, com as peças se aglutinando conforme as emoções se dispõem no interior do sujeito, transferindo-se para a aparente desordem espaço-temporal pela qual vão chegando. O processo visual do afunilamento pelo qual se inicia aparece revelado nos dois pequenos versos que juntamente com o último são os únicos desse porte em todo o texto, lembrando um movimento circular que pretende sugerir a continuidade da angústia pela qual se constrói sua expressividade.

Esta ideia de continuidade das coisas e do mundo se dá pela sinalização das reticências que alongam o carácter místico e circunspecto do desenho, ao contrário do que se tem no "Paisagem Noturna". Temos aqui instantes construídos em uma espiral de emoções que se diluem em unidades encantatórias sobre as quais os versos se lançam um a um construindo um traço dinâmico, que se ajusta em torno de si mesmo, com cada metáfora e cada expressão de sentido oracional invocando o seu próprio aspecto conclusivo.

Isso ocorre porque o olho foca a direção a partir da onda de recuperação do sentimento de angústia diante do mundo a partir do sujeito. O ritmo, marcado por pausas no interior e no final dos versos, como as temos no primeiro, dita a forma quase aleatória com que estes se precipitam sobre a folha em branco. As aliterações e as assonâncias constroem uma musicalidade capaz de remeter pela memória à paisagem noturna que se formara em *A Cinza das Horas* auxiliadas pela rica marcação de sinais de pontuação que completam essa ideia de unidade enquanto prolongamento de cada verso.

Porém, para que não se pense o contrário, "Noturno da mosela" constrói a sua concretude nos sete seguimentos estróficos de que se compõe, pela cadência com que cada uma delas interliga-se à subsequente, como a promover-lhe a entrada do novo fato do qual passa a se constituir. Essa ordem se pode observar, principalmente, nos monósticos que se intercalam solitariamente funcionando como elemento de aglutinação do todo e, ao mesmo tempo, o espaço *entre* onde o eu parece situar as suas ações diante da paisagem subjetiva que

se constrói, como nas instâncias "fumo até quase sentir mais que a brasa e a cinza em minha boca" e "tenho vontade de beijar esta aranhazinha".

Estes versos, aliás, são jogados como uma entrada rasante da voz que se precipita sobre o texto enquanto presença de sua dissolução. O desejo não consumado e a identificação do eu com o inseto que vive ao peitoril de sua janela, a urdir inutilmente a sua pequena teia, enquanto resumo do foco de manifestação intuitiva da inutilidade do tempo: o sabor repulsivo que o faz esquecer os objetos de valor de seu mundo, voltando a reduzir-se este universo ao tamanho do verso inicial preservando a amplitude espaço-temporal da noite, que se inicia no poema e que não se conclui, transferindo-se para a sua continuidade projetada na imensidão.

Coladas as peças pelo ceramista é possível se vislumbrar aí a arquitetura constitutiva da teia maior que é o poema em sua dimensão expressiva e reinventiva do tempo que guarda em si os mistérios do desconhecido das sombras envolvidas nos caminhos da "Noite Morta". As mesmas sombras são reconstituídas em seu processo artístico que realça na metáfora do mau destino a tonalidade de sua escuridão e de seus segredos mais secretos, o mundo indizível.

O passado, invocado pela presença dos objetos, sobre a retenção por uma peça que no presente retoma a sua redoma de realismos próprios, porque:

Uma das contradições mais frequentes na poesia de Bandeira é representada, por um lado, pelo apego aos fatos e acontecimentos do passado e, por outro, pela aguda consciência que ele tem do presente. Ele não sente a necessidade de escamotear a aparente contradição interna entre apego e repulsa, não teme confessar sua fidelidade ao passado, manifestada através da recuperação dos estados emocionais vividos, mesmo que estes pudessem ser considerados anacrônicos. (BRANDÃO, 2008, p.25)

"Noite Morta" é, pois, suporte de articulação maior desse serpentear essencial de sua poética. É ele o ponto de resgate e prenúncio da reviravolta porque, pela marca da tripartição em sua estrutura é possível perceber a complexa rede de construção a que remete, desde *A Cinza das Horas* até *O Ritmo Dissoluto*, em que o lirismo moderno se enche de uma singularidade incomum, pouco observada em outros autores da época.

Está aí a tensão formal do seu processo de construção, usado pelo poeta para contestar as afirmações do crítico Adolfo Casais Monteiro:

... dois pelo menos dos poemas de *O Ritmo Dissoluto* não são dissolutos de ritmo: "Noite morta" e "Berimbau". O primeiro é um dos meus prediletos em toda a minha obra, não sei porque até hoje guardou para mim a atmosfera do lugar e do momento em que o escrevi, ou se porque, embora em versos livres, o sinto, na forma, bem mais necessariamente inalterável do que os meus poemas de metro cuidadosamente construído. (p.329)

Ele é ao lado de outros *noturnos* que já vimos e os que veremos adiante, um marco dessa poesia do chão cujo fazer remete aos elementos cotidianos, introduzindo-se aí uma voz que se precipitará como rastro de sua linguagem. Esses mesmos elementos são observados em menor escala desde 1917, ano em que publicou o seu primeiro livro.

Noite morta.
Junto ao poste de iluminação
Os sapos engolem mosquitos.

Ninguém passa na estrada.
Nem um bêbado.

No entanto há seguramente por ela uma procissão
[de sombras.
Sombras de todos os que passaram.
Os que ainda vivem e os que já morreram.

O córrego chora.
A voz da noite...
(Não desta noite, mas de outra maior.)

–Noite morta” é o mais bem construído poema entre os que Bandeira escreveu na Mosela e é também o que melhor representa a multiplicação das imagens que representam o aspecto transitório do tempo e da vida. A água, tal como no "Noturno" é a representação maior desse sentimento e funciona como elemento de diluição ininterrupta do córrego nos dois poemas.

O título, não aleatoriamente o primeiro verso do texto, é a imagem que resgata as angústias do eu em relação à morte e sua espera. Uma metáfora muda, cujos elementos que a formam traduzem toda a ausência de sons que perpetrará o clima do texto. A noite, instante

onde se concluem todas as etapas do dia, ressentindo-se de sua movimentação, representando a arquitetura simétrica e silenciosa da perfeição formal do instante que a singulariza.

O poema constitui-se de dois conjuntos formados por duas estrofes de três e dois versos, respectivamente e um terceiro formado pelo monóstico, um verso isolado na configuração dos parênteses, daí sua estrutura de tripartição. Temos, portanto, três movimentos perceptíveis aos olhos e aos ouvidos: do conjunto de três para o de dois e deste para a de um verso, recolhendo-se este no sinal gráfico de fechamento, e onde a palavra noite volta a aparecer de maneira diferente das outras duas vezes em que surge no poema.

O texto é econômico no tocante ao número de palavras de que se faz e também no tamanho dos versos que possui, transferindo para o seu conjunto a cadência singular sintética com que transcorre a noite silêncio adentro. No primeiro conjunto, a ausência de elementos humanos configura-se na valorização do poste de iluminação e dos sapos que iniciam o processo de giro das palavras no entorno da noite morta. Os versos subsequentes só evoluem na descrição dessa condição de vazio e ausência que caracterizam o elemento noite em sua condição de "morta": "Ninguém passa na estrada", "Nenhum bêbado".

Com este aspecto de conclusão, inicia-se a segunda estrofe repleta das sombras dos que aí já estiveram e que reconfortam o eu em sua solidão e angústia. A transitoriedade da vida é sua resignação momentânea neste palco de um só. Um que se sente acompanhado "de todos os que por ali passaram", "os que ainda vivem e os que já morreram", o que antecipa a metáfora do córrego que chora ininterruptamente. Talvez aqui possamos fazer a relação deste com outros poemas posteriores do autor que expressem sentimentos semelhantes, como o "Profundamente".

A parte disso, e no novelo de que se compõe a sua cadeia rítmica, as assonâncias aparecem em todos os seus versos e são emblemas da atmosfera reflexiva que exalam sobremaneira as construídas com o uso da vogal "o", que representa visualmente o vazio e o fechado e sonoramente, o alongamento dos sentimentos que se circunscrevem das bordas para o interior do texto e do eu, traduzindo-se em intensidade e profundidade do instante que se manifesta no alongamento da noite. Aqui, Bandeira consegue a plenitude da indissociabilidade do ritmo do poema na unidade entre som e sentido.

Este processo também pode ser observado no campo das aliterações onde a sibilante "s" se dilui por todo o texto de forma a alongar-lhe o sentido e imprimir-lhe uma melodia que remete ao arrastar-se do tempo e sua continuidade, bem como à efêmera passagem da vida. É

ela que fará alusão ao sentimento de inutilidade que encontraremos em outros poemas do artista e que seguramente resvala no universo de sua condição humana.

Por isso, "Noite morta" é expressão de ícone remissivo do que o poeta exercita na construção de sua obra. Ele é um resgate transfigurado das emoções e dos procedimentos encontrados em *A Cinza das Horas* e *Carnaval*, principalmente o uso das sinestésias e do *enjambement*, que será marca registrada de sua poética. Some-se a isso a própria dissolução formal e temática a que se propõe *O Ritmo Dissoluto* que seguirá para outras obras à frente.

CAPÍTULO II: 2ª estação. No mundo de Santa Teresa: Os caminhos movediços

2.1. Novos, velhos e futuros noturnos

Embora *O Ritmo Dissoluto* tenha vários poemas escritos em Santa Teresa, fato é que muitos deles foram escritos ainda no tempo de *Carnaval* e mesmo no tempo de *A Cinza das Horas*. Por isso o mantivemos no espaço anterior do trabalho, até porque quase um terço do livro, oito poemas foram escritos na Mosela, em Petrópolis.

A partir de 1920, ano da morte do pai do poeta, Bandeira entra definitivamente no mundo de Santa Teresa, sobretudo na Rua do Curvelo, que se tornará uma das mais conhecidas do nosso mundo literário pela importância atribuída a ela tanto na obra quanto na vida do autor.

Lá, estreita relação com o poeta Ribeiro Couto que se torna um dos seus maiores amigos e admiradores. Primeiro mora sozinho, no número 53 e depois com o amigo no número 51. Aí se aproxima do espaço humilde do cotidiano, que embora já aparecesse em seus livros anteriores, ganha terreno significativo em sua obra nos livros de poesia que aí escreveu: *Libertinagem*, que publica edição de 500 exemplares em 1930 e, *Estrela da Manhã*, publicado em 1936. Sobre esse período que se estende de 1920 a 1933, temos o seguinte testemunho do autor em seu itinerário:

A Rua do Curvelo ensinou-me muitas coisas. Couto foi avisada testemunha disso e sabe que o elemento de humilde e cotidiano que começou desde então a se fazer sentir em minha poesia não resultava de nenhuma intenção modernista. Resultou, muito simplesmente, do ambiente do morro do Curvelo. Disse-o Couto melhor do que eu mesmo poderia explicar agora. (p.322)

Libertinagem é, pois, filho dessa mobilidade transformadora que fisicamente sofre o poeta e a obra nas vielas de Santa Teresa, no Curvelo. Nenhum outro poeta sofreu tão grande processo de emancipação em tão pouco tempo como Manuel Bandeira a ponto de dizer ainda na mesma página do *Itinerário* que a morte de seu pai e a sua residência no morro do Curvelo de 1920 a 1933 –acabaram de amanhecer o poeta” (p.322) que se tornara.

Estudar esse processo de mudança e aperfeiçoamento pelo qual passarão o poeta e sua poesia é objetivo deste capítulo em suas quatro subseções, cujos objetos de análise são as

maiores marcas do movediço que toma conta de sua escritura: o ápice da comunhão entre os limites da prosa e da poesia, da musicalidade e da plasticidade, do clássico e do moderno, imprimindo-lhe um ritmo oscilante, no sentido de que este processo torna sua linguagem um campo de mobilidade signica, resultado de uma estreita relação entre os espaços diversos pelos quais transita toda a sua obra, ressaltado aqui seu itinerário de vida em que à tradição da morte não resulta, sob este aspecto, na morte da tradição.

A primeira questão a ser observada quando do lançamento de *Libertinagem* é que o Movimento Modernista já era quase um pré-adolescente no país e que poemas como "Bacanal", "Os sapos" e "Poética" já haviam mostrado a cara aos mais desavisados e revelado que este processo de construção da ironia lírica, presente em "Não sei dançar", da sublimação do cotidiano, em "Pensão Familiar" e da supremacia do verso livre, em quase todo o livro, com destaque para o "Poema tirado de uma notícia de jornal", "O cacto" e "Evocação do Recife", já se mobilizavam na obra do poeta desde há muito. Também a construção mais fluida e dissoluta de sua melancolia andava em novo galope, pelo menos, desde *Carnaval e O Ritmo Dissoluto*, como acabamos de ver.

A composição de seus Noturnos, que teve início em *A Cinza das Horas* e apareceu com força no livro anterior a *Libertinagem*, volta a ganhar espaço de relevo em seu trajeto poético em "Noturno da Parada Amorim" e "Noturno da Lapa", poemas que são o motivo de nossas considerações nessa subseção, pela importância que assumem nesse caminhar e pelo diálogo que realizam com poemas escritos tanto anteriormente como em seu universo atual, o mundo de *Libertinagem*.

Antes de iniciar vamos a algumas curiosidades que a apontam para o livro como um todo desde o início de seu percurso. Essas curiosidades, senão essenciais para o que nos propomos a discutir aqui, são fundamentais para a compreensão do que anunciamos na Introdução e no capítulo anterior deste trabalho.

Vamos ao título nas palavras de Bandeira em sua correspondência com Mario de Andrade:

Eu prefiro esse que Rodrigo propôs: *Libertinagem* apesar de haver o *Le libertinege* de Aragon, estou tentadíssimo. *Libertinagem* serve para a forma e por ironia para o fundo. Nem é tão irônico assim: na "Oração a Terezinha do Menino Jesus" há uma confusão de oração e cantata, da santa e da mulher, que tem alguma coisa de

sacrilégio, de "libertino" no sentido original do francês. *Libertinagem* é dúbio, é triste, é geral, é breve, é bonito... Cunha ou coroa? *Libertinagem* ou *Outra coisa?* ou outra coisa? (2001, p.415)

Apesar da ressalva feita por Bandeira em virtude da obra de Aragon já existir e ter sido publicada em 1924 pelo artista surrealista na França, o poeta mantém a simpatia e a inclinação de adotar este título para a obra, coisa que se efetivou, como todos sabemos. Fica disso, entretanto, que *Libertinagem* possui um diálogo com o que vinha se desenvolvendo na Europa e com os fatos que se desenrolaram no pensamento artístico brasileiro de 1922.

O livro é fruto de um aprendizado poético que envolve um vasto conhecimento adquirido anteriormente e esquecido ou menosprezado por parte dos estudiosos, aliados dos novos rumos. Por isso, vai ser apenas observado enquanto livro de ruptura do autor com a poética que praticara. Ora, então não deveríamos encontrar em *Libertinagem* nada do que o relacionasse a essa poética, o que já vimos que não ocorre.

Elementos como a morte, a infância, a melancolia, o cotidiano, a ironia, já apareciam em seu discurso poético porque faziam parte do indivíduo Manuel Bandeira e ainda que consideremos o uso do verso livre como a dominante de seu ritmo, não podemos ignorar o processo de estrofação e simetria a quem o poeta ainda se mantinha preso, bem como ao fundo ideológico tradicionalista que ainda se observa em alguns dos poemas do livro, tais como "Vou-me embora para Pasárgada" e os "Noturnos" que abordaremos aqui.

Também nos parece estranho, como pareceu a Antonio Cândido (1998, p.69) em análise ao "Rondó dos cavalinhos", que um livro modernista traga, ainda que apenas no título de um de seus poemas, o nome de uma forma clássica: o noturno, mesmo que de maneira a atualizá-lo.

O fato é que estas explicações iniciais pretendem apenas reforçar a ideia matricial do signo em movimento no seio da sua poética que resgata o passado e antecipa as novidades que ainda estão por acontecer. *Libertinagem* é, com justiça, o ponto de ebulição em que este discurso se torna um só e se nutre tanto de marcas do discurso da tradição quanto da modernidade, atribuindo a sua obra uma importância que extrapola a própria avaliação de modernista consagrada por grande parte da crítica. Chegou o momento: o livro libertou-se do convencionalismo e assumiu seu papel como obra renovadora do próprio Modernismo.

Sobre esse aspecto é importante citar Gilberto Mendonça Teles, que começa a ver em Bandeira essa unidade na multiplicidade e a novidade dentro das velhas formas, assim como as velhas formas traduzindo-se em novidade. Suas observações servirão de suporte para a abordagem dos novos, velhos e futuros noturnos de Bandeira.

Os poemas de Manuel Bandeira me abriram os olhos para a possibilidade de escrever usando ou não os conhecidos elementos retóricos de métrica, de rima e de forma fixa, como soneto, por exemplo. Comecei a perceber que a palavra e a frase, mesmo as mais comuns, podiam ser organizadas de maneira simples e coloquial. Eu via juntos, num mesmo livro ou de livro para livro, os elementos antigos e modernos, o novo saindo de dentro do velho, o velho se vestindo de novo e o novo se tornando ao mesmo tempo erudito e popular. (1989, p.229).

Antes de publicar "Noturno da Parada Amorim" e "Noturno da Rua da Lapa", o poeta publicou "Paisagem Noturna", "Noturno da Mosela" e "Noite Morta", este, que se não possui no título a palavra, mas talvez seja o maior de seus noturnos. Isso não representaria absolutamente nada se entre esses poemas não existisse uma linha tênue comum ao procedimento usado pelo poeta em suas construções.

Os dois primeiros têm origem em fatos que foram narrados a ele por terceiros, constituindo-se em pequenos poemas de segundo ouvido e de primeira mão. Temos do próprio Bandeira o testemunho sobre a origem do primeiro:

Esse poema tem uma gênese muito complicada. O ponto de partida *foi* um fato real. Numa recepção em Bruxelas o violoncelista Emil Simon, meu amigo, já falecido, tocava o concerto de Schumann, quando um coronel do exército belga, que ouvia a música no patamar e estava meio bêbedo, ficou transportado e começou a se agitar, dizendo: -- "Quels sont ces *sons célestes* que j'entends? Le faut que je fasse quelque chose:" o que achou melhor de fazer foi sentar-se na escada e deixar-se escorregar por ela abaixo. Misturei isso com a impressão que sempre me causou de noite uma agência postal fechada, por quê? sei lá: e certas telefonadas alta madrugada, e os descampados dos subúrbios da Leopoldina...

Observando-se o centro de convergência de cada um deles percebe-se rapidamente que todos resvalam em instantes existenciais do poeta, o mundo da experiência. Todos intercalam momentos de reflexão com a súbita singularidade do cotidiano e, por fim, quase todos trazem o verso livre como modelo de composição formal. Não bastasse isso, em alguns deles, temos o processo de fusão de uma quase prosa com o fenômeno poético em si. O diálogo dos

gêneros dentro do discurso da obra, a que já fizemos referência na introdução deste trabalho. Afora isso, se o contexto existencial foi o elemento determinante na construção de seus textos anteriores, não deixou de existir em *Libertinagem*.

No poema "Paisagem Noturna", escrito em 1912, tem-se o início da utilização do verso livre e da valorização de sua distribuição no papel que resulta do apelo visual sobre a plasticidade da linguagem. A "Paisagem Noturna" reaparece nos dois noturnos de *Libertinagem*, assim como também retornam diversos elementos do cotidiano, como os "tanoeiros do brejo" que aparecem em diversos outros poemas de sua obra. Aliás, no "Noturno da Mosela" temos a "aranhazinha" que o poeta ternamente tem o desejo de beijar, em "Noite Morta", os "sapos" que "engolem mosquitos" e no "Noturno da Rua da Lapa", o "bicho que voava o articulado implacável".

Entre esses elementos, além da coincidência de serem animais pelos quais a humanidade tem certa repulsa, todos estão identificados com a noite. Sobre eles, observa-se que o eu mantém a mesma nota de identidade que imprimiu em "Paisagem Noturna", publicado em 1917, em *A Cinza das Horas*.

Sobre todos, o lamento e o mistério se enleiam para constituir o núcleo central da construção de cada um, invocando a função descritiva do noturno no passado. As cenas se desenvolvem como *flashes* do jogo da consciência/inconsciência que imprime o ritmo lento e cadenciado de cada um deles. Os versos são normalmente longos e procuram seguir a unidade de pensamento e ritmo em um só seguimento, tal como pensava o poeta ser o verso verdadeiramente livre: linhas com um número semelhante de sílabas que possam ser lidas num mesmo intervalo de tempo.

Alguns desses poemas reinventam os perambulares de Bandeira por Teresópolis e Petrópolis, o "Noturno da Parada Amorim" e o "Noturno da Rua da Lapa" são invocações e narrações de episódios factuais que se singularizam enquanto universalização do poético. O segundo foi "aproveitação de um caso que se passou com Ovalle em sua casa da Rua Conde Lage" (p. 337) e, o primeiro, retirado de um episódio que lhe fora contado, reconstruído com a inclusão da parada do trem que tinha de tomar todas as vezes que se deslocava para Petrópolis, uma agência postal fechada e as ligações telefônicas inusitadas às altas horas da noite. Ambos nascem, portanto, do caráter de reinvenção da natureza artística.

No primeiro ainda se ouve ressoar traços prosaicos que aparecem na linguagem da "Epígrafe" de *Carnaval*, que o vincula ao poema em prosa cultuado amplamente na França

por vários poetas contemporâneos, entre eles, Arthur Rimbaud. Outro ponto de diálogo que se pode estabelecer entre as variantes de situações e semelhanças de composição está na relação desse poema com "O Corvo", de Edgar Allan Poe, publicado em 1845.

Sob este ângulo, observando-se a relação entre os tipos paralelísticos de versos e os elementos prosaicos usados por Bandeira nestas composições, remetemos ao pensamento de Davi Arrigucci Júnior para quem estes processos já são visualizados em sua poesia desde 1920, principalmente a quebra e a desconstrução do verso tradicional na obra do autor, especificamente no poema "Noite Morta":

Ele começou a quebrar a métrica tradicional por volta de 1912, produzindo de início antes versos libertados que propriamente livres: polimétricos, ou no fundo sujeitos ao senso da medida. Aos poucos foi avançando com passos seguros no progressivo domínio do verdadeiro verso livre, com sua cadência rítmica irregular, mas ainda deliberada; suas rimas aleatórias ou ausentes, sua multiplicidade de tom; seu corte arbitrário, mas quase sempre em aliança com a sintaxe e o sentido, na busca de adequada expressão para o impulso lírico; sua aproximação à prosa, contrariada pela prosódia visual, destacada pela convenção tipográfica do alinhamento paralelístico. Já com este tipo de verso, Bandeira alcança algumas de suas obras-primas na década de 20, como se vê pela admirável Noite Morta e outras composições da época. (p.54)

Estes elementos recorrentes ressaltam em sua linguagem a interposição tensiva, onde ora a simplicidade se confunde com a complexidade situando o poema num espaço de singularidade que representa a associação do mundo cotidiano com o mundo da criação, tal como o faz quando impõe uma linha do espaço de intersecção entre modernidade e a tradição, ora associando-se ao mundo do prosaico mais comum.

Do esvaziamento interno da metáfora da morte observado em "Noite Morta" resulta um véu sombrio que envolve todos esses noturnos e o que viria posteriormente, o "Noturno do Morro do Encanto", onde o soneto é retomado com maestria e a morte reaparece com toda força no último terceto do poema. Ela funciona como espécie de impressão traduzida do tema da fugacidade do tempo que encontramos em "Noturno da Mosela" e "Noite Morta", um estilhaço que se pulveriza em várias direções.

Encerradas estas preliminares que introduzem o que vamos abordar nessa subseção, vamos à leitura do "Noturno da Parada Amorim", para verificarmos os outros elementos da linha tênue que se forma nesse conjunto de poemas e que se incorpora ao discurso da obra de Bandeira.

Noturno da Parada Amorim

O violoncelista estava a meio do Concerto de Schumann

Subitamente o coronel ficou transportado e começou a gri

tar :—"*Je vois des anges! Je vois des anges!*" — E
deixou-se escorregar sentado pela escada abaixo.

O telefone tilintou.

Alguém chamava?... Alguém pedia socorro?...

Mas do outro lado não vinha senão o rumor de um pranto
desesperado!...

(Eram três horas.

Todas as agências postais estavam fechadas.

Dentro da noite a voz do coronel continuava gritando:

— "*Je vois des anges! Je vois des anges!*")

Um dos fatos que chama a atenção inicialmente neste poema é a palavra "parada" estacionada no centro do título funcionando como ícone de todo o movimento que envolve a sua construção. Trata-se de um chamamento para o termo que parece transpor para a densidade do tempo o seu núcleo de significação. O termo nos traz a ideia de equidistância entre dois pontos situados de forma igualitária e traduz a noção espaço-tempo na configuração entre o narrado e o oculto.

Seu título é composto por um verso decassilábico, com cesura nas sexta e décima sílabas donde se inferir certa relação com um bloco atrelado aos procedimentos da construção clássica. A cesura recai sobre a última sílaba tônica de que se compõe a palavra "parada", o que alude ao momento estacionário da ação. Além desta constatação, outra nos parece muito clara: os intervalos quase milimetricamente medidos entre as vogais "o" e "a" sobre as quais se imprime o alongamento da parada e ressoam como instante de paralisia contínua, confrontada com os fatos desenvolvidos no terreno narrativo do texto.

O primeiro verso sugere esse clima de interrupção pelo uso do verbo associado à ideia de rompimento brusco pelo que se sucede posteriormente. A ruptura promovida pelo uso do advérbio de modo "subitamente" transfere para a cena que se desenvolve a impressão de ruptura do desenrolar do ato presumivelmente solene. Os berros introduzidos pela voz do general "transportado" imprimem a tonalidade surrealista adquirida pelo texto.

Desenvolve-se por este meio uma série de recortes na cena criados pelos pequenos quadros superpostos um sobre os outros no campo do discurso paralisante: "O telefone

tilintou. Alguém chamou?... Alguém pediu socorro?...”. A voz anônima introduz a singularidade descolada do cenário que não lhe oferece resposta alguma.

O poeta parece divertir-se com o inusitado que lhe fora narrado pelo amigo Ovalle e que certamente ficaria marcado na memória do narrador. De fato, Bandeira faz uma série de colagens, "de aproveitamento" do incidente recordado, atirando sobre a estrutura poemática os retalhos que ainda lhe saltam à lembrança via memória involuntária. A estrutura medida do primeiro verso opõe-se ironicamente ao que se desenvolve no poema sobre a ausência de medida, de regras ou obediência a elas, completando-se com os elementos antagônicos diluídos no universo irreal característico do modelo de Breton e seus seguidores.

Os versos parecem fluir de forma automática, quase simultânea ao desenrolar dos fatos, contrariando a sequência lógica, precipitando-se sobre o concerto que, desconstruído, transmuta-se na voz do coronel. Neste sentido, tem-se aqui o fluxo de consciência transferido para o mundo da apatia, introduzido pela digressão entre parênteses e representado pela dificuldade da comunicação, metaforizada pelo encerramento das atividades dos correios. O ritmo "todo de ângulos, incisivo, em versos espetados, entradas bruscas, sentimento em lascas, gestos quebrados, nenhuma ondulação. A famosa cadência oratória da frase desapareceu”. (ANDRADE, 1978, p.29).

Entretanto, o processo de continuidade fragmentária da cena sarcástica segue pelo ininterrupto grito proferido pelo coronel, a que se associa o caráter da intransitividade do discurso poético. Neste sentido temos um poema que não comunica, não possui uma lógica de linguagem articulada e que soaria estranho a qualquer leitor menos avisado da obra de Bandeira.

Afonso Arinos de Mello Franco vê este e outros poemas do poeta como elementos estranhos a sua poesia, o que nos parece certo exagero visto que nele a presença da ironia e dos elementos cotidianos remete ao que de mais comum existe em sua obra, embora o processo construtivo seja outro. Segundo ele:

É este homem lógico, com mania de se certificar exatamente das coisas, que escreve alguns dos poemas mais estranhos da poesia brasileira: “Noturno da Parada Amorim”, “Noturno da Rua da Lapa”, “Palinódia”. Estranhos justamente pela palpitação vaga, indefinível, incompreensível que os percorre. Poesia cósmica que se sente, mas não se compreende talvez mais inexprimível do que a de Arthur Rimbaud (1989, p.45).

Este poema, ainda que de tom irônico e sarcástico como os demais Noturnos de Manuel Bandeira, principalmente o "Noturno da Rua da Lapa", funciona como uma espécie de recuo à proposta despojada que encontramos na linguagem de *Libertinagem*, por ser um fato que vem de um contexto que vai além do autor, pelo caráter surreal que assume e pela disposição dos versos na folha de papel. Talvez por isso seu caráter estranho.

O texto parece ser um rompante do subconsciente que se interrompe pelos flashes de tentativa de comunicação sem sucesso. O delírio do fato inusitado, da desordem do que representa a ordem explicitada na figura do general, parece ser sua orientação. Entretanto, existe o lado prosaico do texto que não pode ser ignorado e é de seu prosaísmo exercido enquanto fuga do fato delirante que fazemos a ponte e entramos para as observações sobre o segundo texto desta subestação.

Noturno da rua da Lapa

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

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

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

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

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

Além de se tratar de dois poemas que trazem em seu título a palavra "noturno", que alude à forma musical do século XVI, outras relações são claras entres estes dois textos: o surgimento de uma narrativa de outrem, a invocação de elementos cotidianos e urbanos, o dimensionamento do prosaico e a apresentação perene de uma situação inusitada e fragmentária, tal qual se apresenta na composição surreal, que resvala na dimensão do espaço entre o devaneio e o prosaísmo factual, isto porque ambos os textos se circunscrevem na dimensão do irônico repentino.

Nesse sentido, temos uma atualização profunda na dimensão composicional do noturno que substitui o verso pelo parágrafo e o subjetivismo imperativo pelas marcas do relato cotidiano, de onde o poeta extrai parte das imagens para compor a cena única. Entretanto, o mundo moderno ironicamente se vê perpassar por imagens antigas que remetem

à tradição de "Palas e Atenas", bem como pela mística do noturno romântico evidente na utilização da expressão "lupanares".

Por esse caminho, observa-se que o texto entra em forma pastosa, onde se fundem tipos de discursos diferentes e emoções distintas, dando margem a impressões de rastros de melancolia, ironia e mistério. Essas impressões, nas palavras de Bandeira, talvez sejam o "estado lírico" que confessou em carta a Mário de Andrade lhe ter despertado a narrativa de Ovalle. Diz ele, em resposta aos questionamentos de Mário:

Essa história me colocou imediatamente em estado lírico, não sei por quê. Mexeu com toda a minha vida, também não sei por quê. E não sosseguei enquanto não exprimi daquela maneira o meu desassossego. Eu sinto que nele eu exprimi as minhas tristezas, as minhas desesperanças e os meus medos. Tem no poema uma parte que é muito explicável pela associação de contiguidade. O quarto do Ovalle fica por detrás da Rua da Lapa. Vê-se o fundo de um grupo escolar, fundos de bordéis e o parapeito do cais da Glória foi construído em perfil cicloidal. Mas independentemente dessas explicações as palavras e as idéias em si formam não sei por que um ambiente estarecente. (2001, p.408)

Nas entrelinhas desta resposta vislumbra-se o tom de delírio e de diluição de sentidos lógicos no texto tais quais os observados no "Noturno da parada Amorim". Esse estado de diluição parece resvalar no discurso fragmentário que o poema assume, embora estruturado em parágrafos, como já vimos. Aliás, por aí, talvez se explique o mistério a que faz referência Mario de Andrade, na mesma carta em que questiona Bandeira e o compara com Oswald de Andrade:

Batuta, batutíssimo, arquibatuta, das melhores coisas que você já escreveu, das melhores da poesia brasileira. E das coisas mais intensamente líricas que já li na vida minha, fiquei assombrado. E cabe aqui uma dissertação comparativa entre o semi-irônico em você e no Osvaldo. No "Noturno" você ganha a partida, mas de corpo inteiro. É que na poesia de você entra um elemento que o Osvaldo, um gordo de alma e corpo não tem: mistério. Osvaldo emprega ironicamente o sentimental. Você emprega sentimentalmente o irônico. E por isso possui a possibilidade a mais de botar mistério na coisa. (2001, p.406)

Este mistério também evoca a sublimação do bicho, que visualmente amplia sua dimensão estampada no texto por meio do uso da caixa alta utilizada pelo autor. Essa ampliação, entretanto, não alude ao tamanho da criatura de onde se inspira o texto, mas aponta para a sua amplitude emotiva que resume todos os medos, tristezas e melancolias do

passado, de onde resgatar o mito de Palas para a nova batalha que se dá diante da presença desse estado de melancolia e medo. Disto tem-se a associação entre os dois elementos clássicos ligados pelo viés da música e da representação do mito, donde a sabedoria e o equilíbrio se apresentam como ícones da ironia diluída ao longo de sua estrutura.

Em contraponto, a bomba de "flit" e os "fragmentos do hino da bandeira" representam o que de mais simples e cotidiano surge como emblema do mundo moderno, do campo urbano, que lhe chega "de mistura com o eco do vento que se parte nas curvas cicloidais". Aí se encontra o ponto de fusão por meio das imagens fragmentadas que se reúnem num só conjunto expressivo, o próprio poema. Esse aspecto fragmentário se associa diretamente ao modelo composicional do noturno, que possui um construto de compassos irregulares, muito próximo do aspecto partitivo ao qual se associa o movimento movediço do discurso do texto.

Temos, então, um terceiro diálogo que o poema realiza e que é outro caminho na obra de Bandeira que prescinde ser averiguado com mais detalhe, o diálogo com as outras artes, especialmente o desenho, a pintura e a música, que é o nosso caso. O "Noturno da Rua da Lapa" bem como os que lhe antecederam e os que surgiram posteriormente indicam este viés do discurso que será recorrente em toda sua obra. Só para lembrar aqui, os poemas "Visita Noturna", "Noturno no morro do encanto" e "Consoada".

Este caminho de diálogo entre as artes e os gêneros, entre o sublime e o cotidiano, o tradicional e o moderno, tornam os limites do texto e de sua expressão ainda menos precisos. Percebemos isto quando recortamos imagens de seu interior e recriamos a colagem. Situações como "Para que, não sei", "Fragmentos do hino", "Não posso atinar no que fazia", "nunca mais", remetem para esse transbordar de imprecisões que se repetem em cadeia sucessiva, lembrando uma cena de quadro surreal.

Também é possível estabelecer uma ponte de conexão entre a cena que se desenvolve e a que aparece em "O corvo" de Edgar Allan Poe, cuja poesia extrapola os limites do tom romântico e se apresenta como a primeira grande obra da literatura moderna. Apanhado de surpresa, o sujeito parece reservar-se ao espaço interno do ambiente que continua a movimentar-se no dinamismo de fora, construindo uma nova dicotomia de mundo do sujeito e do mundo da experiência. "O monstruoso animal" que se torna ainda "MAIOR" transfigura-se em um universo de sensações e emoções indefiníveis tal qual a atmosfera do circuito penumbriata.

Nesse sentido, o inseto ampliado exige do sujeito a retomada da consciência, até então desencontrada, para a reordenação dos fatos que se seguem. Recuperada a consciência, invoca-se a luta com o disparo do "jato fumigatório" que em nada resolve a situação aterradora e irônica, com o animal resistindo e ampliando sua dimensão.

Não se apresenta solução no mundo presente, busca-se a alternativa na racionalidade do passado mítico que aparece simbolizado na figura de Palas (Atena) intuitivamente presente na alma do sujeito. Entretanto, a recordação persiste e se particulariza na ausência de alguma Lenora, alusão à personagem do poema de Edgar Allan Poe, representante, neste caso, do ideário romântico de amor.

Têm-se então dois momentos; o primeiro que vai até o terceiro parágrafo, marcado pela subjetividade e a introspecção do delírio; e o segundo onde o eu tenta recuperar o plano da objetividade e parte para a ação. Disto instala-se o conflito no qual o inseto identificado como tal vira ícone do fundo contraditório da tessitura metalinguística do poema, contrapondo o mundo moderno e o mundo clássico na forma livre e equilibrada do mito de Palas.

A esse equilíbrio clássico e ao sentimentalismo romântico, o eu contrapõe o sentimento de inutilidade e esvaziamento do mundo moderno, donde se observa que a ironia resvala no senso e no contrassenso de ambos os campos artísticos, traduzindo-se este como ponto de fusão em que ocorre o imbricamento destes três modelos expressivos.

Aqui se concentra o processo de maturação artística de Bandeira que vai revitalizar a tradição clássica e romântica no poema por meio da novidade do esvaziamento do mundo moderno, em que o silêncio e a inexorabilidade das formas se diluem em um discurso pantanoso e sombrio.

Isso continua em outros poemas que abordaremos nas seções subsequentes, especificamente na seguinte cujo diálogo se estabelece a partir de dois dos mais significativos poemas da obra do autor: "O Cacto" e "Poema tirado de uma notícia de jornal", onde é possível se fazer uma leitura mais detalhada da mobilidade deste discurso que estabelece o caráter movediço nas entrelinhas de seu universo expressivo. Um construto inexorável em que se harmonizam diversos estilos e diversas formas. Bandeira atinge por meio destes poemas o ápice da movimentação que se pode exigir de um poema cuja estrutura se reflete enquanto paisagem da modernidade.

2.2. No trânsito do cacto o poema tirado de uma notícia de jornal

Nesta subseção os nossos objetos são dois poemas fundamentais no conjunto da obra poética do autor para a compreensão do sentido de movediço que procuramos aplicar até agora. Vamos dimensionar a leitura de "O Cacto" e "Poema tirado de uma notícia de jornal", para o centro do pântano em que se aprofunda a linguagem de Manuel Bandeira.

"O Cacto", contracenando com o "Poema tirado de uma notícia de jornal", talvez seja o poema onde a concepção da morte da tradição e a tradição da morte esteja mais evidente em sua obra. É um poema circular, que se alimenta da colagem de elementos narrativos do mundo clássico e de elementos poéticos da modernidade. É também um poema que se alia à perspectiva da morte enquanto estrutura dominante de seu discurso em *Libertinagem* pela frequência com que esta se faz presente no livro, em cerca de trinta por cento dos poemas.

Como já vimos ser recorrente nos livros anteriores, o texto é um conglomerado de mobilização e de estagnação, porque resulta também de uma abordagem metalinguística sobre o ato de composição, que vimos ser praticado pelo poeta desde o "Desencanto". Desta forma, é também uma ponte de diálogo permanente com o "Poema tirado de uma notícia de jornal".

Sabemos tratar-se de um texto escrito em decorrência da observação de um cacto real, que existia em uma das ruas de Petrópolis, onde foi escrito em 1925. Aliás, é um dos poucos textos do livro que traz data e local de produção. Também sabemos que Bandeira afirmou a existência da planta em entrevista a Paulo Mendes Campos, "O Cacto", segundo ele "nasceu da verídica história de um cacto formidável que havia na Avenida Cruzeiro, hoje João Pessoa, em Petrópolis". Esta confissão, por si só, remete ao diálogo do seu discurso poético com as artes plásticas, com o mundo da experiência natural e com o da experiência do autor, que resulta no mundo da invenção singular.

Portanto, vamos a sua leitura para analisar de que forma toda essa movimentação dialógica entre artes, gêneros e estilos se dá.

O Cacto

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

Um dia um tufão furibundo abateu-os pela raiz.
O cacto tombou atravessado na rua,

Quebrou os beirais do casario fronteiro,
 Impediu o trânsito de bondes, automóveis, carroças,
 Arrebentou os cabos elétricos e durante vinte e quatro horas
 [privou a cidade de iluminação e energia:

—Era belo, áspero, intratável.

O texto está construído por três momentos dinâmicos representados pelo conjunto de três estrofes, cada uma delas correspondendo a uma etapa do movimento ascendente de que se compõe. Temos um primeiro momento de estaticidade construído pela lembrança e pela evocação de elementos ligados à estatuária, ao mundo clássico e a paisagem atualizada do Nordeste seco.

Verso a verso, o que se inicia no processo composicional do poema é uma cena transfigurada a partir da segunda estrofe num processo de mobilidade que só se conclui no último segmento formado por apenas um verso.

Esta primeira instância introduz os elementos de cada cena de forma a estabelecer a relação de verossimilhança entre elas. O cacto, a estatuária e o seco Nordeste vão se identificando pelo caráter de imobilidade que toma conta de cada um. Por isso essa primeira cena é marcada pela predominância do aspecto descritivo na estrofe. Os elementos são dispostos um a um de acordo com o valor que possuem enquanto imagem alusiva aos três universos emblemáticos.

O primeiro deles é o cacto, centro para o qual confluem as demais características de imobilidade dos demais elementos em trânsito para o seu centro, atribuindo-lhe papel de imagem icônica, que transfere para as demais sua extensão de ser vivo em uma nova dimensão na terra seca: "Era enorme, mesmo para esta terra de feracidades excepcionais". Esse crescimento exponencial, experimentado ao final da estrofe, é resultado das comparações que são realizadas no corpo do poema entre o cacto, enquanto representação do mundo natural e moderno, a estatuária, que aponta para o mundo cultural e Laocoonte e Ugolino enquanto elementos remissivos do mundo histórico.

No plano performativo, os traços descritivos iniciam no poema a sua relação com os quadros da pintura impressionista que valorizam a imobilidade dos elementos na composição do fundo de que se constitui a cena. A imobilidade do cacto, que encabeça como título o texto, inicia o processo de visualização da figura e do poema. Cacto e estrutura poética iniciam o processo de profusão no nível do tecido visual e metalinguístico do construto.

Dessa forma, o universo pictórico começa a aludir ao mundo literário por meio de suas representações visuais e imprime à configuração do texto a dimensão plástica de que se torna refém. O imobilismo da estrofe ressalta o caráter de intransitividade do discurso poético e limita sua extensão na recuperação de comparação por similaridade entre a estatuária e o cacto, que se constitui como metáfora invariante do campo alusivo do texto.

Entretanto, a descrição sofre um corte abrupto pela introdução fabular do "Tufão furibundo", com o qual se inicia o segundo movimento do texto em direção à ação que se torna transformadora a partir da segunda estrofe. Os verbos que indicavam estaticidade e imobilismo na primeira estrofe serão substituídos por verbos que indicam movimentação e singularização dos elementos envolvidos, são eles: abater, atravessar, quebrar, impedir, arrebentar e privar. Todos ligados aos dois núcleos que medem força na segunda estrofe, o tufão e o cacto.

Neste sentido, a primeira estrofe funciona como uma espécie de preâmbulo das situações narrativas iniciadas com a segunda estrofe por meio da introdução do elemento "tufão furibundo". Note-se que se a imobilidade é característica natural tanto do cacto quanto do corpo do poema; já o tufão segue outra direção de natureza singular, cuja existência só se dá pela mobilidade violenta do vento, neste caso, tão violento que recebe a adjetivação de furibundo, o que denota a anormalidade ainda maior de sua força.

Bandeira tenta, por meio da ampliação e aproximação do cacto e do tufão, criar a alegoria da grandeza sob a qual se dará a medição de força de valores que os dois elementos incorporam. Ao ato de desenraizamento do cacto promovido pelo tufão, simbolicamente se apresenta a força de resistência do segundo, que "tombou atravessado na rua", "quebrou os beirais do casario fronteiro", "impediu o trânsito de bondes, automóveis, carroças" e "Arrebentou os cabos elétricos" retirando das pessoas da cidade seu direito de iluminação. Neste instante, o cacto se desenraíza e se desreferencializa, tomando outro corpo, o corpo do próprio poema, capaz de traduzir por meio dos elementos invocados ao longo das duas estrofes, a violência do mundo passado que se repete no tempo presente.

A atmosfera fabular sugerida pela indeterminação temporal da expressão que divide o poema ao meio cria a ruptura entre o referencial e o lúdico, coloca o "O Cacto" em seu papel de ser imóvel, como se inicia o poema e o faz evoluir do estático para o mesmo universo móvel de fluxo narrativo do "Poema tirado de uma notícia de jornal". Essa relação se dá pelo aspecto metalinguístico que ambos os textos invocam e por sua natureza de poesia extraída de elementos da prosa, do mundo cotidiano. Tal visão se dá em decorrência das relações que

Bandeira passa a ter com o mundo da simplicidade quando se transfere para o Curvelo, em Santa Tereza.

O ato de tombar do cacto se associa, no nível simbólico, ao ato de cair da própria estrutura da arte clássica em direção ao universo cotidiano representado pela horizontalidade que se põe na harmonia do uso do verso livre. Estes elementos que encerram a ideia de horizontalidade do texto remetem à espacialização da linguagem que vincula a obra à modernidade em seu caráter urbano, onde o enfoque das situações citadinas aparece com frequência, como veremos no "Poema tirado de uma notícia de jornal". Entretanto, a própria invocação dos elementos culturais e históricos do passado mantém o texto e seu tecido expressivo em permanente estado de profusão e tensão com os referenciais da modernidade.

Tal situação coloca novamente as marcas estilísticas do autor no espaço que motivou a origem de nosso trabalho e que aparecem como referencial maior no único verso de que se compõe o último movimento do texto, a última estrofe. Aí temos o retorno à imobilidade do cacto e do texto, em que o primeiro é qualificado como —~~s~~pero e intratável”.

Mário de Andrade, em artigo sobre *Libertinagem*, publicado na fortuna crítica organizada por Sonia Bryner (1980, p.194), associa estes adjetivos ao próprio ritmo do poema, como se esses remetessem ao campo da imagem sonora que retrata a imagem do cacto como elemento cultural essencialmente resistente. Neste caso, as raízes do cacto aludiriam às raízes do poeta e suas relações com o Nordeste seco.

Certamente o autor de *Macunaíma* percebeu que o livro não cristalizava um estilo que se alimenta do espaço da colagem da soma de muitos estilos, gêneros e formas, como temos visto desde a publicação de *A Cinza das Horas* em 1917, mas do poeta como um todo, em sua simplicidade, em seu contorno íntimo de ser um rebelde dentro da calmaria, que sabe expor com delicadeza a agressão da rebeldia, traduzindo e elevando a sua simplicidade às esferas mais altas e mais tensas da complexidade expressiva.

No mesmo caminho, temos o "Poema tirado de uma notícia de jornal". Aqui, lido sob a perspectiva dos procedimentos utilizados em "O Cacto", temos um dos mais pictóricos poemas de Manuel Bandeira, também um dos mais fabulares e mais intensamente metalinguísticos de tantos quantos construiu. Se no primeiro patenteamos a humanização do mundo natural por meio do elemento inanimado, no segundo teremos a coisificação do elemento humano.

No plano visual, o primeiro movimento que nos chama a atenção neste poema é o que se encontra no título: embora Bandeira tenha afirmado em entrevista a Homero Senna (1978, p.93) que o poema efetivamente se constituiu a partir de uma notícia de jornal, as relações com "O Cacto" saltam aos olhos e isto começa pela construção aparentemente simples e despreziosa que inicia o texto.

Por meio destas construções o que primeiramente se vê é o modo como estão dispostas as palavras na linha que formata o título: o posicionamento dos termos "poema" e "jornal" nas extremidades. Este posicionamento, à primeira vista, nos leva à situação antitética entre os dois núcleos. A relação conjuntiva entre elas, no entanto, se dá pela inclusão do verbo tirar e do substantivo notícia ao qual o poeta antecede o artigo indefinido "uma", construindo os limites do movimento da indeterminação espaço-temporal, em que os dois elementos entram em profusão, tornando-se apenas um.

Ainda por força do posicionamento das duas palavras que se isolam uma da outra nas extremidades, percebe-se uma indicação de transporte no eixo semântico do que caracterizaria a essência destas duas expressões, provocando a migração do fluxo do sentido de uma para outra de forma a comporem uma só imagem, tirada a força, como observamos no ato de violência praticado contra o cacto, que é *abatido pela raiz*. Ambos os elementos resvalam na metáfora do mau destino estudada com detalhe no capítulo anterior.

Essa simbiose das camadas de significação desta instância nos leva a crer que, assim como a figura do cacto encabeça o corpo do primeiro texto, essa instância é o núcleo central da estrutura do segundo poema, posicionada enquanto título.

Neste caso, enquanto núcleo gerador de significados, o título faz nascer no corpo do texto, a partir da violação dos sentidos de seus elementos referenciais e, por meio das relações que colocam em estado de tensão os signos poema e jornal, a imagem movida do espaço *entre* usada por Bandeira posteriormente em "A Realidade e a imagem". Na verdade, o poema não representa a si e muito menos o jornal. Esses dois elementos transfiguram-se em dois grandes blocos metafóricos sobre os quais irá se movimentar toda a estrutura dos demais elementos componentes do texto, quais sejam; os demais versos que o sustentam.

Esse é o primeiro plano de discussão que se pode observar no trânsito da imobilidade de "O Cacto" para a movimentação do "Poema tirado de uma notícia de jornal". A ação que só aparece na segunda instância do primeiro poema agora terá início antes mesmo do próprio fato narrado, como que se antecipando a este. E assim começa o texto com um dos maiores

versos de poema já escritos por Bandeira. Um verso longo, de representação inusitada dentro do discurso lírico, assemelhando-se em tamanho a um grande período que dá início a um texto em prosa. Talvez por isso, pela maneira como o construiu, tenhamos em seu ápice, o estranhamento literário em alto-relevo.

Este procedimento que já vimos não ser novidade em Bandeira, remete aos seus livros anteriores, especialmente ao *Ritmo Dissoluto*, em que a distribuição dos versos jogados aparentemente sem nenhum critério sobre a folha desenha em sua face a figura da imagem a ser construída ao final do bloco como um todo. É o ponto de ebulição dos gêneros a que fizemos referência no capítulo primeiro deste trabalho.

O título precipita a narração em si, e seus elementos sonoros iniciais confirmam esta observação. Ao lermos o título percebemos que a junção pretendida pelos elementos pictoricamente posicionados nas extremidades constrói uma única imagem na profusão dos sons e passamos a ter o *poematirado* de uma notícia que perde o seu referencial de jornal, agigantando-se no campo plurissignificativo da seara poética. É como se o fato se precipitasse diretamente sobre o olhar atento do poeta e não lhe fosse possível desviar-se. Temos, então, um poema que aparentemente nasce sob o prisma da naturalidade.

O ponto singular da desreferencialização e deslexicalização do texto é exatamente o primeiro verso que pela amplitude visual deveria trazer muitas das informações sobre a personagem que o inicia, mas que ao contrário, em seu final, não constrói nenhuma forma de identidade do indivíduo em destaque, João Gostoso. Na verdade, o indivíduo assume o papel de elemento icônico generalizante de todos os homens que trabalham em feira-livre, ou seja, uma expressão carente de identidade.

Não é possível afirmar-se seu contorno subjetivo, nem nenhuma de suas referências geográficas, engolidas pelo processo de descaracterização de seus traços físicos, subjetivos e sociais, tal como temos em "O bicho". Este processo de esvaziamento da identidade da personagem alia-se ao próprio esvaziamento da individualidade dos seres nos grandes centros urbanos, marcas da modernidade e dos novos tempos incorporados ao discurso poético de Bandeira.

Poema tirado de uma notícia de jornal

João Gostoso era carregador de feira-livre e morava no

[morro da Babilônia num barracão sem número

Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro
 Bebeu
 Cantou
 Dançou
 Depois se atirou na lagoa Rodrigo de Freitas e morreu
 [afogado.

Por outro lado, o diálogo do esvaziamento entre "O Cacto" e o poema em questão revela-se na quase ausência de verbos de ação no início do poema. Aqui, tal como lá, a cena caminha para a descrição dos fatos que irão se desenvolver a partir dos verbos que compõe as instâncias menores do texto representado visualmente, o campo de afunilamento do espaço e de sua mobilidade.

Por aí se precipita outra possibilidade no campo movediço do discurso e a expressão icônica desse outro campo é a indefinição temporal na representação de "uma noite", que não possui nenhuma marca especial, nenhum dado de identificação circunstancial, tal qual a personagem que se construiu no início do texto. Isso faz alusão ao seu viés social, que se consolida na sequência de atos sucessivos após o uso do primeiro verbo, instante de ruptura entre descrição e narração no corpo do poema, tal como se observa em "O Cacto".

O corpo começa pelo momento de indefinição nominal e física de João, posto que o sobrenome colado no sujeito se presta a indicar-lhe uma qualidade e não a funcionar como nome. A vogal nasalizada de *João* e a vogal fechada de *Gostoso* parecem abafar-lhe a existência no espaço, embora o predicativo de *carregador de feira-livre* possa imprimir-lhe certo tom de liberdade circunstancial. Com esses dois elementos, dispostos no início do primeiro verso, é possível perceber-se que o texto procura *contar* a história da não liberdade de João, que contrasta com a liberdade da estrutura do poema.

A continuação do primeiro verso reafirma a indefinição do início, estendendo-a para o espaço físico que supostamente e, só supostamente, pode ser entendido como Rio de Janeiro. A atmosfera permanece fechada, carregada, pelo mesmo tom abafado das vogais tônicas *em morro*, *Babilônia* e *barracão*; este último que não possui número e que se identifica paradoxalmente por similaridade com a não identificação de João. Aqui, a ausência de número do barracão remete, por meio da tônica final do segundo verso, à distância em que se encontra como se fosse a ilustração do nada que se localiza em lugar nenhum.

A extensão do verso a que fizemos referência no início reflete, na medida exata da indefinição espacial, a intensidade e a dimensão desse vazio, que desce por força do movimento encadeado, traduzindo-se como universo imposto pela contradição de natureza social, partindo dos versos maiores para os menores e geograficamente de cima para baixo. A última tônica alude a estas duas distâncias, uma de caráter físico, outra de caráter econômico.

João Gostoso era carregador de feira-livre e morava no
[morro da Babilônia num barracão sem número

O contraditório da identificação nomino-espacial transfere-se para o tempo impreciso no terceiro verso por conta da utilização do artigo indefinido *uma*, que marca o perfil narrativo do texto e se torna índice remissivo do processo de construção das fábulas infantis. Aí, novo plano de contraste entre o universo da criança e do adulto, bem como a divisão nítida entre a descrição prévia e o instante do discurso aparentemente dominado pelos elementos narrativos, marcado pelo verbo indicador de ação, que revela o deslocamento do sujeito em seu espaço reconhecido.

Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro

O tom fechado e nasalizado das vogais continua registrando a cadência do poema e desenhando nas tônicas a ambientação do espaço poético, delimitado pelo ludismo da mobilidade entre o aberto e o fechado, o grande e o pequeno, o alto e o baixo, numa sequência de contrastes que se fixam na visão do leitor quando se compara o pequeno mundo de João e a ideia de grandeza imposta pelo final vocálico do seu nome e do barracão. Não fosse suficiente isso, a imagem geográfica alusiva à amplitude dos espaços aproxima os elementos envolvidos pelo aspecto alusivo à grandeza do morro e da Babilônia.

Aí, o poema constrói a sua representação mimética caótica e movediça, organizando-se na desordem, no posicionamento aparentemente desproposital dos versos, na ausência de pontuação e na indefinição do espaço, do tempo e do sujeito, que só adquire unidade no cambaleante processo de estrofação, o que lhe confere o emblema de um único bloco expressivo. Neste segundo verso precipita-se a ação que se desencadeará dentro do bar, imagem icônica do prazer e da luxúria. O verbo chegar interrompe o momento descritivo do

texto e recorta também a ideia de aproximação e identidade de relação entre sujeito e objeto, dando continuidade ao processo de coisificação do primeiro.

O recorte plástico do construto, a partir do terceiro verso, desenvolve-se até o quinto, demarcando visualmente a projeção do sujeito sobre o espaço, ao pontuar-lhe as ações no ambiente reconhecido. A verticalização dos versos remete ao movimento para baixo que se desenvolverá no último segmento do poema. Disso extrai-se o caráter movediço de seus elementos. A expressão de recolhimento individual, assinalada no início pelo registro das vogais tônicas fechadas, acentua-se pela proliferação do eco provocado pelo final do pretérito perfeito dos verbos cantar e dançar, que remetem ao desequilíbrio do sujeito e da estrutura, após o momento de bebedeira que se prolonga na ação de dançar e cantar.

Versos curtos, disfóricos no que se referem aos demais versos do bloco estrófico. Assim, os traços de não identidade se sucedem retirando do texto o caráter específico de notícia em que a exatidão das informações fica consagrada. A ausência desconstrói os parâmetros de referência. O papel de observador do sujeito lírico transfere-se igualmente ao leitor pela construção plástica do texto, pela unidade que se consegue entre som, imagem visual e significação. Uma unidade que surge da adversidade do conjunto. O conjunto formado por elementos que estão propositalmente situados em pólos contrários na sociedade e no espaço. João Gostoso desce, de cima para baixo, do início do poema para o seu final, da vida para a morte, do prazer para o devaneio que se cristaliza na babilônica inscrição do bar, local de prazer e realização, metáfora de proclamação da pseudo-liberdade, sacralização do poder aparente, em que *gostoso* João permanece ironicamente como arquétipo dos que continuam aprisionados por toda vida, oscilando em sua trajetória movediça.

O eu perscruta passivo o drama humano cristalizado no outro, sem nome, sem rumo, projetado e rolando morro abaixo, como coisa que se atira no espaço. O verso move-se, retoma sua extensão, mas acelera-se sem pausas, como se refletisse o rolar de coisa, de João - coisa, objeto de perscrutação de um sofrimento universal que se reveste e se disfarça como notícia para cumprir seu papel maior: a construção do devaneio poético, que encontramos em Bachelard: Os poetas sempre imaginarão mais rápido que aqueles que os observam imaginar (1996, p. 25).

Depois se atirou na lagoa Rodrigo de Freitas e morreu

[afogado.

A morte antecipa na estrutura do verso o destino da *personagem*, desenvolvido antes do afogamento, enquanto este se isola cristalizado no final, na solidão profunda da imagem. João cai, como o *afogado* cai do verso, descolando-se da horizontalidade deste e verticalizando-lhe a figura visual, construindo-lhe de forma icônica a ironia da vida, que só encontra seu sentido na morte, estrutura que alicerça "O Cacto" e que volta a aparecer inúmeras vezes na obra do autor, como já dito.

Aliás, os verbos abater, no sentido de jogar ao solo, em "O Cacto" e "atirar", presente em "Poema tirado de uma notícia de jornal", se encontram em níveis de equivalência semântica e estabelecem um ponto de intersecção entre os dois textos aproximando-os do "aproveitamento" que Bandeira realiza em "Poema desentranhado de uma prosa de Augusto Frederico Schmidt", publicado em *Lira dos Cinquent'anos*, dez anos depois, em 1940.

Nele, Bandeira instala o perscrutador passivo em relação ao drama do outro, colocando o primeiro à distância, frio, como mero relator de uma situação que deve ser desenhada com a imparcialidade comum às notícias de jornal. O eu parece se omitir do texto e do drama vivenciado pelo ser.

Postura diferente se encontra em seu "Momento num café", em que o tom despretenso do título, marcado pela situação aparentemente vulgar que evoca, parece conduzir o leitor para uma seara onde é difícil se semear a poesia segundo os padrões da tradição, mas tal como em grande parte de sua obra, ironicamente, é exatamente o momento e as circunstâncias que vão lhe servir como instrumento para que possa extrair da simplicidade das coisas comuns a essência de sua atividade poética, aqui tomada pelo tom reflexivo e metafísico do sujeito identificado com o ser observado.

O instante semelhante em que João se deslexicaliza para transfigurar-se em metáfora poética do elemento ausente da notícia de jornal, transformando-se em corpo do poema, para depois diluir-se sobre as profundezas das águas. Aí se realiza o movimento signico mais fundo do espaço *entre* que neste poema impõe os limites entre a vida e a morte, a prosa e a poesia, a referencialidade e a fabulação, que no mundo singularizado do "Momento num café" é instante de sublimação da liberdade que só se concretiza pela presença da morte. É o que veremos na próxima fase do trabalho.

2.3. Itinerário da Lapa a Botafogo

O estudo da morte em Manuel Bandeira se faz por três linhas de pensamento convergentes entre si: uma em que se utiliza da temática como pano de fundo e envereda-se por caminhos que procuram explicar o próprio fazer poemático, como vimos em "Desencanto", "O Cacto" e "Poema tirado de uma Notícia de Jornal" e os outros dois que motivaram esta subestação, composta de duas outras linhas mestras. A primeira em que a morte assume tonalidades filosóficas em sua obra e outra em que, resvalando no terreno existencial, caminha em direção a uma concepção universalizante do tema. Teremos, pois, o estudo em dois movimentos de remate para a sua caracterização enquanto tal.

Em primeiro lugar está assim caracterizado porque se desloca no tempo e no espaço, entre o clássico e o moderno; em segundo porque parte de um tipo de leitura que resvala na experiência e evolui para a concepção de uma poética universalizante e, finalmente, porque promove em sua linguagem a movimentação dos gêneros, das formas e das artes, como vimos até aqui, de maneira a atingir um dinamismo próprio, incapaz de se subordinar a esta ou àquela corrente estilística.

Nossa discussão nesta etapa reafirma as questões anteriores, cada qual dentro de seus limites, de forma a buscar a condicionante que intercala as afirmações feitas sobre a linguagem e a dimensão da obra do poeta anteriormente. Nela organizando-se o pressuposto caminho movediço de um trabalho em que esses aspectos se movimentem em liberdade, mas giram em torno de um núcleo central, o ponto de convergência dos elementos colocados sob o plano da investigação.

Se *Libertinagem* extrapola os seus próprios limites no conjunto da obra, é fato que a produção anterior e posterior a ele conflui para o seu núcleo central e vice-versa, porque se constitui dos elementos progressos e antecipa conquistas que só se consolidam posteriormente, nos demais livros, os que têm poemas estudados aqui.

Bandeira não foi um poeta que se deixou deslumbrar pelos arroubos do Modernismo. Vários depoimentos e afirmações que fez acerca do movimento e do verso livre ao longo de sua vasta produção em prosa atestam isso. Não participou da Semana de arte moderna e se posicionou de forma muito comedida sobre o Movimento em diversos textos.

Dentro dessa linha de raciocínio é possível se perceber que as afirmações que fizemos ao longo das discussões propostas no capítulo inicial, consolidam-se neste, composto de

quatro subestações. Nelas encontraremos as resultantes do processo de ebulição da platina ao qual faz referência T.S. Eliot em seu ensaio *Tradição e Talento Individual*, citado nas discussões anteriores. Estas subestações funcionam como ponto de chegada do processo itinerante de que se compõe a poesia do autor pernambucano. São elas que representam no cume o ponto de ascensão de sua linguagem, de sua relação com a morte e de sua concepção de poesia.

Entretanto, este ponto de parada não resulta em um processo de imobilidade estanque; pelo contrário, reafirma as condicionantes anteriores partícipes deste processo consolidativo e apresenta novas opções a se trilhar. Basta lembrar que Bandeira já iniciara uma nova experiência na constituição de dois conjuntos de poemas visuais que se afinam muito com os valores da poesia concreta e que são incorporados ao *Estrela da Tarde*. Trata-se, portanto, de uma poesia e de um poeta antenados com os processos artísticos de seu tempo. O *Estrela da Tarde*, último livro, publicado em 1958, está a aproximadamente quatro décadas de distância de *A Cinza das Horas*, mas nele ainda é possível se perceber relações de diálogo com o primeiro livro do autor.

Estas relações continuam a se processar em todas as obras posteriores a *Libertinagem*, e são delas os textos estudados aqui com intuito de alicerçar as nossas últimas considerações envolvendo a morte enquanto estrutura de seu fazer poemático, os dois campos prismáticos que o poeta segue nesse fazer, além do que foi estudado nos dois primeiros momentos desta estação.

Aqui voltaremos nossas discussões para o estudo da estrutura da morte enquanto reflexão metafísica do poeta que, contraditoriamente, valoriza os objetos e o mundo sem vida aparente, o que não significa que sua poesia não alcance a reflexão subjetiva a partir desses elementos. Pelo contrário, a complexidade com a qual estabelece relações com esse mundo é o centro de seu processo criativo. Davi Arrigucci Júnior, ao se referir a esta complexidade com que Bandeira trata esse mundo superficialmente simples, afirma que "o paradoxo essencial da sua forma é o da simplicidade que estranha a complexidade e depura a dificuldade em translucidez." (p.129).

"Momento num café" é um daqueles poemas de Manuel Bandeira desentranhados de um fato aparentemente comum, como tantos outros que realizou. Uma "narrativa" cujo processo de singularização se faz pela fabulação do fato narrado, em que a imprecisão temporal do instante alude a outros poemas de sua obra, como "O Cacto" e "Poema tirado de

uma notícia de jornal", mas é também um poema em que o poeta referencia a morte em toda a sua amplitude de libertação.

O texto conduz o leitor para a instância fabular em que os índices invariantes são ironicamente marcados pela indeterminação espácio-temporal:

Quando o enterro passou
 Os homens que se achavam no café
 Tiraram o chapéu maquinalmente
 Saudavam o morto distraídos
 Estavam todos voltados para a vida
 Absortos na vida
 Confiantes na vida.

Um no entanto se descobriu num gesto largo e demorado
 Olhando o esquife longamente
 Este sabia que a vida é agitação feroz e sem finalidade
 Que a vida é traição
 E saudava a matéria que passava
 Liberta para sempre da alma extinta.

Na verdade, o "Momento num café" compõe-se estruturalmente de dois instantes distintos, agrupados em dois blocos estróficos em que a alternância entre os versos curtos, primeiro momento, e longos, segundo momento, sustenta um grande número de oposições construídas na forma de sua realização.

Manuel Bandeira, a partir de uma cena comum de rua, alterou, de certa forma, a posição adotada pelo sujeito perscrutador do "Poema tirado de uma notícia de jornal", que passivo assiste ao espetáculo da morte comungando uma postura de impessoalidade e superação do fato, observado como rotina em sua dimensão. O poema é marcado pela movimentação da cena e do ser em relação ao outro. Construído pela alternância de versos curtos e longos, o texto guarda, em sua imagem plástica e sonora, dois comportamentos distintos diante da morte, ao mesmo tempo em que desenha a linha de conflito que esta mantém em relação à vida.

O primeiro momento, marcado pela ocorrência de ações, dá movimento à cena desentranhada de uma movimentada rua de cafés, em que os homens se encontram dando

sequência às suas vidas, quando o féretro passa por eles. A reação ao acontecimento é marcada por expressões que contrariam o instante da morte, atos mecânicos se sucedem desenhando o contraste da cena: Os homens *tiraram o chapéu maquinalmente* visto que estavam *distraídos, absortos na vida e confiantes na vida*. Os verbos, alternados em sua forma perfeita e imperfeita, consolidam a atmosfera de contraste da imagem construída nesse primeiro segmento, marcada por certa evolução rítmica que remete ao trânsito do enterro.

Os homens que se achavam no café ocasionalmente, harmonizam-se com a atmosfera despreziosa que o título prenuncia. A naturalidade dá sequência ao desenvolvimento dos atos que se espalham nos versos como para cumprir um rito formal visto que os olhos e os focos de atenção estão voltados para o ângulo oposto ao que se observa. A vida, propositadamente, ocupa o fim de cada um dos versos, a partir do quinto, como se remetesse à ideia de fim de todos os dramas.

Os dois últimos versos funcionam a constituírem um corpo que brada pela continuidade natural da existência, apropriando-se dela para se contrapor à cena observada com extrema formalidade. Bandeira, câmera oculta do espetáculo não deixa de acentuar a relação de caráter formal do homem com a vida e ao final dessa estrofe realiza a quebra do momento de mecanização, distração e absorção, pela chamada à consciência com a chegada do próximo cenário que se desenrola na estrofe seguinte.

–Momento num café”, nesse sentido, é um poema que aponta para dois momentos, um poema bifurcado e construído pela dialética entre a vida e a morte. A consciência, ausente nessa primeira estrofe, obedecerá ao curso natural do olhar que atravessa o outro em sua dimensão geral em um primeiro instante e dirige-se para sua dimensão particular, no segundo. Como se pode observar, o olhar perscrutador do sujeito construirá uma impressão não identificada com o primeiro posicionamento, mas desvendará sua identidade no segundo.

Essa evolução intimista-reflexiva que se desenha no poema encontra explicação na própria trajetória tensiva da obra poética do autor, que se identifica com vários procedimentos estilísticos, mas que encontra seu repouso enquanto expressão na modernidade. O aparente contraste natural do poema constrói sua unidade peculiar, como a morte constrói a vida e a vida se projeta sobre esta para formar o círculo em sua dimensão. Assim, os dois caminhos tornam-se interdependentes e neles confundem-se aspectos da tradição e da renovação representados no texto por comportamentos distintos que alternam posturas formais e informais.

Por isso, a finalização da estrofe e da movimentação provocada pelas ações desenvolvidas com o substantivo vida, elemento restaurador da existência, que embora banal e tacanha, não deixa de se tornar importante, ainda que em seu instante final.

Quando o enterro passou
 Os homens que se achavam no café
 Tiravam o chapéu maquinalmente
 Saudavam o morto distraídos
 Estavam todos voltados para a vida
 Absortos na vida
 Confiantes na vida

Essa forma de ver o mundo com naturalidade e com reserva é a espinha dorsal do próprio processo de construção poética do autor. A precipitação da densidade intimista, a partir das coisas simples do cotidiano, marca sua poesia desde o início, parece projetá-lo em seu próprio estilo e demarcar os limites mais fundos do mundo.

Tais situações revelam a importância dos momentos existenciais em sua jornada, a necessidade de experienciar o universo a sua volta, projetando o olhar sobre as situações mais comuns, como a cena que se desenvolve em frente ao café. Cena que muitas vezes ressurgirá reinventada em sua poética com diversas faces, inclusive motivada pelo tema da morte. Aliás, morrer, em Bandeira, não funciona apenas como mais um tema, mas constitui-se elemento estrutural, sem o qual é impossível construir seu contraditório, o criar.

Assim, esse primeiro bloco estrófico movimenta-se no sentido de levar ao extremo os elementos que simbolizam a vida, no sentido de que sua interrupção vem sempre de forma brusca, como se apresenta no próprio corpo do poema, quando por meio da introdução do chamamento; *no entanto...*

Ele divide o texto e aponta para o núcleo metafórico do limite entre a existência e a morte. Sendo assim, a segunda estrofe principia pelo descobrimento do outro, instante de revelação e introspecção que o sujeito consegue alcançar pela identificação com o perscrutador.

Mais uma vez o anônimo, assim como João Gostoso, resgatará a consciência do sujeito, lentamente, como o próprio ritmo do verso e sua extensão larga, confundindo-se com o gesto contemplativo de seu olhar. Novamente a imagem plástica parece desenhar a

identidade, atribuindo-lhe função modeladora da paisagem subjetivada. A projeção natural do primeiro verso no segundo e o uso de vogais nasalizadas remete aos limites de amplitude introspectiva deste olhar e tece o feixe de significação que se instaura na construção da cena.

Um no entanto se descobriu num gesto largo e demorado
Olhando o esquife longamente

O movimento, contemplativo em sua essência, mexe com a interioridade do sujeito e, de certa forma, espacializa sua reflexão. Essa situação, já identificada no primeiro capítulo deste trabalho, funciona aqui como instrumento de aproximação entre perscrutador e perscrutado, na medida em que o primeiro, a bem da verdade, projetará as impressões do segundo, conforme sua extensão de foco.

Essa posição, aliada ao objetivo de relato da cena e ao aspecto descritivo da primeira estrofe, resgata no texto certos elementos típicos do discurso narrativo, caracterizado pela ação e desenvolvimento de momentos visuais que constituem a sequência do relato. Como já vimos na abordagem de "Noturno da Lapa" e "Noturno da Parada Amorim", entretanto, a força da dimensão lírica dimensiona a estrutura do texto, pela dominância dos aspectos subjetivos identificados pelo ritmo e pela manifestação do eu.

No terceiro verso do segundo movimento, portanto, observa-se a introdução do eu na identidade do outro, reproduzindo-lhe as reflexões, materializando-lhe o pensamento, alongando-lhe as impressões, representadas estilisticamente pela maior dimensão desse verso em relação aos outros. O saber contrasta com a mecanização dos atos expostos na primeira estrofe e resgata a sua aura de mobilidade pela referência ao seguir da vida como *agitação feroz*, que, sem finalidade, estabelece nova oposição com o otimismo impresso pelos homens no movimento inicial.

Dessa forma, em ambas as estrofes do poema, a cena provoca reações que se constituem na oposição superficial do texto. O jogo entre a aparência e a essência nivela o aspecto dualista de sua estrutura em seu campo movediço, contornando-lhe a organização em dois blocos interseccionados pela tensão entre o fora e o dentro, como modelo ilustrador da dialética entre a matéria e o espírito, a vida e a morte.

Este sabia que a vida é uma agitação feroz e sem finalidade

Assim, sem finalidade, a vida se transforma em *traição*. O discurso avaliativo transcorre dentro da naturalidade em que se desenvolve o poema e a cena, embora entoe certa revolta do sujeito em relação à existência. A saudação que se segue no ato do contemplado, reafirma o que dissemos anteriormente e constitui o momento sublime de *descobrimento* do outro, absorvido em suas reflexões, observador atento de uma existência prisioneira dos elementos espirituais.

O contraste desenhado em todo o poema alcança seu extremo no antagonismo semântico da matéria liberta da alma com sua extinção. Portanto, contrariando o princípio espiritualista, a matéria é quem permanece, enquanto o ser se extingue. Essa tese, mais tarde reconstruída em "Arte de amar", confirma a posição materialista do perscrutador e do perscrutado, neste momento, completamente invadido pela presença do primeiro. Descrente estabelece a contracena com o entusiasmo e a confiança do primeiro segmento estrófico. Seu princípio, de que a essência está na matéria, o fará construir a vingança contra todo melodrama espiritual romântico, suscitando a alma como elemento provocador da discórdia e do sofrimento humanos. Para ele; *os corpos se entendem, mas as almas não*.

Por isso, os três últimos versos refletem com certa naturalidade a visão contraditória da existência encerrada em um instante, o título, lacuna invariável e sem a mínima possibilidade de preenchimento. Nele, a visão pessimista do observador solitário faz a leitura dos homens em um momento *com a fé* e a confiança na vida diluído pela contradição da libertação da matéria que atinge sua plenitude por meio da extinção da alma ou mais precisamente no momento "nunca" fé, extraído do segundo segmento, representação do título do poema.

Dessa forma, os caminhos da morte em Manuel Bandeira buscam o absoluto desse sistema de contradições que se traduzem em imagens conflitantes do espaço entre a existência e a ausência símbolo dos desejos não realizados. Temos então a retomada e o aperfeiçoamento desta visão cambiante em sua tentativa de unificar o diálogo de formas e gêneros, como em "A morte absoluta", "Testamento", "O lutador", "Visita noturna", "Boi morto", "Noturno no Morro do Encanto", "Consoada" e todos os outros textos que formam a sua "Preparação para a morte".

"Consoada", entretanto, é o que melhor representa esta visão ritualística da estrutura da morte na obra do poeta. A relação fabular extraída de uma peça em que se confundem campos narrativos e poéticos põe este texto em permanente diálogo com o "Poema tirado de

uma notícia de jornal" e o "Momento num café", de onde se vislumbra uma estação de plenitude em relação à ausência invocada pelo aspecto dos elementos da tradição e da modernidade que aí se instalam. É o que vamos analisar na quarta e última subestação deste capítulo.

2.4. O banquete e a preparação para a morte

De todos os poemas em que Bandeira percorre os caminhos da morte, "Consoada" é certamente o mais simbólico e o mais contundente. O título revela ao leitor uma áurea de respeitabilidade e aceitação natural do fenômeno que mostrou sua ameaça ao poeta na ordem cronologicamente inversa de sua existência, o que o fez alterar a dinâmica da vida e reinventá-la.

Quando a Indesejada das gentes chegar
 (Não sei se dura ou caroável),
 talvez eu tenha medo.
 Talvez sorria, ou diga:
 — Alô, iniludível!
 O meu dia foi bom, pode a noite descer.
 (A noite com os seus sortilégios.)
 Encontrará lavrado o campo, a casa limpa,
 A mesa posta,
 Com cada coisa em seu lugar.

Na verdade o que se percebe é que a sua poética se modifica à medida que esta ameaça o faz esperar "a morte para qualquer momento, vivendo como que provisoriamente". Por outro lado esta instabilidade o obriga a redimensionar os valores do passado que assumem uma importância peculiar em sua obra, ao mesmo tempo em que o desejo de viver intensamente o presente o leva, por vezes, ao desejo incontestado de antecipar o plano futuro.

Talvez por isso o poeta qualifique o *Opus 10* de forma singular, como um livro "magrinho", uma imagem do corpo que alude à condição física e ao passado. Entretanto, daí, também se pode extrair a sua relação com o mundo da tradição, de onde o título aponta para o mundo romântico de Frédéric Chopin e o caminho emblemático da tristeza que encontra na melancolia a sua melhor forma de expressão, especialmente nos primeiros livros.

Ora, essa dinâmica não é apenas uma reinserção temática, ela é o componente de uma linguagem que se encontra na gênese da formação do poeta, conhecedor do drama que se

iniciara quando ainda despontavam no horizonte os rastros do romantismo tardio e do decadentismo finisecular. Dele podemos extrair os elementos estruturantes de uma poética que se organiza a partir da perspectiva da falta. "Consoada", neste sentido, é um daqueles poemas que foram extraídos dos resíduos dos muitos textos aparentemente despropositais aos quais faz referência em sua biografia ficcional. Os seus versos "foram encontrados numa pasta e em estado informe", como —resíduo de uma tentativa fracassada de poema" (p.356).

Essa técnica do reaproveitamento indica o trabalho artesanal de composição do texto que alimenta a perspectiva da modernidade em sua obra e sobreleva a importância do mundo simples por meio de elementos comuns como a própria morte, motivadora do banquete. O *Opus*, além de "Consoada", nos traz um bom número de poemas em que o banquete da magra está presente, ainda que em outras formas ritualísticas, como é o caso do "Boi morto", "Visita", "Noturno no morro do encanto" e o maior dos acasos do livro, o "Poema encontrado por Thiago de Mello no *Itinerário de Pasárgada*".

Este último, não por acidente posicionado no livro antes do "Consoada", antecipa o movimento de fusão de elementos de gêneros diferentes, no caso, elementos da poesia desentranhados de um texto em prosa, que ocorre de forma inversa no texto que vem posteriormente, onde elementos dos gêneros narrativo e dramático entram em ponto de ebulição para compor o discurso poético.

Mais uma vez nos deparamos na poética de Bandeira com uma cena comum, extraída do mundo cotidiano, fornecedor de matéria a tantos outros poemas em diversos momentos da obra. O verso inicial nos leva a outro instante ao qual se associa o banquete indubitavelmente, o "Momento num café", que se inicia com a mesma introdução do advérbio de tempo antecipando o desenrolar das ações em seus limites, o futuro do subjuntivo.

É um ato de sublimação dos elementos narrativos porque deslocados de seu campo natural, o campo prosaico. Essa mistura de formas e gêneros já anunciada no título do livro é também a consolidação do espaço movediço de sua linguagem, onde o *Opus* se aparta de seu roteiro musical para caminhar em direção a arte literária.

No recuo em que se mesclam formas e gêneros da tradição, a consoada aponta para o espaço da herança religiosa que marca o eu lírico e respinga na formação da personalidade do seu criador. Teríamos um Manuel Bandeira reinventado pelas entrelinhas da tensão poética que se espalha no espaço movediço do texto criado. Seu conhecimento dessas formas marcaria uma posição anfíbia em que a composição "em versos livres não apresenta fortes discrepâncias ou assimetrias, passando, antes, uma impressão de pausado equilíbrio e

regularidade" (ARRIGUCCI, 1987, p.267) o que reforça a nossa tese de movimento singular, em que se fundem aspectos da tradição e da modernidade. Ela é por si só um resgate e um prenúncio recriado do campo existencial para o poético e da tradição para a contemporaneidade.

Esses campos também carregam para si o uso das expressões que marcam as duas posições na seleção dos termos: nela se percebem certas oscilações que o aproximam do falar comum e corriqueiro, mas onde os arcaísmos aparecem em número significativo, ostentando o caráter ritualístico no qual a pequena ceia é presumivelmente preparada para ser degustada com ou sem a morte. Tal condição já se anuncia desde o primeiro verso, embora não se defina o momento em que o eu se juntará à convidada.

É a partir dele que o poeta constrói a cena do presumível encontro com a "Indesejada das gentes", personificada como ente por meio do uso da inicial maiúscula utilizada na construção da grande metáfora ritualística que é o poema. Este rito apresentado sobre o disfarce da organização estrutural, também se observa no campo das cenas enumeradas nos últimos versos do poema e, não só dialoga com o "Momento num café", mas antecipa os movimentos que serão incorporados ao conjunto de poemas de "Preparação para a morte" em *Estrela da Tarde* (1958) sobre os quais retornaremos posteriormente.

Nesse ritmo a aparente sensação de equilíbrio escamoteada na estrutura das cenas sucessivas e na sequência enumerativa desses últimos versos harmoniza o aspecto contraditório de outros diálogos escamoteados nas entrelinhas do texto, tais como o da vida com a morte e do dia com a noite. Por sua vez, estes elementos harmonizados tanto no plano da estrutura quanto dos diálogos, representam as dúvidas que se instalam nas instâncias mais fundas do eu lírico e que estão representadas pelo uso do advérbio "talvez".

Nas palavras de Aguinaldo Gonçalves a exposição do diálogo, da dúvida íntima, que se apresenta entre a vida e a morte, contrariam o despreparo para a recepção da morte e "traz os ingredientes básicos para o início de um tratamento do tema". Para o crítico:

A primeira imagem do poema, o próprio título, consiste numa metáfora do restante e nos chama a atenção para o seu sentido. "Consoada", entendida como pequena ceia de natal realizada em família, resume o que é determinado em todo o poema: a noção do alimentar-se em situação especial, do alimentar-se em aconchego, em proteção. Já de início, portanto, o poema nos afasta da ideia negativa da morte em si. Não falamos, por enquanto, das mais variadas formas de morte, das mais variadas circunstâncias da morte. Falamos da morte em si, da chegada da morte descarnada. E o retrato da morte se estampa no rosto do poema. Sua fisionomia se mostra

paradoxalmente serena. O recurso antropofágico é inevitável. Não se sabe, nessa ceia, quem é quem. Para procedimento tão natural da vida humana, a morte envolve um sem-número de aspectos que a tornam complexa. Portanto, a complexidade da morte não está nela, mas nos procedimentos de vida. (GONÇALVES, Aguinaldo. 2010, p. 148)

Esta contradição, aparentemente essencial à construção da cena que se desenvolve sob o abrigo do título, revela-se também no segundo diálogo entre o dia e a noite, donde se inferir os campos significativos submersos na torrente destes dois signos em profusão que apontam para o diálogo subjacente entre a vida e a morte. A primeira, representada pelos elementos do dia, indica o caráter de movimentação da existência e encontra-se relacionada aos valores positivos da criação, consolidados e encerrados na etapa da noite com seus "sortilégios" que, por sua vez, aparece como anunciação do aspecto concluso da primeira etapa, circulando os valores negativos com seus infortúnios. A suposição se dá pela própria precipitação da natureza da consoada, como ceia que se realiza no período na noite.

Entretanto, esses elementos aparentemente contraditórios se harmonizam nas cenas finais por uma sequência enumerativa paratática extraída do exagero da disposição encerrada quando o sujeito disciplinado coloca "cada coisa em seu lugar". Aqui se atinge o ápice da atmosfera de perfeição sobre a qual o poema se estrutura e singulariza todas as outras sequências anteriores. Os espaços encadeados afunilam a áurea perfeccionista em direção as dimensões mais íntimas do sujeito. O espaço geral, representado pelo campo, o individual, representado pela casa e o íntimo, concebido pela atmosfera de ordem conquistada na interposição da imagem da mesa posta para a consolidação inevitável do rito.

Por esse meio é possível se observar o diálogo entre a preparação da ceia e o caráter também ritualístico da "Preparação para a Morte" anunciada como o "Fim de todos os milagres", dispostos em nova sequência parentética dos pequenos "nadas" de que se compõem a existência e a criação. Essa preparação também resvala nos elementos vivenciados pelo sujeito que pairam acima do inominável em suspense até o derradeiro fim, sem comprometer o seu semblante litúrgico-familiar e íntimo. Assim, reafirma-se a concepção que coloca a morte no campo do mais remoto conservadorismo cristão medieval retomado para celebrar a vida.

O núcleo de significação das cenas expostas de forma sucessiva é o meio da interface realizada pela fusão de elementos culturais aparentemente contraditórios que envolvem o universo do nível de concretude do mundo moderno e sua aparente mistificação. Neste

sentido, o simbolismo litúrgico do rito antropofágico e primitivo se processa no centro do texto por meio das dúvidas que tomam conta do eu em sua preparação: "talvez eu tenha medo, talvez sorria ou diga - Alô iniludível". Novamente o uso do advérbio resgata o clima de incerteza anunciado no primeiro verso e encerrado ao final de "Consoada".

O sujeito se encontra pronto para recepcionar a convidada, a interface que o incomodou por toda a existência é agora recebida de forma natural e serena. A vida, enquanto "traição" que se confunde no instante sublime de "Momento num café", confortar-se na metáfora de "o meu dia foi bom" como um espaço de tempo a representá-la e reconfigurá-la em uma nova dimensão de elementos positivos.

Esses elementos, por sua vez, aludem a situações do campo de uma experimental recriado que se transfere para a seara do sujeito do texto enquanto marca de um profundo processo do viver suspenso que agora se apazigua nas entrelinhas movediças do próprio ritual encenado. São marcas de uma relação familiar com a morte estabelecidas ao longo da vida como processo de aproximação fraternal, de onde resulta todo o clima de tranquilidade e serenidade que se observa no núcleo fulcral do poema, a ceia natalina a ser dividida com quem lhe restou, a indesejada.

A esta altura, ela já não assusta o sujeito e se torna elemento contraditoriamente próximo, irmanado, por uma relação de longos anos de ameaça em que o ele se sente vencedor. Afinal, embora encontrado em uma pasta de papéis antigos, o "Consoada" é uma ampla atualização do campo da escritura desta relação. Giovanni Pontiero assim se refere ao último conjunto de poemas líricos do autor:

Os últimos poemas líricos de Manuel Bandeira sobre o tema da morte têm pouca relação com as contemplanções sombrias de *A cinza das horas*. Poemas como "Preparação para a morte", "Vontade de morrer", "Canção para a minha morte" e "Programa para depois da minha morte" são meditações de uma mente amadurecida, capaz de dirigir toda experiência e conhecimento para um prisma significativo. A apreensão, o remorso, o medo e o desespero diminuíram bastante diante da serenidade dessa visão. (1986, p.258)

Novamente não seria exagero apontar a morte como um *topos* da existência de Manuel Bandeira, ao mesmo tempo em que seria possível encontrá-la como um espaço da morte em sua obra, com estas unidades confluindo para um ponto central onde se harmonizam, na casa onde se realiza o ritual da consoada ou no que ela simboliza, tal como temos em outros

ambientes deslocados em poemas anteriormente escritos, como o quarto, o beco, a rua e até mesmo a cidade, quando reveladora de uma intimidade singular.

São esses os campos sobre os quais se mobilizam toda uma gama de elementos ofuscantes da subjetividade por meio da concretude que aparentemente lhe cerca o texto, como temos no "Poema só para Jayme Ovalle", em que a sublimação da solidão impregna o ambiente do quarto e estampa a construção de uma cena que singulariza o instante ritualístico da preparação, absolutamente só, do café, tal qual o temos na organização da "Consoada".

O ritualístico alude à ideia de dinamismo dos elementos contraditórios em Bandeira e traduz o espaço profuso da morte que é terreno de preparação para situações que, em outros momentos, pode ser lido como instância da vida, ou sua primeira instância, como aponta Aguinaldo Gonçalves (1987, p.148) em estudo já citado.

Essa ideia do fim, instância historicamente antecipada e antevista pelo sujeito como elemento motivador à preparação da consoada transfere para dentro de seus limites as incertezas que contrastam com o aparente clima de harmonia que é próprio do rito familiar, tanto no plano da forma quanto do fundo. A estrutura paralelística plotada em seu corpo pela repetição do advérbio "talvez", aliada à simetria de seus versos, marca o clima de tradição que pulveriza a composição da cena. Dentro deste foco prismático, a "Consoada" se dará sob feixe de certa rigidez formal norteadora da sequência de ações necessárias à sua realização.

Alcança-se, portanto, a plenitude do clima de perfeição do poema por meio dos seus componentes contrastantes, que carregam por si só a força do mundo natural em seu desenrolar contínuo, reiterado de maneira a completar a perfeição cíclica da alternância do ponto de partida e da morte, confundidas enquanto signos do ponto de ebulição do mundo da experiência e do mundo da criação, aí representado pelo próprio corpo do texto.

É a singularidade da morte que sintetiza o ritual da existência enquanto fenômeno móvel a partir de uma instância impossível de se definir pela sua própria natureza, compondo-se dos pequenos "nada" incorporados ao seu universo, traduzindo-se como unidade conclusa que ressurge em outra instância como seu avesso alegórico, possivelmente a representação antitética do momento em que o seu esvaziamento representa cada vez mais a completude, o mundo reificado.

Por isso, deve ser entendida como "traição" ritualizada da maneira mecânica e ininterrupta que se tem no início do segundo bloco estrófico do "Momento num café". Lá como cá, o resumo representa a transfiguração deste movimento remissivo de um ápice

indissolúvel e indefinível, onde os dois componentes básicos da construção contraditória se fundem e constroem a harmonia que encerra a estrutura.

É esse sentimento de completude que teremos em seu conjunto de poemas intitulado "Preparação para a morte", objeto de nossas análises e ponte para o final do trabalho, seção em que abordaremos a recorrência dos elementos vistos até aqui nos poemas traduzidos por Bandeira.

A vida é um milagre.
 Cada flor,
 Com sua forma, sua cor, seu aroma,
 Cada flor é um milagre.
 Cada pássaro,
 Com sua plumagem, seu vôo, seu canto,
 Cada pássaro é um milagre.
 O espaço, infinito,
 O espaço é um milagre.
 A memória é um milagre.
 A consciência é um milagre.
 Tudo é milagre.
 Tudo, menos a morte.
 – Bendita a morte, que é o fim de todos os milagres.

Não é à toa que este poema aparece publicado em um livro cujo título se compõe de uma metáfora que relativiza o brilho natural do símbolo estrela e o coloca num plano de luz intermediário. *A Estrela da Tarde* é um ícone que invoca sobre seu formato a alusão à estrela da vida inteira e a estrela da manhã, compondo-se de pequenos milagres em cada um dos poemas que lhe dão forma. Entre eles, os que reluzem nos versos do poema "Preparação para a morte".

Em princípio, o que se observa nesse poema, como nos demais em que o poeta toma a morte enquanto núcleo central, é que se trata de um poema em que ela não aparece como estrutura de oposição à vida, mas como seu complemento, e vice-versa: a dupla face de um mesmo espaço, em que a existência de uma anulária, por conseguinte, a outra. O que não ocorre.

Afora isso, observa-se, em uma primeira leitura do texto, que outros elementos de sua estrutura remetem de imediato a novos pontos de contato com instantes diferentes de sua obra, a começar pelo caráter ritualístico anunciado no título, tanto do conjunto quanto do poema. É a preparação para a chegada da morte, tal como temos em "Consoada", que contorna o movimento circular do texto. Nele encontramos até expressões desentranhadas do banquete

que se precipitam no segundo, como a expressão *cada*, remissiva do movimento dos versos e da atmosfera do senso de organização de ambos.

A "Preparação para a morte", entretanto, ritualiza um banquete maior, composto dos pequenos "nadas" do milagre vida, singularizados enquanto instâncias transitórias diante de um milagre superior e permanente, que representa no texto o fim de todos os milagres. Nesse caso, a forma poética assume sua posição de forma introdutória e estrelar de onde uma sequência de fatos naturais dispostos uns sobre os outros se assemelhar à composição artesanal de um modelo só contemplado em seu extremo, o não milagre, a mecânica natural que se expressa no gesto largo e demorado a vestir o sujeito singularizado do "Momento em um café". Aqui, como em outros momentos, a movimentação se dá pela composição que tem início com o próprio milagre da vida, sem o qual seria impossível iniciar a sequência do outro milagre que se compõe verso a verso.

Inicia-se, portanto, o ritual da preparação em uma sequência estrutural predicativa de cada um dos componentes do milagre-vida que incorpora em seu itinerário o movimento de vários pequenos milagres dispostos nos segmentos coordenados dos catorze primeiros versos. Esse movimento só se encerra no décimo quinto verso, quando a morte aparece introduzida pelo superlativo *menos*, que a exclui do conjunto inicial.

Tal exclusão a coloca em posição fundamental para a manifestação do eu lírico no último verso. Nele, a estrutura coordenada da definição observada ao longo dos demais versos cede à subordinação que se dá pela tentativa de explicação do fenômeno morte por parte dessa manifestação, o que em resumo a diferencia das demais sequências e a colocam em posição de síntese e de destaque das demais, tornando-se este verso a base sob a qual se sustentará todo o corpo do texto.

O núcleo central de tensão que se coloca entre o ato racional da preparação em contraposição ao acontecimento inexplicável do milagre arrasta a estrutura para os signos do movediço que mais uma vez procura a unificação dos termos contraditórios sobre o qual se organiza toda a expressão poética.

Assim, a poesia de Bandeira unifica esses elementos e os caminhos de onde se traduz a morte pelo rito da simplicidade e da naturalidade dos encantos da vida. A linguagem, exercício maior de expressão dessa intuição estaria no centro do poema no mesmo atributo que usa para qualificar o espaço e o tempo enquanto infinitos do mesmo milagre.

Entretanto, há de se convir, estes elementos são as marcas limites das linhas sobre as quais cada um dos milagres vai sendo construído e sobre os quais a memória e a consciência atuam de forma a preservá-los e cultuá-los.

Desta forma, essa poesia inverteria a ordem dos fatores da relação espaço-tempo tal qual a percepção de Otto Maria Carpeaux ao afirmar que ela parte da "vida inteira que poderia ter sido e que não foi" para outra vida que viera ficando "cada vez mais cheia de tudo" (1986). Tal pensamento não se dá por uma mera intenção de efeito, mas por um profundo conhecimento existencial e crítico da obra do poeta que inverte a posição da morte para primeira instância da vida e desta como primeira daquela.

De maneira similar o preparar-se se interpõe sobre o inusitado do milagre de que resultam os elementos da vida em sua essência, traduzindo-se como força expressiva do caráter de finitude da morte. Não é possível preparar-se para a recepção do transitório e inusitado que caracterizam este fenômeno enquanto passagem, mas é possível organizar-se de maneira a esperar a morte, enquanto concepção finita de todos os seus milagres.

Por esse movimento cíclico, repetido para cima e para baixo o eu redescobre os caminhos gravitacionais da reiteração, presente no jogo de anáforas e paralelismos sobre os quais se harmoniza o ritmo. Essas repetições reativam a concepção do diálogo na instância de indissociabilidade entre os dois milagres de maneira a construir os espaços dicotômicos sobre o qual o ritual de preparação se inicia sem uma fundamentação lógica. Ou seja, o aspecto ritualístico anunciado no título se esvazia por meio da caracterização dos elementos enquanto fatos inusitados, eventos para os quais o rito em sua natureza não se adéqua, pelo seu caráter transitório. Em sentido inverso, a morte, que ocupa espaço menor nas linhas do texto, possibilita contraditoriamente o seu exercício.

Daí, também se desentranha o desejo que sucede ao fim de todos os milagres, o fim de toda a ordem natural. Em Bandeira, a morte é e está no início, o que o leva a considerá-la transposição e fim do itinerário vida. Esse contraditório se espelha e se espalha por toda a escritura bandeiriana; afinal, como afirma Yudith Rosebaum (1993, p.137):

Esse insistente descompasso entre o real e o que almeja o eu lírico (e que está fundado num "desvio de origem", ou seja, "a vida inteira que podia ter sido e que não foi) constrói a existência possível do poeta entre o ritual e o virtual, fazendo-o percorrer a zona intermediária entre essas esferas.

Particularmente faz-se necessária a invenção de uma existência suspensa, construída como mimese de si mesma, vivida em doses homeopáticas, mas vivida intensamente, onde os pequenos milagres assumem importância cotidiana, na experiência e na escritura, sob o signo de uma naturalidade reificada enquanto linguagem. É o descompasso da anunciação prematura da morte que leva o sujeito a um quadro de expectativa e espera da realização do encontro; é isso que se espelha na última estrofe do "Noturno do Morro do Encanto", poema do mesmo livro, mas que antecede o rito exercitado em "Consoada", porque nele:

Falta a morte chegar... Ela me espia
Neste instante talvez, mal suspeitando
Que já morri quando o que eu fui morria.

A morte, como elemento ausente funciona para a abertura de novas especulações tal qual a estrutura sobre a qual se revela, e conduz o sujeito para a mesma caracterização de rito que se encontra na "Preparação para a morte". O rito é, por si só, um movimento movediço que arrasta o eu lírico na poética de Bandeira para o universo profundo que escava entre a serenidade da tradição e o fascínio da modernidade.

É isso que temos no segundo poema agrupado ao conjunto, o soneto "Vontade de morrer", que segmenta em seu corpo o universo do desejo relacionado à morte, resultado daquilo que Sônia Brayner chamou de "uma vida transferida" (1986, p.67) e que estudaremos em seguida.

A preparação para a morte se dá por uma vida transferida, portanto, na existência do dia a dia. No campo paradoxal, o sujeito vive em direção à morte, arrastando para o centro do ritual a contradição basilar e indissolúvel entre as duas situações fixas a preencher um campo de possibilidades em que os milagres observados na existência se resumem, em seu final, na perene e antevista chegada do fim.

O poema parte da tese de uma verdade absoluta: a vida é um milagre. Em decorrência da tese temos a comprovação de que tudo é milagre e conseqüentemente temos o seu antagônico, a antítese que se dá pela construção do penúltimo verso onde à expressão *tudo* se sucede à interposição de uma vírgula e da expressão adversativa *menos*. Por fim temos a síntese que se resume ao não-milagre ou ao oposto da vida. A preparação, pois, é conclusão em ritmo de espera. Disso resulta o processo dialético sobre o qual se debruça a poética

bandeiriana entre a existência e a não-existência, o milagre da morte que se anuncia como fim de todos os milagres da vida.

Essa espera, entretanto, não se dá de forma estática, nem no campo existencial nem no poético; como núcleo do contraditório é ela que funciona como dínamo que mobiliza todas as demais instâncias de sua obra. Isso é o que define a poética de Bandeira como movediça, capaz de se movimentar sob formas e temas que se vaporizam nos extremos, mas que adquirem uma dimensão que não se limita nem pela tradição nem pela modernidade. Temos um poeta que desentranha dos fatos e objetos mais simples a complexidade de sua poesia.

Gilberto Mendonça Telles, no artigo *A experimentação poética de Manuel Bandeira* (1986, p.122) vê nisso uma transfiguração poética que aponta para vários aspectos, cumprindo uma imagem limítrofe que se alimenta na multiplicidade da própria essência do fazer literário.

Para ele →A experimentação poética de Manuel Bandeira se deu assim em todas as direções, em todos os sentidos, do mais antigo ao mais moderno, do mais clássico ao mais popular" e é tão intensa que se traduz também nas situações limítrofes de determinados poemas estudados anteriormente, onde se entrecruzam outros gêneros como a prosa e o drama.

O crítico mexicano Octavio Paz em *Os filhos do Barro* (2013, p.101) discute essa questão como linha limítrofe do Modernismo quando reflete sobre a tragicomédia no âmbito do movimento:

A tragicomédia modernista é feita com o diálogo entre o corpo e a morte, a analogia e a ironia. Se traduzirmos os termos psicológicos e metafísicos dessa tragicomédia para a linguagem métrica, encontraremos não a oposição entre versificação regular silábica e a versificação acentual, e sim a contradição, mais acentuada e mais radical, entre verso e prosa. A analogia é continuamente dilacerada pela ironia, e o verso pela prosa. Reaparece o paradoxo amado por Baudelaire: por trás da maquiagem da moda, o esgar da caveira. A arte moderna se sabe mortal, e nisso consiste a sua modernidade. O modernismo é moderno quando tem consciência de sua mortalidade, ou seja, quando não leva a sério, injeta uma dose de prosa no verso e faz poesia com a crítica da poesia.

Penso que essa face integradora ressurgue nos instantes ritualísticos de "Momento num Café", "Consoada" e "Preparação para a morte" de maneira exponencial, abrindo-lhe um clarão em que matéria e espírito encontram o ponto essencial para a aceitação da morte nos dois primeiros e sua definição enquanto "fim de todos os milagres", no último.

Essa aceitação aparece traduzida enquanto ironia do desejo que vasculha no campo das conjecturas sua plenificação. Em Bandeira, é ele a fonte de ausência daquilo que ainda não se consolidou, que representa falta e vazio expresso tal qual a sensação experimentada contraditoriamente quando da sua realização. A incompletude é a marca do conflito plotado no seio do desejo pela sua própria natureza e dimensão. É isso que temos em:

Vontade de Morrer

Não é que não me fales aos sentidos,
À inteligência, o instinto, o coração:
Falas demais até, e com tal suasão,
Que para não te ouvir selo os ouvidos.

Não é que sintas gastos e abolidos
Força e gosto de amar, nem haja a mão,
Na dos anos penosa sucessão,
Desaprendido os jogos aprendidos.

E ainda que tudo em mim murchado houvera,
Teu olhar saberia, senão quando,
Tudo alertar em nova primavera.

Sem ambições de amor ou de poder,
Nada peço nem quero e — entre nós —, ando
Com uma grande vontade de morrer.

O desejo de morrer expresso nessa poética presentifica-se ao longo de sua construção, mas em nenhum outro momento aparece de forma tão cristalina e transparente como nesse texto. Também em nenhum outro momento esteve tão intensamente próximo da temática amorosa como nesse caso. Aliás, essa temática do desejo de diluir-se, é também uma instância oscilante do sensual em sua poética e já se revelara de forma singular em outros poemas, como no "A morte absoluta".

Ela é marca de uma expectativa decorrente da necessidade do sujeito de incorporar ao seu universo o pleno domínio da existência e do mundo em perspectiva, como o temos no "Soneto Inglês n.1", publicado em *Lira dos cinquent'anos* (1940), em que a aspiração da entrega da amada só ocorre com a chegada da morte. Manuel Bandeira já tinha desenhado esse desejo pela morte em "A dama branca", em que personifica a indesejada das gentes como "vulgívaga", figura mundana, elo de um dos seus momentos eróticos mais profundos. O corpo do poema, entretanto, alia-se a uma forma da tradição mais autêntica e mais conservadora, o soneto, que representa o traje a rigor deste desejo.

Sobre essa linha do rigor, que vai do parnasianismo ao concretismo, em entrevista ao jornal *Folha de São Paulo*, publicada por Maximiano de Carvalho e Silva na *Homenagem a Manuel Bandeira* (1989, p.6) Carlos Drummond de Andrade afirma que:

isso revela a variedade de interesses literários de Bandeira. Ao mesmo tempo, demonstra que ele foi um mestre em todas as formas de poesia. Bandeira mostrou na prática, todas as possibilidades poéticas do seu tempo. Assim, através de sua poesia, podemos, inclusive, entender melhor o percurso da própria poesia brasileira.

Assim sendo, essa escritura remete para um vasto painel que se singulariza na variedade de formas e temas como observamos até agora, delimitando-se por meio de alguns pontos que cercam a sua linguagem e a sua singularidade, como o tema da morte e a mistura de gêneros.

Por isso, o desejo presente em “Vontade de morrer”, de certa forma, escamoteia outro desejo incontido que ultrapassa as fronteiras do ritualístico da preparação para ela, formando um espaço que não se limita ao fim do milagre e transpõe o momento presente, da mesma forma que este se excepcionaliza pela deslexicalização do próprio tema, uma antecipação do futuro na aproximação entre campos artísticos distintos, como a poesia e a música que se imbricam em “Canção para a minha morte”. Esse imbricamento também se dá pelo jogo das oposições de elementos, vida X morte, ou de sentimentos “madrasta vida X que, todavia, amei”. Vejamos:

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

Do amor tive na vida
Quanto amor pode dar:
Amei, não sendo amado,
E sendo amado, amei.
Morte, em ti quero agora
Esquecer que na vida
Não fiz senão amar.

Sei que é grande maçada
Morrer, mas morrerei
- Quando fores servida -
Sem maiores saudades

Desta madrasta vida,
Que todavia amei.

Bandeira, em sua última canção, afirma que morrer é uma "grande maçada", mas que morrerá quando a morte for servida. Não resta dúvida que a espera de longo tempo foi o *leitmotiv* de sua frustração. A primeira estrofe apresenta os elementos básicos das contradições que alimentam a tensão estruturante do texto encerrando-se pela imutabilidade do destino que não lhe será alterado: a morte que não escolherá, mas que é sua, somente sua.

Sendo assim, o ritual não se prepara. Existe independente do desejo do sujeito. Reafirma-se enquanto verdade universal que constrói o apanágio das oposições dos sentimentos, tais como amar sem ser amado e ser amado sem amar. Esse o Bandeira que escava nas entrelinhas de sua expressão as molas mestras do amor e da morte como unidades do conjunto de todos os milagres, de todos os querereres "sem maiores saudades" da madrasta vida que, sob eterna vigilância da perspectiva do fim, amou.

Por isso, é que se redime na aceitação do fenômeno, para renascer na construção de um rito que se transforma em "preparação" para uma situação além-morte, de transcendência para um lugar supostamente experimentado em vida, antecipado enquanto "programa" para depois de sua morte.

O texto, não por acaso, é dos quatro poemas que compõe o conjunto, o que possui versos mais longos e de maior tonalidade prosaica. Ele parece retomar a aliança dos gêneros estudada ao longo do trabalho e que se encontra em estado de profusão aqui tal qual a dimensão espiritual do sujeito, desfeito em "Momento num café", exponencialmente ~~liberto~~ para sempre da alma extinta". Este diálogo já se encontra desde o uso da epígrafe, que fora desentranhada de uma prosa de Guimarães Rosa e colada como final do último verso do poema.

Programa para depois da minha morte

esta outra vida de alguém túmulo

Guimarães Rosa

Depois de morto, quando eu chegar ao outro mundo,
Primeiro quererei beijar meus pais, meus irmãos, meus

[avós, meus tios, meus primos.

de um ciclo. Nesse sentido, Cyro dos Anjos discute a relação homem-autor a partir da confissão do segundo, porque:

nessa altura, o poeta confessa que tinha vontade de morrer. Não é que a vida não lhe falasse aos sentidos, à inteligência, ao instinto, ao coração. Estava cansado, eis tudo. A vida é um milagre, e de sua vida, mais que de outra qualquer, se pode dizer isso. Mas a vida oprime, despedaça. E sobretudo cansa. Manuel estava cansado de milagres e já abençoava a morte, que lhe parecia o fim de todos os milagres. (1989, p.135)

E se a morte encerra o milagre e a vida é esse milagre, se Bandeira desentranha da morte o fim de todos os milagres, a sua poesia viva representa o desentranhar de todos os não milagres da vida em relação à morte, a sua tensão, numa poética que se precipita de uma notícia de jornal ou de uma última canção de beco; a partir de uma ressurreição própria, típica da linguagem e do fazer literário, a poesia que brota da "paixão dos suicidas que se matam sem explicação", como decorrência de um desejo ardente, "como um soluço sem lágrimas".

O conjunto intitulado "Preparação para a morte" perde, portanto o mero rótulo biográfico para traduzir-se como força de toda uma poética que se atira sobre a inutilidade da preparação para os milagres e se reescreve enquanto seu espaço propulsor, a poesia, que é o fim de todos os milagres.

Por aí é possível estabelecer o diálogo entre sua obra poética e traduzida com outras obras para onde desloca marcas de suas afinidades intelectuais e artísticas, inclusive no que se refere à fusão de formas, gêneros, estilos e temas. O milagre que se registra por meio da transposição de traços formais e temáticos transferidos de sua obra poética para obras de outrem. São esses traços mobilizadores que vamos estudar na estação seguinte, dando enfoque especial aos poemas traduzidos em que encontramos essas marcas pelas formas da ausência, entre elas a morte e a unificação de elementos da tradição com elementos da modernidade.

CAPÍTULO III: 3ª Estação: Travessia e ausência

3.1. Tradição, história e tradução

Definir a tradução ou o ato de traduzir não é uma tarefa fácil como muitos pensam, porque a teoria quase sempre esbarra em questões aparentemente insolúveis para muitos estudiosos como a que se refere à intraduzibilidade do texto poético, ainda hoje um tema polêmico entre os estudiosos.

Geir Campos refletindo sobre a conceituação deste fenômeno, afirma que os dicionários costumam defini-lo como “ato ou efeito de traduzir” e que sua origem está no “verbo latino *traducere*”, que significa “conduzir ou fazer passar de um lado para o outro”, algo como “atravessar” (1987, p.7) ou mesmo “fazer passar, de uma língua para outra, um texto escrito na primeira delas”. Uma travessia que se estende enquanto “ponte necessária”.

Já Mário de Andrade, ao comentar as traduções realizadas por Manuel Bandeira, desvendou parte dos procedimentos utilizados pelo poeta nas obras que traduziu apontando para as relações que os textos traduzidos estabelecem com a poética do autor. Para ele quase todos os textos traduzidos “são momentos mais elevados, não apenas da tradução, mas da própria poesia de Manuel Bandeira” (1989, p.366), o que de certa forma invoca uma definição da tradução em uma linha um pouco mais funda do que a do poeta de Geir Campos.

O fato é que a afirmação de Mario de Andrade remete a um antigo problema de tradução que envolve não só a relação entre as línguas e os sistemas, mas extrapola os próprios limites entre autor, texto e tradutor, elementos da própria tensão entre forma e conteúdo discutida desde o mundo clássico até os dias atuais. Encontramos “em Cícero (55 a.C.), na Roma Clássica, uma das primeiras teorias acerca da tradução: a defesa da fidelidade ao conteúdo em detrimento da forma” (PATRIOTA, Cristina. 1987).

Filosoficamente, nós todos sabemos que poesia é intraduzível, e eu sou daqueles que afirmam que, dentro dela, street ou calle não correspondem à rua. Na verdade os poemas não são traduzíveis; em poesia, há que conceituar a tradução como um processo de substituição. O que o tradutor faz é substituir um objeto por outro, apenas observando do primeiro, para efeitos da substituição, o elemento funcional (o assunto) e as suas consequências estéticas (a realização técnica). O segredo, na substituição poética, não é tanto preservar o assunto, que, exemplificativamente, consistiria apenas em substituir um vaso por um vaso, e não por um abajur. O importantíssimo, o definitivo é a substituição das consequências estéticas, porque

nelas é que se contém o estado de sensibilidade em que o poeta definiu o assunto, e os elementos de beleza utilizados para nos convencer. (1958, p.569)

Por outro lado, atualmente, a maneira pela qual se pensa a tradução como uma forma de reescritura aproxima-a da adaptação e evidencia o seu caráter autoral. Se por um lado a reescritura é considerada uma atividade usurpadora, por outro liberta a obra do jugo do texto fonte, modificando o conceito da obra de arte como objeto único e insubstituível, tal como discute Célia Prado (2011, p. 157). Isto se dá pelos vários tipos de transposição existentes tais como a paródia, a paráfrase e a própria tradução para o moderno estudada pela autora como atualização e renovação do texto realizadas por Bandeira.

Sem dúvida esta discussão envolve a própria psiquê de quem traduz no momento da seleção desses textos, como é o caso. Paradoxalmente, entretanto, essa seleção nem sempre contempla os poetas pelos quais o Bandeira nutre maior afeição, o que chama a atenção por conta da proximidade que Bandeira manteve com autores e poemas que traduziu.

Nesse sentido grande parte da tradução destes poemas resultou de sua atividade de professor de literatura hispano-americana e de divulgador dessa literatura nos suplementos culturais da época, o que não o impediu de imprimir neles certas marcas muito particulares de seu estilo de poeta.

Alerta Mário para o fato de que a leitura de uma obra traduzida por um poeta deve levar em consideração a certeza de que poetas que exercitam a atividade de tradução transportam para aí as suas marcas estilísticas e renovam na leitura de autores de outros idiomas suas particularidades de contexto, sua história.

O preâmbulo seria a força de transposição e esta o núcleo do segredo que reserva a inferência de um campo no outro ou de uma atividade na outra. Neste caso estariam envolvidos a ideia de texto, os elementos da cultura, da formação, da psiquê e mesmo da história do cidadão Manuel Bandeira porque:

A tradução é platônica na medida em que promove a separação entre o corpo e o sentido, instaurando um processo em que o abandono do corpo corresponde a tentativa da manutenção do significado. A tradução é, assim, tradicionalmente vista como transferência de significados. Traduz-se, por definição, quando são transferidos os sentidos de um corpo, de uma língua para outra, de uma formulação para outra, de um sistema de signos para outro. Aquilo que se perde é justamente o acontecimento original desse sentido ligado de maneira frágil e inquietante à materialidade do corpo ou da letra. (SISCAR, 2013. p. 166)

Partindo desses princípios, podemos então refletir sobre este processo de seleção para a tradução de acordo com algumas preferências de cunho pessoal do poeta em sua linha tênue de subjetividades, que traz em si alguns procedimentos e temas já presentes em sua obra poética e que representa em termos de critérios, o seu mundo particular, espiritual, profissional, também espelhado, de certo modo, pela formação e pela personalidade do escritor. Sabemos que Bandeira de forma ficcional deixou no *Itinerário* algumas pistas que elucidam parte dos mistérios envolvidos em sua atividade tradutória, como a relação com o mundo clássico e a formação pela seara da tradição.

Nesse sentido, –Bandeira é um refazedor da tradição. Um leitor dos clássicos e um reescrevedor de poesia. Ele cultiva as formas clássicas dentro de um espírito de imitação” (SANT’ANNA, 1985, p.60), refaz-se –por desconstrução e reconstrução da história, traduz a tradição, reinventando-a” (CAMPOS, p.23) e –arrega consigo a sombra da confusão – a Torre de Babel” que –teria sido a matriz da prática da tradução, ao menos segundo o mito bíblico” (CAMPOS, Geir. 1987, p.9) e sua tradição.

Em decorrência disso tem-se não só em sua obra poética, mas também em sua obra traduzida, os sonetos, as canções, as baladas, os madrigais, etc. Tais formas, senão dominantes em ambos os casos, ocupam boa parte de sua produção, o que demonstra ser revelador de seus procedimentos em ambas as situações. Esta reescritura dos poemas que traduziu não deve ser lida, entretanto, como demérito do autor tradutor pelo texto fonte, e sim como uma particularidade de procedimento que coloca em relevo determinadas nuances do idioma para o qual se traduz o texto de partida e o mundo cambiante da poesia.

Afinal, Bandeira afirma em seu *Itinerário* (p. 353) que "foi a equivalência" entre os textos originais e traduzidos que sempre procurou exercitar em suas traduções. Equivalência que nega ter atingido, mas que é reconhecida por bom número dos que lhe conhecem a obra traduzida.

Ora, tal estratégia revela apenas a forma tensiva com que Bandeira via o processo tradutório, enquanto processo de transferência que se nivela pela equivalência ou similaridade destes mesmos textos, o de origem e o de chegada.

Na verdade, tais reflexões apontam para o mito do original ou para o conceito de originalidade ou de origem que em termos de tradução envolve os valores culturais, a aura, e a

autenticidade para a própria questão de autoria como afirma Walter Benjamin em *A tarefa do tradutor*. Para ele:

Na tradução original pode ascender ao mesmo espaçoso círculo da Língua pura e elevada, em que certamente não conseguirá manter-se por muito tempo, e do mesmo modo não conseguirá também alcançá-lo em todos os aspectos de sua forma, mas apontá-los-á, todavia duma maneira maravilhosamente penetrante, como domínio predestinado e inacessível onde as línguas se reconciliam e atingem toda a plenitude. (2008, p.34)

Certamente considera-se a incorporação desses elementos conciliadores ao centro do processo, o autor tradutor na resultante final da tradução. Ora, para Benjamin, do mesmo modo que a tradução constitui em si própria uma forma distinta, também a tarefa do tradutor é intrinsecamente diferente daquela que é própria do poeta” (2008, p.35). Certamente são campos de atuação diferentes, mas não excludentes; o que nos leva a refletir até onde vai o papel de cada um no processo.

Entre nós, Abgar Renault, em *Notas a margem de algumas traduções de Manuel Bandeira* (1936, p.25) remete a esta questão a partir de elementos específicos de poética e afirma que o autor traduziu a partir do conhecimento que possuía destes elementos, transportando-os para a atividade da tradução. De certa forma ele considera a migração de traços da formação de Manuel Bandeira em sua obra tradutória, especificamente na tradução dos poemas ingleses, em que se esmera nas especificidades daquele idioma e a ele transfere seu talento de poeta sem comprometer, entretanto, a fidelidade ao original:

São das páginas mais consideráveis de Manuel Bandeira as traduções de alguns poemas ingleses, que podem ser incorporados à sua obra como produção própria, sem embargo da fidelidade ao original, tal a assimilação e absorção dos textos estrangeiros, da sua forma, da sua técnica e do seu espírito à forma, à técnica, ao espírito do tradutor. Quero dizer: o que há de indizível nos poemas, a sua parte de silêncio, que transcende o verbo e flutua, como uma aura, acima da forma e da técnica, – isto, que é tudo em poesia, foi transportado para a nossa língua com uma assombrosa felicidade. (1989, p.25)

Seu conceito de tradução como ato de desvio, ou "criar de novo", como diz o autor, envolve uma concepção que considera a existência de uma linha limítrofe, onde o tradutor tem de "limitar o plano de sua recriação à criação do autor” (p.25) sem deixar de imprimir no

texto de chegada, as suas marcas estilísticas. Neste caso, a tradução torna-se tarefa em que o espírito do primeiro espalha-se de forma a contemplar a atividade do segundo e este, por meio dessa atividade, a atribuir vida ao primeiro.

Não se trata de abandono ou desleixo com o texto de origem. Bandeira, afora as suas "traduções para o moderno", quase nunca se afasta do texto de partida; pelo contrário, em muitos casos chega bem próximo, como veremos nos poemas analisados posteriormente, que confirmarão nossas premissas. Trata-se de um transporte realizado com muita originalidade e que teve como pressuposto as preferências temáticas e estilísticas do tradutor Manuel Bandeira, sob a influência do poeta Manuel Bandeira.

Isso nos leva ao mundo da reescritura textual, da vaporização dos elementos significativos, que se alimenta de pequenas partículas comuns a ambas as estruturas e procura a paráfrase como ponto de apoio para o nivelamento ou equivalência entre os dois textos. Um processo que envolve, a bem da verdade, quatro visões interseccionadas para compor a nova perspectiva, o novo caminho no texto de chegada: a visão do autor do original, a do leitor, a do poeta e a do tradutor, especificamente falando.

Essas visões compõem um só conjunto desenvolvido a partir da perspectiva de dois momentos distintos que aproximam o texto de partida e o texto de chegada, de forma a que este não se torne mero simulacro daquele ou sua passagem de uma a outra estrutura sígnica. Sendo assim,

do mesmo modo que, se quisermos juntar de novo os cacos de um vaso, estes tem de corresponder uns aos outros, sem serem, todavia necessariamente iguais quanto às suas íntimas particularidades, também a tradução, em vez de imitar o original para se aparentar a ele, deve insinuar-se com amor nas mais íntimas particularidades tanto dos modos do "querer dizer" original como na sua própria língua, isto de maneira a juntá-las como se fossem cacos de um vaso, para que depois de as juntar elas nos deixem reconhecer uma língua mais ampla que abranja a ambas. (BENJAMIN, 2008, p.37)

De fato, a concepção da tradução vista por ato imitativo se reveste de duas faces que envolvem fidedignidade e criação; ambas se reincorporam a um mesmo constructo que por sua vez se desconstrói a partir do momento em que se reinventa enquanto corpus transposto de uma para outra situação limítrofe de traços sociolinguísticos e culturais. Finalmente, a transposição de elementos de um sistema sígnico para outro por meio da realocação das partes de cada um dos vasos realimenta um sistema movediço. Assim:

A reescritura, que parte do pressuposto de que qualquer texto assimila, empresta, imita e reescreve outro, e de que um texto está sujeito a diversas interpretações, é o avesso da tradução literal, pois não pretende reproduzir, mas produzir algo diferente. (PRADO, 2011, p.157)

Estas reflexões apontam para a percepção da tradução enquanto ato de reescritura que alimenta os fios condutores das discussões sobre os aspectos subjetivos envolvidos na origem do processo cujas marcas se transferem para o texto parafrásico, enquanto prática de trânsito e integração de fenômenos linguísticos distintos que interferem na recepção do texto traduzido.

Esses fenômenos ocorrem tanto na esfera do texto poético de origem quanto no de chegada. Dessa forma, subjacente a outras questões de problemática distinta tem-se que

a formulação das tramas da recepção (razões do tradutor, determinações culturais e ideológicas da leitura etc.) substitui a do texto ou do contexto original (características textuais intrínsecas, intenção do autor, características culturais e ideológicas do texto original, etc.), e tende a instaurar uma outra modalidade de origem (SISCAR, 2013. p.170) .

Basta pensar nos estudos descritivos da tradução, em que a identificação dos marcadores culturais enfrenta dificuldade diversa, ora esbarrando na questão teórica, ora na própria questão metodológica, em virtude da diversidade cultural de diversa ordem que cerca tanto os produtores de texto como a própria língua.

José Paulo Paes, dentro desta mesma linha de raciocínio em *Tradução a ponte necessária* afirma que Bandeira nos dá no *Itinerário de Pasárgada* não apenas um caminho de sua atividade tradutória, mas um meio que revela muito mais do que se supõe no que se refere ao arrefecimento destas questões via harmonização destes elementos quando aponta para

um vislumbre da sua oficina de tradutor de poesia, a qual não diferencia substancialmente da sua oficina de poeta; numa e noutra, era a intuição criadora, a máquina secreta da subconsciência quem fornecia a matéria-prima para as elaborações da lucidez artesanal. (1990, p.59)

Neste sentido, a tradução envolve a negação da perspectiva idealista da auto escrita romântica e aponta para o sentido da derivação enquanto processo que se realiza como

imitação de outro texto, ou a acomodação dos elementos deste outro texto. Assim, todas as marcas adquiridas tanto pelo poeta quanto pelo tradutor seriam marcas facilmente perceptíveis no processo tradutório, o que não ocorre porque o tradutor deve intuir o saber explicar no idioma alvo do processo tradutório.

Aliás, já dizia o próprio Bandeira, no que se refere a esse processo, que o texto de origem se incorpora ao ato de escritura poética tornando-se *“um jogo de intuições”*. O que, em absoluto, significa a abdicação do processo lógico na discussão de como se dará tal transposição. Na verdade,

Os efeitos produzidos pelo original e pelo símile tradutório são, conforme se acaba de dizer, não iguais, mas semelhantes. Como se tivessem sofrido um desvio ou refração ao ingressar num meio de diferente densidade linguística: o raio luminoso (o "sentimento" ou "emoção poética" no dizer de Bandeira, ou os efeitos semântico-formais no nosso) continua sendo o mesmo, só a sua direção e sua intensidade é que mudam. A diferença de densidade entre a língua-fonte e a língua-alvo não só se explica como justifica a refração tradutória, ao mesmo tempo que modaliza ou gradua a antítese traduzível/intraduzível." (PAES, 1990. p.62)

Considerando esse pensamento, o ambiente em que viveu o autor de "Pasárgada" influencia tanto a sua formação de poeta quanto de tradutor, compondo-se de um conjunto de informações históricas e culturais difíceis de serem ignoradas na leitura crítica de sua obra artística e tradutória, cuja influência se percebe na visão do leitor, do poeta e do tradutor, em virtude da indissociabilidade destes três entes em seus respectivos papéis.

Para Bandeira, *“A tradução de um poema é, afinal de contas, uma recriação. Assim que ela só é total e perfeita quando sai fiel ao poeta traduzido e fiel ao poeta tradutor”* (1978: 229). Uma renovação por meio da similaridade construída na aquiescência e harmonização dos signos envolvidos.

De certa forma está aí o contraditório na expressividade do autor para quem "por mais que se procure modalizar ou matizar, com atenuações de vária ordem, a concepção de intraduzibilidade da poesia, nem por isso consegue reduzir-lhe de todo o caráter paradoxal." (PAES, 1990. p.64). Nesse sentido, esse contraditório vincula-se muitas vezes às dificuldades de transposição natural de um idioma para o outro, o que requer do tradutor, em grande parte, a procura por soluções extremamente subjetivas. Assim,

Se passarmos do nível da “estrutura intratextual” (onde atua por excelência a “transcrição” como prática paramórfica), estaremos caminhando da estrutura para a função e, com isso, perguntando pelos “efeitos extratextuais”, pela historicidade do texto (tentativa de “reconstrução de um mundo passado” e de “recuperação de uma experiência histórica”). (CAMPOS, 2013, p.39).

Isso quase sempre ocorre quando se trata de tradução de texto poético e é o que temos na tradução do Soneto XLIII de Elizabeth Barrett Browning realizada por Bandeira. Para Abgar Renault (1989, p.26) este soneto apresenta dificuldade para a tradução pela “ocorrência de vocábulos monossilábicos, tão raros em nossa língua, comparativamente ao seu número imenso em inglês”, o que de certa forma justifica a preferência de estilo pelo seu uso no idioma.

No caso, para o crítico, foi monossílabo usado em demasia no primeiro verso que gerou a dificuldade de tradução do texto, o que levou o tradutor Manuel Bandeira a “deixar de lado” sua inclusão no constructo de chegada. Para ele “a inclusão dessas dez palavras, todas de uma só sílaba, redundaria num verso a mais em português” e nada encerraria de “essencial” no novo idioma, tornando-se este o motivo de sua exclusão. Neste caso “a apropriação da historicidade do texto-fonte pensada como construção de uma tradição viva é um ato até certo ponto usurpatório que se rege pelas necessidades do presente da criação. (2013, p.39)”.

Outro dado importante a se ressaltar é a escolha de Bandeira pela tradução de uma maneira canônica em sua forma inalterada, o que de certa maneira territorializa o texto no que se refere ao seu resgate enquanto forma da tradição. Assim, revela-se no próprio processo de escolha a cultura e a formação do tradutor, considerado enquanto produto sincrônico.

De certa forma estas reflexões refletem o estágio atual da discussão nos estudos sobre tradução e remontam a visão romântica e a própria origem do texto traduzido, assim como apontam para parte da visão do poeta acerca da literatura, do mundo e da história. Marcus Siscar, escavando o problema no campo filosófico, renega a superioridade do original exaltada pelos românticos e afirma que:

O tema ou motivo do “intraduzível” é um dos momentos mais difíceis para o entendimento da contribuição que a desconstrução – se é que podemos falar tão genericamente da diversidade de trabalhos inscritos sob esse nome – tem a dar aos estudos sobre a tradução. É preciso, inicialmente, não confundir o intraduzível com a antiga temática, em geral literária, da superioridade do “original”. (2013, p.151)

Por intraduzível, entende Siscar:

O elemento perturbador da reapropriação de sentido que faz parte de toda tradução; intraduzível é aquilo que perturba a nomeação, a passagem à língua realizada pelo processo tradutório. O elemento intraduzível diz respeito, portanto, ao nome e a aquilo que dele se faz, com ou por ele, isto é, com seu nome. (2013, p.151)

Perguntamos a esta altura, quais as consequências imediatas deste perturbativo? Qual zona de atrito e fricção que aponta para o apaziguamento do desenvolvimento desta linha tênue entre traduzibilidade e intraduzibilidade? Para Walter Benjamin –o fato de a traduzibilidade ser própria de certas obras não significa que a sua tradução lhes seja necessária e essencial, mas sim que um determinado significado, existente na essência do original, se expressa através de sua traduzibilidade” (2008, p.27). Ou seja, o –nível” de traduzibilidade de determinada obra aponta para um determinado nível de significado e não para o dilema possibilidade/impossibilidade de sua tradução.

Os –critérios intratextuais que enformam o *modus operandi* da tradução poética” podem ditar –as regras de transformação que presidem à transposição dos elementos extratextuais do original –asurado” no novo texto que o usurpa e que, assim, por desconstrução e reconstrução da história, *traduz* a tradição, reinventando-a. (2013, p. 39)”.

No caso específico da exclusão do verso para a transposição de um sistema significante em outro, postura que adotou Manuel Bandeira em relação ao soneto XLIII de Elizabeth, a alternativa resultou em uma adequação que preservou e inovou a expressividade existente no sistema inicial, pelo critério de equivalência.

Parece-me que aqui o processo encontra uma barreira dentro de si mesmo, cuja linha limítrofe pode resultar contraditoriamente em seu nascedouro ou sua origem, se é isto que se tem a esclarecer, o problema do discurso enquanto resultante de um conjunto que antevê tanto na formação da figura do tradutor quanto do autor do texto traduzido suas interferências.

Neste sentido, a formulação do processo se antecipa pelos elementos da história e da formação do homem Manuel Bandeira, a partir dos elementos de ausência que reinventa de sua experiência transferida para o processo de escolha dos textos, obedecendo a um nível de identidade poética pré-existente pelo uso de temas recorrentes em sua obra de criação.

Penso aqui nas palavras de Haroldo de Campos em relação a sua poética que se aplicam perfeitamente ao caso, para ele:

Bandeira é um *desconstelizador*. Sua poesia – certa parte dela – inscreve-se nessa linha sutil que separa o lugar comum (a redundância, a frase feita, o clichê da sensibilidade) da informação original, e que faz muitas vezes que, por uma simples mudança de ângulo de enfoque e/ou de âmbito contextual, o que é redundante passe a produzir essa informação nova. (2010, p.111)

Entenda-se que à época da realização de tais traduções Bandeira não contava com o arcabouço teórico existente hoje sobre o tema no Brasil e suas reflexões se dão mais à luz de sua práxis que propriamente de obediência a uma teoria.

Abro aqui um parêntese e reflito sobre o próprio processo de atualização e reescritura que Bandeira realiza nesta mesma obra em poemas como “Antologia”, em que a técnica do deslocamento que resulta na produção dessa “informação nova” é mais evidente.

Neste sentido, o processo de investigação da tradução com base na estilística de *corpus* torna esta discussão menos subjetiva e aponta caminhos mais exatos, de maior dimensão científica, mas não elimina o elemento individual como um todo e pelo contrário, em determinadas situações, como é o caso, reafirma este ingrediente como fator preponderante no ato tradutório.

Para Tony Berber Sardinha a “lingüística de corpus ocupa-se da coleta e exploração de corpora, ou conjunto de dados lingüísticos textuais que foram coletados criteriosamente com o propósito de servirem para a pesquisa de uma língua ou uma variedade linguística” (2000, p.324). Na verdade é o instrumento pelo qual o analista extrai do computador os dados de “exploração da linguagem através de evidências empíricas”.

Pode-se mesmo pensar numa lógica de primeira percepção, como quer Haroldo ao remeter suas reflexões para a manifestação daquilo que o crítico formalista russo Victor Schklóvski chamava de “desautomatização” ou “efeito de estranhamento” (*ostranienie*), princípio que consiste em libertar o objeto que nos é familiar do automatismo perceptivo e vê-lo como se fosse pela primeira vez (2010, p.113).

Isto aparentemente esgota as duas questões levantadas em seus respectivos nascedouros, mas na verdade só suscita outras que remetem ao nível de interferência desses elementos na tradução, exatamente porque esta não é uma mera transferência de signos entre

idiomas, mas uma reescritura destes mesmos signos de um idioma para outro. Certamente os da experiência pessoal de Bandeira estabelecem relações irrefutáveis com a linguagem que se encontra na base de sua formação de nordestino, nos objetos de sua poética e destes com a experiência tradutória.

É inegável que essas associações aludem ao grande debate que hoje se processa sobre os papéis desempenhados por cada um desses elementos na tradução, de maneira a cada um deles funcionar como caminho para se alcançar a plenitude do ato.

Por outro lado, a transferência do conjunto das próprias características do signo em determinado sistema para outro resulta na acomodação desse conjunto a outro, organizado dentro de um novo campo que lhe concebe autonomia e especificidade frente ao primeiro. É como se a transposição se desse em um território cuja mobilidade fosse comprometida ou fosse condição *sine qua non* a sua realização.

O viés de traços formais e expressivos encontrados no conjunto de seu trabalho literário segue o estranho itinerário do mundo experienciado pelo autor, ora contornando-lhe o espaço da linguagem poética, ora a força expressiva de seu estilo enquanto tradutor. Esses dois caminhos se imbricam na fronteira da identidade do sujeito como se aí circunscrevesse os circuito entre experiência tradutória, pessoal e poética.

Neste caso, o tema da morte parece ser decisivo em seu processo de seleção de textos de forma a resvalar, na maior parte das vezes, em sua opção por este ou aquele poema, já que ocupa aproximadamente quarenta por cento do que traduziu no livro.

Deste modo, o princípio que levava Bandeira a construir o texto traduzido comentado por ele em diversos momentos da obra é extremamente contraditório porque ora se faz por necessidades diversas, ora por mera preferência pessoal, o que imprime à sua obra traduzida um dinamismo paradoxal.

Para John Milton, em *O Poder da Tradução* (1993, p.170) essas traduções “são distintas por seu frequente distanciamento do texto-fonte, dando uma impressão geral deste em vez de uma tradução palavra por palavra”, que representaria uma subserviência na forma de lidar com o texto fonte por parte do tradutor. Por insubordinação entenda-se, “várias de suas traduções, tal como a atualização do soneto de Castro Alves, *Adeus a Teresa*, e dos de Elizabeth Barrett Browning, são geralmente reconhecidas como de maior interesse do que os originais (1993, p.70)”.

Em outras palavras, é possível “traduzir-se” em harmonia o espírito dos poemas traduzidos por Manuel Bandeira em sua especificidade de linguagem dualista? Pensamos que sim e mais, que este processo cria uma nova expressividade que não é nem a do texto de origem, nem do Bandeira poeta nem do tradutor no sentido de ser isolado no processo em cujo corpo se acopla uma nova dimensão expressiva. Discutimos essa expressão como resultante dos traços desses três elementos, que desencadeará o processo de uma nova assinatura, uma identidade diferenciada, um estilo.

Isso sem levar em consideração a essência do texto a ser traduzido, que impõe dificuldades específicas de recriação ou transposição. Então, “tradução de textos criativos será sempre recriação, ou recriação paralela, autônoma, porém recíproca” (CAMPOS, Haroldo de. 2013. p.5) de forma que “quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável” (p.5) porque na recriação poética “o significado, o parâmetro semântico, será a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora”. De certa forma isto envolve a própria questão dos estudos sobre poética e suas particularidades. Neste caso, segundo Haroldo,

A tradução de uma obra de arte verbal é uma prática semiótica especial. Visa a surpreender o intracódigo (as “formas significantes”) que opera no interior do poema de partida (original) e redesenhá-lo no poema de chegada. Para isso, procura desvelar o percurso da função poética no poema (aquela função que segundo Jakobson, é autoreferencial, volta-se para a materialidade mesma da linguagem, para as relações de som e sentido e para a coreografia das estruturas gramaticais) e, de posse da “metalinguagem” que essa desvelação propicia, reconfigurar esse percurso no poema traduzido (melhor dizendo, “transcrito”), com os recursos da língua do tradutor ampliado ao fluxo violento da língua estranha. (2013, p.155)

Em Bandeira, esse estranhamento origina-se por meio da ausência, enquanto opção de incorporação do texto traduzido ao corolário poético. Penso aqui no que a ausência desse texto de origem representa enquanto unidade transcriadora do texto de chegada dentro deste contraditório que em última instância é a própria obra traduzida em seu equivalente.

Yudith Rosebaum identifica em seu estudo *Bandeira, uma poética da ausência* (1993) os elementos definidores do traço estruturante desse tema na poética que abordamos no livro *Poemas traduzidos* como uma dos recorrentes na formação do cidadão e do escritor Manuel Bandeira, apontando relações entre o mundo da experiência vivida e o espaço de sua linguagem:

Nosso interesse estará centrado fundamentalmente no estudo da *ausência* enquanto um *topos* maior do autor. Acredita-se que esta poesia, de forma geral, tematiza expressivamente uma dificuldade de superar as perdas que marcaram a sensibilidade poética de Bandeira. Uma experimentação particularmente sofrida da vida (1993, p.22).

E da morte, que entre as diversas formas de ausência recorrentes nos poemas traduzidos, certamente é uma das mais prestigiadas. Morte do corpo, morte da estrutura expressiva, anulação e sublimação do corpo de origem em nova ausência. Em seu livro não é difícil se deparar com a recorrência a esta temática, na qual a escolha, a seleção e a apropriação dos textos precedem certo envolver-se poeticamente com sua própria existência, com o mundo e com a poesia, de onde extrair-se ~~aquele~~ júbilo particular que vem de uma beleza para a ação ou em ação” (CAMPOS, 2013, p.17).

Para Bandeira, a seleção destes textos é realizada de maneira a contemplar o espírito do poeta tradutor, o que em última instância contraria a afirmação que consta da primeira edição do *Poemas Traduzidos* e forma uma segunda contradição em seu conjunto. Vejamos:

A primeira edição dos *Poemas traduzidos* trazia uma advertência em que eu explicava que a maioria das traduções apresentadas não as fizera eu "em virtude de nenhuma necessidade de expressão, mas tão-somente por dever de ofício como colaborador do *Pensamento da América*, suplemento mensal *d'A Manhã*, ou para atender a solicitação de um amigo". (1997, p. 354)

Aliás, esta outra prática, atenuada pela sucessão de outros procedimentos assumidos, é apontada por Davi Arrigucci Júnior em *Humildade, Paixão e Morte* (1999, p. 21) como ônus do poeta criticado por outros tradutores tanto no conjunto de sua poética, como nos poemas que traduziu.

Assim, o que faz de Bandeira um tradutor poeta e um poeta tradutor é o fato de que um faz inserção na atividade do outro e se encontramos estrangeirismos em sua poesia, também encontramos em seu *Poemas traduzidos* inserções de palavras e sentenças que fazem parte do dia a dia do poeta Manuel Bandeira, tais como a morte, a saudade e a solidão que em muitas circunstâncias engrandecem o texto de origem e que se associam ao espaço de ausência constituído enquanto núcleo subjacente de sua concepção poética.

Isso explica o painel constituído a partir da multiplicidade de gêneros e estilos que aparecem nos poemas que escolheu para tradução, o que comprova a ausência de um cânone a

ser obedecido pelo tradutor como guia desta tradução. Bandeira não obedeceu a essa ou aquela “escola” literária ou se submeteu a esse ou aquele gênero.

Seu critério, se é que existiu algum, se deu pela preferência de cunho pessoal e estético. Talvez pelo nível de dificuldade encontrado ou algo semelhante, mas o fato é que grande parte desses poemas invocam o traço da ausência e dentro dele a temática da morte que lhe demarcou a vida, a poesia e a tradução, o que transpira a discussão das relações entre a última, a ideologia e a história.

Para Haroldo de Campos (2013, p.39) “Se passarmos do nível da “estrutura intratextual” (onde atua por excelência a “transcrição” como prática paramórfica), estaremos caminhando da estrutura para a função e, com isso, perguntando pelos “fatores extratextuais”, pela historicidade do texto (tentativa de “reconstrução de um mundo passado” e de “recuperação de uma experiência histórica”)” e seu contexto, enquanto elemento de interferência de seu constructo, o que de certa forma aproximaria o processo da própria tessitura do poema.

Ferreira Gular, ao invocar a conceituação do poético em “Traduzir-se”, aproxima esta atividade da atividade da criação e respalda a novidade do segundo texto ou do texto final. Dessa forma, temos um Bandeira que se traduz no ato inventivo de sua poesia e transporta marcas estilísticas dessa produção para o conjunto de poemas de outros autores que traduziu, qual seja um novo outrar em que as ressonâncias do “eu” inicial se faz ver e ouvir. É o próprio Bandeira quem nos dá esse caminho para seguir em suas traduções ao admitir que “poesia é mesmo coisa intraduzível” (1977, p.340).

Mas esse intraduzível impõe-se como imperativo de uma resultante contraditória que se alimenta da tradução; em outras palavras, o que se preserva de um “modo” de escrita de um determinado texto A que contraditoriamente se renova por força superior em determinado texto “B”? Que intraduzibilidade oferece a sua outra face para que se manifeste contraditoriamente sobre esta uma expressão que é a mesma e ao mesmo tempo a diferença entre elas? Onde se encerra a intraduzibilidade originariamente referência apenas do texto poético e se inicia a que passa a incorporar, também, o texto traduzido?

Essas questões pertinentes ao mundo do intraduzível remontam à origem da discussão sobre o processo conceitual da tradução e envolve, no mínimo, a questão da autoria, da apropriação e da paráfrase, enquanto modelo de nivelamento entre estes elementos, que resulta na transposição e na inserção de um campo em outro.

Isso seria a ~~trans~~crição, a apropriação da historicidade do texto-fonte pensada como construção de uma tradição viva” enquanto ato ~~até~~ certo ponto usurpatório, que se rege pelas necessidades do presente de criação” (CAMPOS, 2013, p.39), enquanto objeto atualizado. Neste sentido, como afirma Otávio Paz em *Tradução, Literatura e Literalidade*:

Cada texto é único e, simultaneamente, é a tradução de outro texto. Nenhum texto é inteiramente original porque a linguagem mesma, em sua essência, é já uma tradução. Mas esse raciocínio pode inverter-se sem perder sua validade: todos os textos são originais, porque cada tradução é distinta. Cada tradução é, até certo ponto, uma invenção e assim constitui um texto único. (2009, p.13)

Penso que aqui se encontra a importância de estudar esta face do poeta no sentido de escavar-lhe os processos que utilizou na construção de sua obra traduzida para a qual transfere parte da identidade desta unicidade textual a que faz referência o crítico mexicano. Acredito que a mobilidade que se observa em sua obra se reafirma em suas traduções porque estas são naturalmente travessias, passagens e paragens de um corpo sistematizado em outro equivalente.

Por isso a nossa proposição de trafegar por estas relações como momento de finalização da abordagem proposta inicialmente porque elas escamoteiam situações incorporadas ao discurso da obra de maneira subjacente, plainando sobre a expressividade do autor em espaços sombrios, que precisam ser desvendados à luz dos movimentos de submersão e emersão dessa linguagem.

Entretanto, caminhar por estes terrenos requer a busca de instrumentos que apontem para marcas de um processo realizado pela renovação da perda, como a própria poesia ao se transpor, porque, se por um lado alguns de seus traços se apagam, por outro se percebe a tatuar ~~em~~ sua própria obra poética alguns dados que apontem para a significação da tradução dentro do conjunto de seu trabalho criador” (GUIMARÃES, 1989, p.366).

Para ele, "a simples enumeração desses dados já serve de indício (p.366)" para apontarmos algumas recorrências comuns tanto na obra poética do autor como nas que traduziu, considerando-se as afinidades de temas e de aspectos formais. Neste caso, a morte é a ausência maior que se configura no centro de sua produção de poemas traduzidos e é sobre ela que se constrói o campo de indeterminação do vazio enquanto resultante da ausência.

Entretanto, há de se considerar que esta ausência em muitos casos extrapola os limites e consoma-se enquanto processo de incorporação do texto traduzido à obra do poeta tradutor o que representa um descolamento de apropriação da existência do texto de origem em relação ao seu sucessor. É o que ocorre no poema de Pierre Ronsard que aparece em *Poemas Traduzidos*

com o título de —Soneto de Ronsard” e nas edições subsequentes como —Paráfrase de Ronsard”. Em ambos os casos, Bandeira responsabiliza-se pelo texto ao publicá-lo em *Estrela da vida inteira* (1966) e *Poesia e prosa* (1958), juntamente com outros de sua autoria, em vez de incluí-lo no capítulo dos poemas traduzidos. A mudança do título, de "Soneto de Ronsard" para "Paráfrase de Ronsard", assim como a inclusão entre criações do próprio Bandeira, evidencia sua concepção do processo de tradução poética como uma forma de apropriação e não de imitação. (PRADO, 2011. p. 165)

Estas ícones da ausência, em especial as marcas da morte, objeto de nosso estudo, chegam de diversas fontes e formas no livro *Poemas Traduzidos* (1945), aparecem enquanto equivalentes e revelam uma profunda diversidade cultural que abrange as línguas existentes nos diversos continentes do globo e as formas de expressão que compõe o painel estilístico de Bandeira, em especial, no que se refere aos temas observados.

Refiro-me aqui à questão da apropriação textual que de certa forma remete ao processo de coautoria instalado sub-repticiamente no fundo do processo a que faz referência Célia Prado. Neste caso, Bandeira alcança —a poesia que através da tradução pode ser vista *in fieri*: o caráter conclusivo da obra feita fica provisoriamente suspenso e o *fazer* reabre seu processo, refaz-se na dimensão nova da língua do tradutor. Uma didática direta. A jornada e o jornal de um laboratório de textos (CAMPOS, 2013, p.81),” que se consoma pela nova direção adquirida.

Bandeira traduz textos americanos, europeus e latino-americanos que, ao longo do livro, obedecem certa ordem de cronologia e de temas, bem como uma organização entrelaçada das formas reveladoras de sua preferência pela *tradição*, companheira de sua formação, até a evolução que se processa em seu íntimo para o mundo moderno, cuja plataforma lhe afeta o manuseio da pena e o transcorrer da existência.

Em grande parte, os textos possuem uma marcação clássica, que envolvem formas quase em desuso na evolução da poesia contemporânea, cultuadas apenas de maneira espaçada por alguns autores, mas que até o final do século XIX diziam muito em relação à

qualidade e a motivação do poema produzido. Na verdade, essa marcação ou territorialidade do próprio texto traduzido remonta as reflexões do mundo moderno do tradutor sobre o processo que realizara.

Aqui, tem-se o traço da tradição a envolver a especificidade de escolha ou de preferência formal por este ou aquele texto. A tradição que se impõe como elemento formador e reformador da arte e da formação do homem, do poeta e do tradutor Manuel Bandeira. São sonetos, elegias, odes e canções que muito revelam sobre a preferência formal do autor tradutor e que compõem o vasto painel do livro, aos quais se juntam os poemas modernos, compostos em versos livres que confirmam e reafirmam a inclinação do autor para o mundo da novidade em sua seara pelo imbricamento desses dois mundos.

É o espaço movediço, entre uma e outra situação. Os limites entre história, ideologia, tradução e poética que se friccionam de maneira a compor uma nova concepção de texto ancorada em uma nova linguagem. Lembramos aqui a questão da língua pura de Walter Benjamin, elemento resultante da prática tradutória. Para o pensador, ~~a~~ tradução é em primeiro lugar uma forma. E concebê-la como tal significa antes de tudo o regresso ao original em que ao fim e ao cabo se encontra afinal a lei que determina a ~~traduzibilidade~~ "de uma obra". (2008, p.26)

Assim, estudaremos nessa estação a convergência dessas formas expressivas e o tema da morte nos poemas traduzidos, bem como de que maneira a ausência delimitada no tema da morte se manifesta e se constrói de forma emblemática nos textos analisados; sua recorrência em grande parte do livro, inclusive nos poemas de estrutura moderna, em que permeiam a técnica da realocação e do transporte de um sistema signico para o outro.

3.2. Marcas da ausência traduzida: o princípio do vazio

A primeira ausência que percebemos ao folhear os *Poemas Traduzidos* e adentrarmos no mundo de sua expressividade diz respeito aos textos originais que, em nenhum momento, aparecem ao lado dos textos traduzidos. Essa ausência nos leva às reflexões de Walter Benjamin no que se refere ao papel do tradutor e sua relação com a língua pura:

Em todas as línguas e em todas as suas obras e imagens, para além daquilo que se pode comunicar existirá algo não comunicável, algo, que de acordo com a textura que se encontra, será um Simbolizante ou um Simbolizado; Simbolizante

no caso das imagens já acabadas nas línguas; Simbolizado no advir das próprias línguas. E aquilo que se representa ou procura representar no advir das línguas será a própria essência da Língua pura. Se porém a Língua pura, por oculta e fragmentária que seja, estiver apesar de tudo presente na vida como está o próprio simbolizado, ela estará apenas simbolizada nas imagens. Se a essência final, que é constituída pela própria Língua pura, existir nas línguas ligadas apenas àquilo que há nela de lingüístico (e as respectivas metamorfoses lingüísticas), então essa essência será prejudicada por um significado estranho e difícil. Libertá-la desse significado, e tornar o Simbolizante no próprio Simbolizado, restaurando a Língua pura que é formada no movimento da língua, constitui o único mas possante papel do tradutor. (2008, p.39)

Isto pode ser lido como uma intenção e intervenção direta do tradutor de realçar a autoria dos novos textos ali expostos, como se aí o processo de apropriação conspirasse para construir a nova realidade expressiva edificada com o deslocamento dos poemas iniciais para outra posição limítrofe de espaço-tempo; em nova ordem e sobre a nova perspectiva de uma língua em um contexto sócio-cultural peculiar, que lhe confere o poder sobre o qual reflete Benjamin.

Refiro-me aqui às marcas de uma tradução em que se observa um *modus operandi* muito particular, transferido de outro fazer, o fazer poético que incorpora as soluções para a transposição por meio de uso de marcas muito pessoais, tais como o vocabulário extraído do cotidiano, a musicalidade e a ausência. Estas marcas, por sua vez transpostas, são marcas anunciadoras da novidade antecipada no processo e reaparecem como singularidade da transgressão do próprio idioma para o qual se faz a tradução.

Ficamos, preliminarmente, diante de uma ideia de tradução como “estranhamento” do idioma vernáculo, uma idéia que implica a exposição da língua do tradutor –ao impulso violento que vem da língua estrangeira (este o preceito da tradução como força, defendido modernamente por Walter Benjamin)”, (CAMPOS, 2010, p.133).

Mas isso não implica a anulação como elemento do contraditório, a caracteriza, pelo contrário, como força motriz do processo para a transposição/inação. Observe-se que as reflexões de Haroldo de Campos recaem sobre o texto indianista de Alencar, marca icônica das linhas gerais do pensamento romântico que forma a cultura brasileira como um todo.

Neste caso, arrastam-se para dentro do texto traduzido as marcas culturais sobre as quais se alicerça a própria língua. –Libertar na sua própria aquela língua pura, que está desterrada na língua estranha; libertar, através da transpoetização (*Umdichtung*) aquela língua que está cativa (*gefangen*) na obra, eis a tarefa do tradutor (CAMPOS, 2013, p.33).”

Ora, a visão idealista do homem romântico de certa forma se incorpora na concepção do nosso poeta, bem como com a forma mais recorrente de ausência em sua vida, sua poesia e nos textos que traduziu para o vernáculo. Refiro-me aqui a relação de identificação assumida por Bandeira entre ele e os procedimentos de escritura exercitados pelos nossos escritores românticos.

Um exemplo de como isso se processa, além do que já vimos no “Paráfrase de Ronsard”, está nos três sonetos da poetisa inglesa Elizabeth Barrett Browning traduzidos por Bandeira, que aparecem inicialmente publicados em *Libertinagem* no ano de 1930, e que só posteriormente foram incluídos com o acréscimo de um quarto soneto no *Poemas Traduzidos*. O outro pode ser visualizado nos dois poemas que traduziu de Christina Rossetti em *Estrela da Manhã*, também inseridos no conjunto em 1945.

Três fatos chamam a atenção no deslocamento dos textos de Elizabeth Barrett Browning: o primeiro é que, àquela época, *Libertinagem* representava o grosso de sua produção modernista; o segundo é que dentro desta produção se incluíram os sonetos de estrutura clássica, como se o poeta deixasse nas entrelinhas do *Libertinagem* a antevisão da relação que mantinha com o passado da tradição e, por fim, que os quatro textos são manifestações da ausência, em especial, a personificada nos temas do amor e da morte, que aparece especialmente no primeiro soneto.

Afora isso, observe-se que dos dois poemas traduzidos de Christina Rossetti, um é soneto e ambos trazem a marca do vazio em sua expressão. Ela é a cúmplice sobre a qual se sustenta todo o drama do sujeito lírico em sua dimensão melancólica. Tal cumplicidade, sem dúvida, remete a discrepância de realocação do texto no novo espaço do livro modernista, o que em si já remeteria ao “estranhamento”.

No todo, são textos de marcação romântica, escola pela qual Bandeira nutria grande afeição e que o faz transgredir a lógica dessa realocação do signo. Assim, a tradução torna-se “uma operação semiótica em dois sentidos (refiro-me aqui, no caso, à tradução de poesia ou por extensão, de textos literários análogos em complexidade pelo alto teor de informação estética em sua linguagem)” (CAMPOS, 1994, p.181). Para efeito de visualização da operação em curso, transcrevemos o Soneto I, da primeira e o poema "Remember", da segunda.

Amo-te quanto em largo, alto e profundo
 Minh'alma alcança quando, transportada,
 Sente, alongando os olhos deste mundo,
 Os fins do Ser, a Graça entressonhada.

Amo-te em cada dia, hora e segundo:
 A luz do sol, na noite sossegada.
 E é tão pura a paixão de que me inundo
 Quanto o pudor dos que não pedem nada.

Amo-te com o doer das velhas penas;
 Com sorrisos, com lágrimas de prece,
 E a fê da minha infância, ingênua e forte.

Amo-te até nas coisas mais pequenas.
 Por toda a vida. E, assim Deus o quisesse,
 Ainda mais te amarei depois da morte.

How do I love thee? Let me count the ways.
 I love thee to the depth and breadth and height
 My soul can reach, when feeling out of sight
 For the ends of Being and ideal Grace.

I love thee to the level of everyday's
 Most quiet need, by sun and candle-light.
 I love thee freely, as men strive for Right;
 I love thee purely, as they turn from Praise.

I love thee with a passion put to use
 In my old griefs, and with my childhood's faith.
 I love thee with a love I seemed to lose

With my lost saints, --- I love thee with the breath,
 Smiles, tears, of all my life! --- and, if God choose,
 I shall but love thee better after death.

Remember

Recorda-te de mim quando eu embora
 for para o chão silente e desolado;
 quando não te tiver mais ao meu lado
 e sombra vá chorar por quem me chora.

Quando não mais puderes, hora a hora,
 falar-me no futuro que hás sonhado,
 ah! de mim te recorda e do passado,
 delícia do presente por agora.

No entanto, se algum dia me olvidares
e depois te lembrares novamente,
não chores: que, se em meio aos meus pesares,

um resto houver do afeto que em mim viste,
— melhor é me esqueceres, mas contente,
que me lembrares e ficares triste.

Remember

Remember me when I am gone away,
Gone far away into the silent land;
When you can no more hold me by the hand,
Nor I half turn to go yet turning stay.

Remember me when no more, day by day,
You tell me of our future that you plann'd:
Only remember me; you understand
It will be late to counsel then or pray.

Yet if you should forget me for a while
And afterwards remember, do not grieve:
For if the darkness and corruption leave

A vestige of the thoughts that once I had,
Better by far you should forget and smile
Than that you should remember and be sad.

Ressalte-se que além de parecer estranha a inclusão dos sonetos no corpo de um livro modernista, essa postura de efetuar deslocamentos de textos com o intuito de sacralizar uma nova dimensão é comum à lírica moderna e entoa as relações que esta mantém com o universo experienciado pelo artista. A tradução, nesse caso, "insinua-se pelas frestas da obra" (GUIMARÃES, 1989, p.365) preservando intacto o título do original, elemento remissivo do texto de origem, escolhido pelo tradutor para a *transcrição* de acordo com sua experiência.

Neste sentido, Alfonso Berardinelli refletindo sobre Hugo Friedrich em *Da Poesia a Prosa* (2007, p. 61) corrobora:

A linguagem da lírica moderna tal como nos é descrita por Hugo Friedrich é a negação ativa e dinâmica de qualquer determinação de tempo e lugar. Friedrich pode

ter feito uma descrição esquemática e facciosa, mas identifica com clareza e complementaridade entre impulsos centrífugos e formalização abstrata (uma complementaridade que, mais tarde, estabelece entre linguagens artísticas "informais" e crítica formalista, entre neovanguarda e estruturalismo). Neste ponto, a lírica faz exatamente o oposto daquilo que o romance sabe e quer fazer: focalizar um *cronótopo*, reconstruir uma trama circunstancial e espaço-temporal da experiência.

No caso da tradução tais deslocamentos se processam inicialmente no espaço limítrofe entre a situação A e a situação B, para depois atingir o texto em si em sua nova dinâmica de realocação. Isso sem falar no leitor desse novo texto que, via de regra, irá recepcioná-lo como original, percebê-lo como novidade única, o início do vazio *desautomatizado* e sua profundidade. Isto se dá porque as traduções de Bandeira são em último caso

... modelares – límpidas, fluidas, justas e musicais, no estilo, na linguagem, na técnica. Nelas o sentido linear cedeu sempre o passo ao sentido de profundidade, e tudo – até o que é apenas sugerido ou está dito diluidamente, incorporeamente, sem palavras, isto é, até a parte feita de silêncio, – logrou achar, em nossa língua, forma, expressão, equivalente rítmico e plástico. Uma verdadeira transposição no sentido musical (RENAULT, Abgar. 1989, p.31).

Tal situação ou transposição, como afirma o crítico, é comum no processo inventivo da produção literária contemporânea; já vimos um raciocínio semelhante nos estudos de Berardinelli, mas em Bandeira, especificamente, ressoa como marca pessoal, que busca constantemente resgatar e renovar emoções construídas anteriormente, recuperando-as no tempo e no espaço, atribuindo-lhes novos contornos e novas dimensões ao reposicioná-las.

Normalmente não o faz pela tradução ou pelo processo literal e opta pela realocação em um segundo solo de extrema complexidade, como bem notou Arrigucci Júnior no texto já citado. Essa opção será determinante para que se conclua o processo de equivalência e reescritura como um todo. Ele é, de certa forma, indicativo de uma contextualização a partir do zero.

Estariamos assim diante do "intracódigo" que

–seria o espaço operatório da "função poética" de Jakobson, a função que se volta para a materialidade do signo lingüístico, entendendo-se por materialidade, enquanto dimensão sígnica, tanto a *forma de expressão* (aspectos fônicos), como a *forma do conteúdo* (aspectos morfossintáticos e retórico-topológicos; a "poesia da gramática" de Jakobson; a "logopeia" de Pound). (CAMPOS, 1994, 181)

Assim, os sonetos traduzidos de Elizabeth Barrett Browning são, no mínimo, reveladores de certos procedimentos e preferências temáticas que já contornavam a expressão movediça da linguagem do poeta Manuel Bandeira, tal como a realocação. Eles representam marcas que são possíveis de observação em seu discurso literário, assumindo uma nova dimensão sígnica que incorpora traços herdados de seu estilo, tais como o tema da morte, a recorrência da paráfrase e o uso de formas da tradição.

Ambos incorporam, por meio desta ausência dos originais, um vácuo, a impressão do que na obra poética do autor tradutor preenche-se com o tudo que "poderia ter sido e que não foi" e trazem, por meio desta exclusão, a sensação de que o vento, que ocultou os originais e criou o vazio, é o mesmo que lhe deixa a nova face cada vez mais "repleta de tudo", porque se apresenta como texto novo e que, em sua novidade, zera os fazeres anteriores, atribuindo-lhe o caráter de inovador, essencial para a criação.

E é da própria criação, deste caminho do vazio, que Bandeira inventa a segunda marca da ausência que encontramos ao longo do *Poemas Traduzidos*, a ausência do próprio texto poético que seria criado pelo autor de Pasárgada, o produto do seu desejo incontestado, ao qual fizemos referência no início desta estação.

Neste caso, temos um Bandeira cuja negação se demarca no processo criativo do outro, que deseja construir uma intimidade de sujeito tal qual o outro, daí confessar nas páginas do *Itinerário* que os poemas que traduziu são os poemas que efetivamente "gostaria de ter feito" e não apenas ter lido (1977, p.353), os poemas que certamente não fez.

Assim, ~~uma~~ tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se* o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por *signo icônico* aquele "que é de certa maneira similar àquilo que denota" (CAMPOS, 2013, p.5). O processo de absorção para a novidade que se instala a partir da transposição do campo prismático, em última instância, o poema que não se fez, mas recriou-se.

Por isso, o ato da tradução assume o próprio papel do ato da criação, confunde-se e contorna-se por ela, nasce do desejo de haver construído os textos de partida, porque estes, segundo o próprio tradutor, "exprimem coisas que já se encontravam" (1977, p.353) nele. Nele sujeito, nele poeta.

Assim é possível a extensão e transposição de uma atividade na outra, de uma substituição por outra, em que o elemento substituído alinha-se por marcas do substituto enquanto tal ou como representativo de seu campo de ausência como tal. Esse o prisma da nova dimensão sígnica.

Por isto esta afirmação aparentemente contradiz a primeira, a de que teria traduzido por "mero dever de ofício", e se movimenta dentro do discurso que extrapola o campo das certezas e das coisas exatas, já que a ausência transfigura-se em substituição e transposição de estruturas como o campo das sensações mais abstratas e alude ao terreno da mobilidade sobre o qual transitam os textos.

A estas afirmações devemos atribuir a parcela de ficcionalidade inerente ao *Itinerário*, que se emancipa também como terreno frictício em que história e ficção se interseccionam e criam um novo patamar de discussão

Entretanto, no procedimento como um todo, ~~a~~ ausência de certos processos gramaticais na linguagem para a qual se traduz nunca impossibilita uma tradução literal da totalidade da informação conceitual contida no original". (JAKOBSON. 2003, p.87).

Esta marca do movediço da ausência desses processos há de se preencher por meio do desejo enquanto elemento comum em vários textos da obra poética do artista; retorno aqui, mais especificamente, aos poemas que evocam o inconcluso, o suspenso, o não realizado, que o acompanha por toda existência. Há um bom número de textos em sua obra em que este sentimento se evidencia e se nivela com várias situações da experiência do autor-tradutor.

Poemas como "Pneumotórax", "Vou-me embora pra Pasárgada" e "O último poema" do núcleo criativo, bem como de sua obra traduzida como "Anelo", do poeta alemão Goethe e "Último instante" do mexicano Manuel Gutiérrez Nájera, espelham bem essa realidade. São desejos e aspirações realizáveis apenas no universo mágico da criação cujo percurso transporta da atividade poética para o da tradução. O olho, construtor do centro do vazio, torna-se dínamo dele, faz girar o sistema criativo como um todo, em sua dinâmica, em sua operacionalização.

Por outro lado tem-se no procedimento de desentranhar, arrancar, colar de outros textos, o mesmo processo de realocação e reescritura que se evidencia em sua obra traduzida, tais como o ~~Poema desentranhado de uma prosa de Augusto Frederico Schmid~~" e ~~Poema tirado de uma notícia de jornal~~", entre muitos outros.

Pode-se falar em um núcleo de desejo cujo processo resvala na impossibilidade de realização do processo tradutório e, conseqüentemente, na aproximação com o campo da recriação. Nesse sentido, Bandeira *friccionaliza* muito mais; recria a ausência que a traduz, por meio da equivalência, —a criação de um símile do poema original capaz de produzir, nos leitores da língua-alvo, efeitos semelhantes aos produzidos pelo dito poema nos leitores da língua-fonte”, como afirma José Paulo Paes em *Tradução: a ponte necessária* (1990, p.61).

Este desejo, que transpira e respira o mundo da ausência e da morte enquanto sua representação limítrofe é inúmeras vezes preenchidas pela intuição da memória, que traz para o presente as emoções inconclusas do passado e as renova ao mesmo tempo em que transfere para o espaço atualizado novas possibilidades de realização. É o ato de "desentranhamento" do texto de seu espaço original, processo comum também à poética bandeiriana, como já afirmamos.

Assim com os sentimentos, assim também com as formas, especificamente as da tradição, que parecem entrar no esquecimento com a chegada dos modernistas, embora não deixem de ser utilizadas e renovadas por um ou outro autor. Bandeira, por marca estilística ou desejo pessoal, parece exercitá-las e reinventá-las, como uma constante que se observa em sua atividade de poeta e de tradutor.

Afinal, este discurso que resgata, remonta, desloca, faz e refaz, destrói, constrói e reconstrói é típico da literatura modernista e se transfere à contemporânea cujo desejo de preenchimento do vago, do sublime e do inatingível se mescla para produzir um conjunto de estilhaços que segue a rota da fragmentação do mundo moderno e da esteira do próprio fazer textual.

É o modelo transgressor da tradução que descola de maneira harmoniosa poemas, palavras e imagens, com a mesma velocidade com que elide o sujeito e o objeto de um sistema em outro, no espaço ambíguo e singular de "uma parte na outra parte", como diria o poeta Ferreira Gullar (2008, p.293).

É o que se percebe no plano da ausência marcada pelo desejo nos quatro poemas mencionados, espaços em que a mescla de estruturas da tradição com estruturas da modernidade provoca a sensação de retomada, de deslocamento no paradigma tempo-espaço e resultam em um conjunto estilístico indissociável e singular. Desta forma, alcança-se o grau máximo de compleição na criação da "metáfora contínua de um sentimento único", como nos disse o poeta Holderlin, um dos que Bandeira traduziu.

Os poemas “Pneumotórax” e “Vou-me embora pra pasárgada” encontram-se publicados em um mesmo conjunto de textos sob o título de *Libertinagem*, livro que consagra Bandeira como autor modernista e que é referência por parte da crítica como o que de melhor se encontra em sua produção poética; estão assim em um mesmo nível dentro do paradigma espaço-tempo.

Entretanto, no que diz respeito ao desejo enquanto marca da ausência, recorrem a formas e procedimentos distintos na construção: o primeiro remonta a presentificação da vida que poderia ter sido e que não foi e o segundo a vida que poderá ser. O primeiro dilui-se na forma dos versos livres e o segundo apega-se e prende-se na estrutura dos versos metrificados, tal qual o *Anelo*, de Goethe e o *Último Instante*, de Gutierrez.

Fosse este um procedimento encontrado apenas nos quatro textos em questão, pouco nos diria sobre as recorrências do desejo e das formas na obra poética e na obra traduzida do autor, mas trata-se de uma constante, que pode ser observada em vários outros textos ao longo de sua obra poética e dos *Poemas traduzidos*.

De certa forma, as traduções de textos produzidos em vários continentes do globo também revelam o desejo do poeta de antenar-se espacialmente com todos os recantos do mundo, no caso, a América e a Europa, procurando traduzir-lhe uma expressão mais completa e mais complexa, cuja identidade se faz pela variação de formas, temas e estilos.

Esta também é uma marca do autor poeta, vidente das experiências e fluxos do Romantismo ao Concretismo, criador de uma face múltipla e singular, que se locupleta com o universo de retração, refração e recombinação de emoções corporificadas no universo do paradigma tempo-espaço e do sujeito-objeto. Aqui encontramos os rescaldos da fricção do poeta Manuel Bandeira em seu “desejo” de tradutor. Neste sentido, e só nele, teríamos a figura do “tradutor” que é um “tradidor” (JAKOBSON, 2003. p. 72).

Não bastasse isto, os poemas traduzidos inscrevem na linha do tempo textos que vão desde a *Oração* de São Francisco de Assis até autores dos séculos XIX e XX, como Rainer Maria Rilke, Araldo Sassone e Jorge Luis Borges, entre muitos outros. Um painel que é capaz de modelar bem a abrangência da obra e sua pretensão, a necessidade de preenchimento dos desejos mais secretos que lhes dá um contorno único e singular ante a face fragmentária da contemporaneidade.

Por isso, em seu *Itinerário* (p.353), ao comentar as observações feitas por Abgar Renault expostas no estudo a que fizemos referência anteriormente, esse processo entre

tradução e criação apareçam como indissociáveis, porque fruto da intuição. Para Bandeira a sua arte da tradução estaria impregnada de um elemento quase sempre conspirador de sua arte poética, o que nem sempre se dava de forma conciliadora e harmoniosa, visto que

Todas aquelas soluções julgadas tão felizes pelo crítico, por mais cavadas ou sutis que pareçam, devem se ter processado no subconsciente, porque as traduções me saíram quase ao correr do lápis. Antes houve, sim, o que costumo fazer quando traduzo: deixar o poema como que flutuar por algum tempo dentro do meu espírito, à espera de certos pontos de fixação. Aliás só traduzo bem os poemas que gostaria de ter feito, isto é, os que exprimem coisas que já estavam em mim, mas informadas. Os meus "achados", em traduções como em originais, resultam sempre de intuições. (1977, p.353)

Mas as soluções são sempre rearranjos que estilhaçam o aspecto cognitivo da linguagem impregnado na psiquê do poeta tradutor de forma a reagrupá-la de acordo com essa tradução que só se realiza bem porque é desdobramento da identificação do sujeito com o objeto de *transcrição*. Isso pode ser observado no efeito transposição que se desenvolve com cada um dos sujeitos partícipes do processo.

3.3. Variações da ausência

Inúmeros são os signos que aparecem na obra poética e na obra traduzida de Manuel Bandeira que evocam a ausência como marca de seu estilo. Yudith Rosenbaun aponta alguns em seu estudo *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência*; nele, a autora invoca a solidão, a infância, a morte, o vazio, o anseio, a dor, o desejo que são facilmente observados na escritura do autor.

Yudith também chama a atenção para a multiplicidade de formas e estilos que se combinam para criar a teia expressiva de Bandeira, observando as estruturas da tradição como recorrentes em sua linguagem:

O estudo da obra de Manuel Bandeira impõe-nos, de imediato, um espaço configurado por várias vertentes estilísticas: parnasianismo, simbolismo, penumbrismo, as vanguardas europeias e o modernismo brasileiro. Sofrendo e elaborando essas interferências, Bandeira incorpora os traços marcantes do período de transição (que ocupa as duas primeiras décadas do século XX), superando a estética passadista e se firmando no terreno da modernidade. Mas é somente percebendo sua obra numa intersecção de estilos que se pode aprender melhor sua

complexidade. Acima de tudo, Bandeira soube safar-se de todas as camisas de força das várias escolas, forjando um caminho próprio inconfundível. (1993, p.24)

É este caminho da intersecção de estilos, apontado pela autora, somados a intersecção de gêneros e formas artísticas, que realça o aspecto convergente de sua expressão literária e que se renova em sua obra tradutória. Na verdade, temos aqui um imbricamento diferente que ocorre entre Bandeira poeta e Bandeira tradutor.

Tais constatações podem ser igualmente transferidas para o conjunto dos poemas traduzidos pelo autor. De fato, ao assumir para Sérgio Milliet que "traduziu sem necessidade de expressão própria" (1977, p.354) Bandeira ausentou-se enquanto pessoa dos poemas que traduziu e preencheu a lacuna com uma nova expressão, que não é nem da pessoa nem do poeta Bandeira, mas do tradutor criador que *gostaria* de ter escrito os poemas que traduziu. Neste caso reacende-se no tradutor o fingimento do poeta em seu desígnio.

Neles se observa um conjunto de textos correspondente a aproximadamente trinta por cento do livro em que a ausência em seus espaços mais variados se manifesta e nestes, cerca de cinquenta por cento em que o tema da morte aparece de maneira singular. Por isso é o subconjunto que mais nos interessa, porque espaço em que se confundem a pessoa, o artista e o tradutor Manuel Bandeira.

Já não temos aí as motivações do poeta para escrever o poema nem sua experiência vivenciada, não temos nem um nem outro caso, mas temos o imbricamento do autor poeta e do tradutor, que resulta num terceiro, capaz de emoldurar-se a partir das associações com os dois primeiros e esvaziar o feixe do mundo vivenciado.

Esse é o espaço em que signo como estrutura móvel do discurso é o alicerce de uma linguagem construída de e a partir da experiência da morte singularizada como proliferadora de uma expressão literária que se afina com ambos os personagens envolvidos no processo tradutório.

E é por meio do signo da ausência, em sua múltipla face e originalidade que o tradutor o faz, mesclando nuances de marcação expressiva às do mundo da experiência vivenciada pelo autor, que gostaria de ter escrito no contorno de sua obra poética, mas que não o fez, que lhe parecia não ser possível, como vimos anteriormente em sua afirmação de que a poesia seria, preliminarmente, intraduzível; e se não é possível traduzi-la, só resta ao tradutor, reinventá-la.

Mas seu processo tradutório reafirma procedimentos comuns aos dois primeiros, é o momento em que o ato de traduzir também requer um intervalo semelhante ao exercitado no processo de criação como dito no Itinerário, o poeta deixa "o poema como que flutuar por algum tempo, à espera de certos pontos de fixação" (1977, p.353).

A flutuação é o instante de evaporação, o momento em que um movimento se apropria do outro para constituir-se um único compasso, que alheio aos querereres de um e de outro, edifica a nova face, herdeira de ambos, mas dona de si mesmo em originalidade e autenticidade. Nesse sentido,

Voltando a encarar a questão do ângulo de uma poética lingüística, parece-me possível afirmar que a tradução desvela o desempenho (as táticas operatórias) da *função poética* no poema de partida e transforma o resultado desse desvendamento em metalinguagem para delinear a estratégia de construção do poema de chegada. (CAMPOS, 1994, p.183)

Se considerarmos que no mesmo Itinerário, e falando de seu processo de criação poética, Bandeira declara que em sua poesia "quase tudo resulta de um jogo de intuições" e que não a faz quando quer "e sim, quando ela, poesia quer", teremos a pista de uma parte deste caminho que leva ao espaço da renovação signica, a função poética a que se refere Haroldo de Campos.

Neste caso, o tradutor aponta para o trabalho com a formatação "do sentimento único" de que nos fala Holderlin para, em seguida, pavimentar o terreno, o trabalho com "metáfora contínua" que se constrói no universo das formas. É esse espaço que lhe chega do vazio que se contorna como figura anímica de uma expressão própria e singular. O texto traduzido recebe a interferência do deslocamento que o tempo e o espaço propiciarão por si só, enquanto unidades as quais se aprisionava o texto de origem, o texto do passado.

E é esta forma que estabelece certo apego à tradição que surge como marca do universo ausente em que caminham sua obra poética e sua obra traduzida. A metáfora em desenvolvimento reposiciona e singulariza o "sentimento", renovando-o, ainda que nem todos os poemas sejam do passado cronológico, mas de um passado em termos formais ou expressivos, que se resguardam na tradição, como os sonetos de Elizabeth, citados anteriormente.

Este movimento se faz presente a partir das formas da tradição. Bandeira constrói e traduz para o seu livro cerca de dezenove sonetos, trinta e seis canções, três elegias, uma ode, uma oração, uma balada e um epitáfio, além dos vários poemas que exploram a quadra como unidade básica e as redondilhas, ícones de fontes expressivas de um mundo que se encontra prestes a ruir e que o autor pretende mantê-lo consigo, preservá-lo como poeta e como tradutor, dedicando-lhes um espaço que ocupa quase a metade do universo dos *Poemas Traduzidos*.

Não fosse apenas isso seus poemas escritos em outros idiomas são sonetos e, em grande parte de sua obra poética, estas formas de construção se fazem presentes. Tanto que o uso de formas clássicas e medievais nela é tão comum quanto na traduzida. Apenas a título de ilustração citamos alguns dos poemas cuja marca da ausência constrói-se na forma da tradição transfigurada sob a ótica do tradutor-poeta: "A cristo crucificado", "Anelo", "Último instante", "Renúncia", "Oração", "Último poema de Stefan Zweig", "Soneto", "Redondilhas", "Primeiro soneto da morte", "No ermo da mata o som da tropa ecoa", os "Três poemas de Arturo Torres Rioseco" e o "Touro da Morte", de Rafael Alberti que de imediato faz lembrar o "Boi morto", de Bandeira. Vejamos:

O touro da morte

Negro touro saudoso de feridas,
Chifrando-lhe à água azul suas paisagens
E revisando cartas e equipagens
Aos trens que partem rumo das corridas:

Que sonhas em teus cornos, que escondidas
Ânsias lhes arrebolam as viagens,
Que sistema de regos e drenagens
No mar ensaiam tuas investidas?

Nostálgico de um homem com espada,
De sangue femoral, gangrena feia,
Já ninguém há de deter-te o passo forte.

Corre, touro, ao oceano, investe, nada,
E a um toureiro de espuma e sal e areia,
Já que intentas ferir, fere e dá morte.

El toro de la muerte

(Rafael Alberti)

Negro toro, nostálgico de heridas,
corneándole al agua sus paisajes,
revisándole cartas y equipajes
a los trenes que van a las corridas.

¿Qué sueñas en tus cuernos, qué escondidas
ansias les arrebolan los viajes,
qué sistema de riegos y drenajes
ensayan en la mar tus embestidas?

Nostálgico de un hombre con espada,
de sangre femoral y de gangrena,
ni el mayoral ya puede detenerte.

Corre, toro, a la mar, embiste, nada,
y a un torero de espuma, sal y arena,
ya que intentas herir, dale la muerte.

Não fazemos isto apenas para reafirmar o que dissemos anteriormente, mas para invocar as alternâncias e alterações que sofrem os textos em seus deslocamentos à medida que se tornam preferidos por Bandeira em relação a outros.

Poderíamos citar uma lista sem fim de grandes poemas componentes da obra traduzida do autor, mas que não fizeram parte do grupo seletivo que traduziu por afinidade pessoal e estilística. Invocando-se a figura do *Dominante* no que concerne a evolução da literatura em si, poderíamos afirmar que o processo criativo de autor tradutor inspira-se em sua evolução artística, abrangendo um período histórico vasto e complexo, tal como o faz em sua obra poética em que se emaranham "o cânone tradicional e a novidade artística que é um desvio em relação a ele" (JAKOBSON, 1983, p. 490).

Para os formalistas, a discussão traz -à luz o fato de que este simultâneo manter a tradição e fugir dela compõem a essência de todo novo trabalho artístico (p. 491)" porque estabelece a evolução no contexto do sistema por meio do imbricamento entre o eixo diacrônico e o sincrônico, no tempo e no espaço, em última instância berço do vazio e do absoluto da ausência.

A discussão, entretanto, transcende ao ingênuo conceito de "boa" tradução à fidelidade ao texto de partida e caminha para o âmago da questão do procedimento tal como no processo de criação poética, como temos no trabalho realizado por Bandeira no poema *Último instante*, de Manuel Gutiérrez Nejar, em que mantém a forma do soneto do texto de partida, mas recria o ritmo e a entonação ao fazer o novo poema.

Em resumo, traduz o poema criando outro, singularizado como expressão contínua da ausência pela morte, além dos outros índices do vazio encontrados na tradução, tais como o desejo, a agonia, a solidão, o retirar, o destruir, o perder e o ir. Aí temos –A metáfora adâmica da –língua pura”, que assume na teoria benjaminiana matizes de *apokatástasis* messiânica” que pode –ser repensada em termos de uma prática específica, que tem por escopo tornar manifesta a *forma semiótica* subjacente à poesia de todas as línguas e exportável de uma a outra por via da tradução criativa” (1984, p.183).

Para ilustrar o que estamos afirmando, transcrevemos o texto criação de Bandeira na íntegra, bem como o texto de origem.

Último instante

(Manuel Gutiérrez Nájera)

Quero morrer ao declinar do dia.
Em alto-mar, quando vem vindo a treva;
Lá me parecerá sonho a agonia,
E a alma uma ave que nos céus se eleva.

Não ouvir nos meus últimos instantes,
A sós com o mar e o céu, humanas mágoas,
Nem mais vozes e preces soluçantes,
Senão o grave retumbar das águas.

Morrer quando, ao crepúsculo, retira
A luz as áureas redes da onda verde,
E ser como esse sol que lento expira:
Algo de luminoso que se perde.

Morrer, e antes que o tempo me destrua
Da mocidade a esplêndida coroa;
Quando inda a vida ouço dizer: sou tua.
Saiba eu embora que nos atraíçoa.

Para entonces

Quiero morir cuando decline el día,
en alta mar y con la cara al cielo;

donde parezca sueño la agonía,
y el alma, un ave que remonta el vuelo.

No escuchar en los últimos instantes,
ya con el cielo y con el mar a solas,
más voces ni plegarias sollozantes
que el majestuoso tumbo de las olas.

Morir cuando la luz, triste, retira
sus áureas redes de la onde verde,
y ser como ese sol que lento expira:
algo muy luminoso que se pierde.

Morir, y joven: antes que destruya
el tiempo aleve la gentil corona;
cuando la vida dice aún: soy tuya,
aunque sepamos bien que nos traiciona.

Também não nos parece despropositado o fato de Bandeira iniciar o livro com um poema criação traduzido de um *Autor espanhol desconhecido*. Isto só nos leva ao desenvolvimento da premissa já desenvolvida ao longo deste trabalho e funciona como aspiração incontida e consciente de diálogo com a marca da ausência do criador, bem como do texto de origem. Esse processo revela a consciência que ele tinha de que o ato da criação se explica por si só.

Ressalte-se, ainda, que Gutiérrez Nájera é um poeta apontado como responsável pela renovação da poesia mexicana e introdutor do Modernismo naquele país e tal como Bandeira, sofreu a influência da tradição clássica e da renovação advinda do final do século XVIII e início do século XIX que se consolidou no Brasil, no início do século XX.

Além disso, observamos que, no universo da experiência, enquanto o primeiro se aproximava da morte pelo estilo de vida, o outro não teve escolha a não ser aceitar a sua proximidade durante boa parte da existência por fatos naturais. Certamente, estas opções estão fundadas nos dois mundos de Bandeira, embora o segundo não seja preponderante e nem sirva de parâmetro para a investigação inicial a que nos propomos aqui, pelas próprias delimitações que o modelo escolhido impõe. Nesse sentido,

A tradução poética não é uma atividade indiferente, neutra, mas supõe uma escolha, orientada por um projeto de leitura, a partir do presente de criação, do ~~passado~~ de cultura”. É um dispositivo de atuação e atualização da ~~poética~~ sincrônica”. (CAMPOS, 1994, p.184)

Neste rumo, o "Último poema de Stefan Zweig" parece incorporar a "renúncia" inscrita por meio da morte e da consciência involuntária que movimenta o poema criação sobre o poema de partida ausente no livro. Trata-se de um artifício do processo de singularização do ato criador, em que a vida do texto anterior parece deixar de existir para que se faça a nova existência e, assim, o poema de partida se traduz por meio do novo poema, num moto contínuo que atravessa todo o processo de construção e contrição do livro e do mundo da referência. Vejamos:

Último poema de Stefan Zweig

Suave as horas bailam sobre
O cabelo branco e raro.
A áurea taça a borra cobre:
Sorvida, eis o fundo, claro!

Presentimento da morte
Não turba, é alívio profundo.
O gozo mais puro e forte
Da contemplação do mundo

Só o tem quem nada cobice,
Nem lamente o que não teve,
Quem já o partir na velhice
Sinta — um partir mais de leve.

O olhar despede mais chama
No instante da despedida.
E é na renúncia que se ama
Mais intensamente a vida.

Vorgefühl

Linder schwebt der Stunden Reigen
Über schon ergrautem Haar,
Denn erst an des Bechers Neigen
Wird der Grund, der goldne, klar.

Vorgefühl des nahen Nachtens,
Es verstört nicht... es entschwert.
Reine Lust des Weltbetrachtens
Kennt nur, wer nicht mehr begehrt,

Nicht mehr fragt, was er erreichte,
Nicht mehr klagt, was er gemißt,
Und dem Altern nur der leichte
Anfang seines Abschieds ist.

Niemals glänzt der Ausblick freier,
Als im Glast des Scheidelichts,
Nie liebt man das Leben treuer
Als im Schatten des Verzichts.

De certa forma vamos encontrar a imagem central da ausência transubstanciada no "O último poema" de Bandeira, independentemente do oráculo da temporalidade. Neste sentido, ambos encarnam o movimento de aceitação da ausência com a serenidade e a naturalidade que a vida presentifica, qual seja, traduzem-se como marcas de um reconhecimento da morte enquanto etapa natural da vida e a expõem como processo evolutivo do ato criador da existência no primeiro e da criação, no segundo, embora o primeiro ainda se dê a ver com os traços da tradição estrutural e o segundo seja a completa e singular representação da modernidade, sua *transcrição*.

Por fim, e nesse campo da ausência por meio das estruturas composicionais, também não nos parece estranho que Bandeira finalize o livro com um soneto e que este tenha como título a própria remissão do eu, o Auto-soneto de Pablo Antônio Cuadra em que o processo dinâmico de centrar-se em si mesmo, por meio da proximidade entre função metalinguística e função poética transfira e transporte o sujeito para o centro do turbilhão da própria tradução do poema por meio de outro.

Em outras palavras, Bandeira invoca o princípio do turbilhão para o movimento que finaliza o livro; desloca a posição do início, onde a herança da tradição clássica se renova por meio do deslocamento espaço-temporal e assume a nova roupagem do contemporâneo enquanto marca que se desdobra de seu fazer literário para o seu fazer tradução.

É um processo semelhante ao que exercita com a sua própria poesia no poema "Antologia" em que desloca de outros espaços-textos pedaços de concreto para construir o novo campo de estilhaços. Em resumo, Bandeira reescrevendo Bandeira, traduzindo-se num terreno em que *–aprender a falar é aprender a traduzir (PAZ, 2009, p.7)*". Desta forma temos o exercício da tradução intracódigo que realizada *–dentro de uma língua não é nesse sentido, essencialmente distinta da tradução entre duas línguas (2009, p.7)*" porque o seu deslocamento é tão singular quanto o que se dá no processo tradutório entre duas línguas distintas.

Afonso Romano de Sant'Anna refletindo sobre estas questões discute o processo de apropriação que Bandeira exercita em sua própria obra a partir de um ponto em que o centro é o próprio autor em sua reescritura plena, parte do princípio da autorreferencialidade para o dinamismo do campo metafórico sobre o qual se debruça e constrói os seus significados.

Assim é possível se ler o poema *–Antologia*" como parte do corpo de uma suposta tradução de seu criador porque implica em última instância o campo imagético de sua

linguagem. Assim, curioso seria assinalar em Bandeira a *autotextualidade*, ainda mais apurada que em Jorge de Lima”, usando-se aqui *autotextualidade* como sinônimo de *intratextualidade*. É quando o poeta se reescreve a si mesmo. Ele se apropria de si mesmo, parafrasicamente (1985, p.62)”.

Tal “reescritura” seria incomum se não remetesse à origem do processo de construção de sua expressividade. Este texto, tal como outros já identificados ao longo desta pesquisa, aparece de forma recorrente em sua leitura diversificada de idiomas. Vejamos a sua reminiscência no “Auto-soneto” de Cuadra, em que o centrar-se em si mesmo e o confrontar-se em sua plenitude autorreflexiva é comum.

Auto-soneto

Poeta chamam ao ser por mim cumprido.
 Levo mundo em meus pés ultravagantes.
 Um pássaro nas veias. E ao ouvido
 Um anjo de conselhos inquietantes.

Se quixotesco, ao que é meu apelido
 — Cuadra — me enviai: questor de rocinantes,
 assim terá pretextos cavalgantes
 meu interior ginete enlouquecido.

Sou o que fui. Como homem, verdadeiro.
 Sonhador, como poeta, e estreleiro,
 Como cristão, de espinho coroadado.

E pois que a morte ao cabo a tudo vence,
 Pablo Antonio, à tua cruz entrelaçado
 subam em flor teu cantar nicaragüense.

Autosoneto

Llamaron poeta al hombre que he cumplido.
 Llevo mundo en mis pies ultravagantes.
 Un pájaro en mis venas. Y al oído
 un ángel de consejos inquietantes.

Si Quijote, ¡llevadme a mi apellido!
 -De la Cuadra-: cuestor de rocinantes
 y así tenga pretextos cabalgantes
 mi interior caballero enloquecido.

Soy lo sido. Por hombre, verdadero.
 Soñador, por poeta y estrellero.
 Por cristiano, de espinas coronado.

Y pues la muerte al fin todo lo vence,
 Pablo Antonio, a tu cruz entrelazado
 suba en flor tu cantar nicaragüense.

No que concerne à forma, o texto se alinha com a base de formação tradicional do nosso poeta, é a gênese de sua poesia, de seu poetar. Entretanto, em termos de existência, sabemos que a "Dama Branca" se lhe apresentou no início da jornada.

Tal aspecto o colocaria no centro do turbilhão dos procedimentos movedições que apontamos em sua obra tradutória até aqui, provocando novos desdobramentos em novos estudos que priorizassem as relações entre a experiência e obra do tradutor. Além disso, só nos resta a tradução ~~palavra por palavra~~” que nas reflexões de Octávio Paz é

algo mais próximo do dicionário que da tradução, que é sempre uma operação literária. Em todos os casos, sem excluir aqueles em que somente é preciso traduzir o sentido, como nas obras científicas, a tradução implica uma transformação do original. Essa transformação não é, nem pode ser, senão literária, porque todas as traduções são operações que se servem dos modos de expressão a que, segundo Roman Jakobson, se reduzem todos os procedimentos literários: a metonímia e a metáfora. O texto original jamais reaparece (seria impossível) na outra língua; entretanto, está sempre presente, porque a tradução, sem dizê-lo, o menciona constantemente ou o converte em um objeto verbal que, mesmo distinto, o reproduz: metonímia e metáfora. Ambas, diferentemente das traduções explicativas e da paráfrase, são formas rigorosas e que não estão em luta com a exatidão: a primeira é uma descrição indireta e a segunda uma equação verbal (2009, p.15).

Neste sentido, o livro *Poemas Traduzidos* em sua expressão constitui-se de um terreno propulsor que se coloca à nossa frente de forma despreziosa e quase imperceptível por fora, mas obscura e extremamente significativa por dentro, em sua dimensão mais profunda, enquanto espaço poético que nos desafia e provoca pela aparente simplicidade com que realiza esta apresentação e representa grande parte dos procedimentos utilizados pelo seu

criador em sua obra inventiva, como os analisados ao longo destes três capítulos e sobre os quais passamos a tecer as nossas considerações finais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como procuramos analisar ao longo dos três capítulos deste trabalho, o dinamismo de uma expressão movediça na obra de Manuel Bandeira aponta para a realização de uma poética cuja mobilidade advém de sua visão humanística que impulsiona os elementos itinerantes de sua arte sobre o movimento do mundo.

Bandeira, como poeta da modernidade, esteve atento à mobilidade do universo e soube *desentranhar* das situações mais mezinhas do cotidiano os elementos que incorpora à poesia. Como todo homem contemporâneo transitou intimamente nos limites de seu território, recortando na esfera da subjetividade a sua dimensão objetiva, preenchendo as lacunas entre uma e outra com reflexões acerca do próprio espaço da criação. Isto se faz por meio da construção de uma linguagem dialógica na qual, elementos do passado e do presente, de estilos, formas, gêneros e modelos artísticos se fundem para estampar uma visão da própria natureza do fazer literário.

Neste sentido, a expressão *poeta menor* com que ele se apresentou nos parece parte do próprio fingimento artístico, mas fez com que a crítica, de certa forma, esquecesse o justo valor de sua obra por um bom tempo, ora se atendo a questões de menor significação, ora traduzindo literalmente a citação do Poeta.

Por isso, a nossa preocupação em resgatar como parte da introdução alguns autores que perceberam em Bandeira a singularidade com que trata do processo de criação artística, em que a aparente simplicidade escamoteia no fundo a imagem da complexidade da realização.

Sua linguagem, construída a partir da invocação de múltiplas formas expressivas, revela um procedimento dinâmico que é capaz de traduzir no âmago da elaboração a própria tensão existente entre forma e fundo, que subverte a ordem do universo da referencialidade e cria o estranhamento necessário à manifestação do fenômeno poético.

São universos distintos da natureza subjetiva que, não raro, se harmonizam para consolidar um discurso capaz de entrelaçar as relações entre prosa e poesia, a simplicidade e a originalidade, o comum e o inusitado, revelando o objeto como se o observasse pela primeira vez.

Disto tem-se o caráter multifacetado de seu discurso que encontra no dinamismo com o qual se movimenta a tradução dos fatos que o cercam, seja no plano significativo da arte do mundo, seja no plano expressivo do mundo das artes.

Nele, não raro, a pintura, a música, a escultura, aparecem de maneira escamoteada para compor o palimpsesto sobre o qual transitam as mais inusitadas formas de expressão *desentranhadas* do que aparentemente representaria a matéria não poética.

Escavar estes escritos a partir das marcas e pistas deixadas ao longo de sua construção, em sua caminhada nem sempre muito clara, foi o nosso objetivo maior, donde se depreende que os estudos aqui desenvolvidos buscaram analisar, nesse trajeto, a vereda condutora do eixo principal dessa jornada expressiva, a sua mobilidade.

Para isso, partimos da origem, dos seus primeiros passos, representados pelos primeiros livros, os primeiros textos. Neles observamos que esta mobilidade se fez por meio de uma estrutura recorrente na vida e na obra, temática e estruturalmente falando e, sobre ela, iniciamos a nossa jornada no Capítulo I.

Nele procuramos escavar de que maneira Bandeira constrói as marcas de seu estilo movediço para destinar posição de destaque às relações de fundo, norteadoras do itinerário poético que o autor nos oferece, cujo alicerce se faz recorrentemente por elementos que compõem a sua existência, inclusive a morte, dínamo por meio do qual impulsiona o seu próprio fazer literário.

Por esse caminho Bandeira realiza uma obra poética cuja percepção de percurso se dá inúmeras vezes de forma simbólica, qual seja, traduzindo concepções que por si só já remetem a uma relação entre os estilhaços da multiplicidade de gêneros e formas utilizadas, bem como de estilos, o que de certa forma, transfere para a sua expressão o dinamismo do movediço.

Trata-se, pois, de uma obra em que a variedade de apreensão se revela como fio condutor de uma poética cujas dimensões extrapolam, e muito, a simples aglutinação de experiências artísticas e existenciais encontradas em muitas obras de seu tempo.

Aqui se encontra a expressão máxima de sua poesia, na simplicidade aparente capaz de desarticular o significado primeiro das coisas, renovando-lhes a face e multiplicando-lhes o sentido, como num jogo de desvendamento em que cada camada retirada da superfície revela um fundo cada vez mais inusitado, singular e complexo: a movimentação do literário como

componente estrutural multifacetado organizado em sua dimensão e natureza diversificadas a partir do núcleo da morte, conforme observado nos movimentos que compõem cada um dos capítulos do trabalho.

Bandeira, como poucos na literatura brasileira, foi capaz de extrair a matéria de sua poesia dos espaços mais simples que lhe rodeava, buscando transferir para o eixo da linguagem poética a percepção aguda de uma visão íntima e singular da melhor tradição lírica. Aliás, a fusão entre os elementos desta tradição aos da modernidade são, via de regra, alicerces de sua obra.

Aí, não são poucos os momentos em que expressões do cotidiano como o quarto, a rua, a cidade, associados aos arranjos plásticos e rítmicos da linguagem, assumem a dimensão de um complexo íntimo capaz de espelhar a sua relação caótica com o mundo da tradição envolto nos objetos que o cerca, criando o simulacro necessário à atividade criadora, como observamos na abordagem realizada ao poema "Gesso", no Capítulo II.

Por tudo que foi exposto acreditamos que, desde o início, percebe-se, no centro do processo de criação realizado por Bandeira, uma mola mestra de profusão que impulsiona sua linguagem em torno da qual giram o aspecto da mobilidade entre tradição e modernidade, formas, gêneros e estilos, bem como signos estruturantes relacionados à vida e, sem dúvida alguma, à morte.

Sobre eles existirá sempre uma constelação de interrogações que levarão estudiosos e leitores comuns a refletirem sobre o universo poético que o cerca e sua forma particular de movimentar o mundo, como algumas que procuramos analisar no transcorrer do trabalho.

Nosso intuito foi oferecer ao leitor de Bandeira um núcleo de abordagens, cuja utilidade se dá muito mais na discussão sobre a problemática composicional deste conjunto, no que se refere à construção da poética do autor, do que a sua conclusão.

BIBLIOGRAFIA

1. TEXTOS DE MANUEL BANDEIRA

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

_____. **Seleção de prosa**. Emanuel de Moraes (Org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986

_____. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

_____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990.

_____. **Andorinha, andorinha**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

_____. **Flauta de papel**. Rio de Janeiro: Alvorada, 1957.

_____. **Apresentação da poesia brasileira**. Rio de Janeiro: Ediouro publicações S.A., 1997.

_____. **Crônicas Inéditas I**. Júlio Castañon Guimarães (Org.). São Paulo: Cosac Naify, 2008.

_____. **Crônicas Inéditas II**. Júlio Castañon Guimarães (Org.) São Paulo: Cosac Naify, 2009.

2. ESTUDOS SOBRE MANUEL BANDEIRA

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, 1978.

_____. Da modesta grandeza. In: **Manuel Bandeira: Verso e reverso**. Telê Porto Ancona Lopez (Org.). São Paulo: T. A. Queiroz, 1987.

ARRIGUCCI JR, Davi. **O humilde cotidiano de Manuel Bandeira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. **Humildade, paixão e morte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **O cacto e as ruínas**. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

BACIU, Stefan. **Manuel Bandeira de corpo inteiro**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

BRAGA, Maria Lúcia Santaella. **Manuel Bandeira e a poética do elemento lexical**. São Paulo: PUC, Tese, 1973.

BRAYNER, Sonia (Org.). **Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. (Coleção Fortuna Crítica)

CAMPOS, Haroldo de. *Bandeira: O Descontelizador*. In: _____ **Metalinguagem**. São Paulo: Cultrix: 1976.

CÂNDIDO, Antônio. **Na sala de aula**. São Paulo: Ática, 1998.

CARA, Salete de Almeida. *O sujeito lírico moderno*. In: _____ **A poesia lírica**. São Paulo: Ática, 1989.

CHALLUB, Samira. *A palavra de outros*. In: _____ **A metalinguagem**. São Paulo: Ática, 1988.

COELHO, Joaquim Francisco. **Manuel Bandeira Pré-Modernista**. Rio de Janeiro: JOSÉ OLYMPIO, 1982.

COUTO, Ribeiro. **Três retratos de Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004.

FILHO, Ruy Espinheira. **Forma e alumbramento: poética e poesia em Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

GARBUGLIO, José Carlos. **Poesia de Manuel Bandeira**. São Paulo: Ática, 1988.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer (Org). **Traços marcantes no percurso poético de Manuel Bandeira**. São Paulo: Editorial Humanitas, 2005.

GONÇALVES, Aguinaldo José. *A realidade e a imagem*. In: _____ **Laokoon Revisitado**. São Paulo: Edusp, 1994. Cap.3, pp. 267-281.

_____. **A sétima instância da morte**. *Revista USP*, Brasil, n. 86, p. 148-156, ago. 2010. ISSN 2316-9036. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13821/15639>>. Acesso em: 18 Nov. 2013. doi:10.11606/issn.2316-9036.v0i86p148-156.

_____. *Memória e invenção: as remissões proustianas às questões da poesia*. In: _____ **Museu Movente**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

_____. **A sétima instância da morte**. *Rev. USP* (online). 2010, nº 86, pp. 148, 156. Disponível em: http://www.revistausp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci_artex&pid=SO103

GOYANNA, Flavia Jardim Ferraz. **O lirismo anti-romântico de Manuel Bandeira**. Recife: UFPE, Dissertação, 1991.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. **Por que ler Manuel Bandeira**. São Paulo: Globo, 2008.

IVO, Lêdo. *O preto no branco*. In: _____: **Poesia observada**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

_____. *Lembrança de Manuel Bandeira*. In: _____ **Teoria e celebração**. São Paulo: Duas cidades, 1976.

KOSHIYAMA; J. . Vida e poesia: À escuta do outro. In: **Leitura de poesia**. BOSI, Alfredo (Org.). São Paulo: Ática, 1996.

LIMA, L. C. **Sobre Bandeira e Cabral**. São Paulo: Revistausp, v. 50, p. 39-45, 2001.

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

MARQUES, Pedro. **Manuel Bandeira e a música**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

MARTINS, Eduardo. **Bandeira: uma poética de múltiplos espaços**. Porto Velho: Edufro, 2003.

MONTEIRO, Adolfo Casais. Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: cadernos de cultura/MEC, 1958.

MORAES, Emanuel de. **Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

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

MOTTA, Sérgio Vicente. **A dialética do engenho - Tradição e modernidade num poema de Manuel Bandeira**. Rev. UNESP. 1991. Vol.31, pp.45-58.

MOURA, Murilo Marcondes de. **Manuel Bandeira**. São Paulo: Publifolha, 2001.

PONTIERO, Giovanni. **Manuel Bandeira: visão geral de sua obra**. Trad. Terezinha do Prado Galante. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

ROSENBAUM, Yudith. **Manuel Bandeira: uma poesia da ausência**. São Paulo: Edusp, 1993.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. Manuel Bandeira: Manuel Bandeira: uso e abuso da intertextualidade. In: **Paródia, Paráfrase e CIA**. São Paulo: Ática, 1985.

SILVA, Maximiano de Carvalho e. **Homenagem a Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: Presença Edições, 1989.

SOUSA, Gilda de Mello. **Exercícios de leitura**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1980.

SOUZA, G. de M.; CANDIDO, Antonio. (Introd.). In: BANDEIRA, Manuel: **Estrela da Vida Inteira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

SÜSSEKIND, Flora (Org.). **Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

3.TEXTOS TEÓRICOS DE CARÁTER GERAL

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Trad. A. de P. Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

- _____. **A poética do espaço**. Trad. A. de P. Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BARBOSA, Sidney (Org.). **Tempo, espaço e utopia nas cidades**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2004.
- BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Trad. G. de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2011.
- _____. **A tarefa do tradutor**. Trad. Fernando Camacho. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- _____. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua**. Trad. M. Laranjeiras. São Paulo: Brasiliense, 1998. p. 65-70.
- _____. O prazer do texto. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. Trad. J. Dufilho e T. Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.
- BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naiyf, 2007.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. A. Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BRIK, O. Ritmo e sintaxe In: **Teoria da Literatura**. TODOROV, Tzvetan (Org.). Trad. I. Pascoal. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.
- CANDIDO, Antonio. **A degradação do espaço**. Revista de Letras, UNESP, v. 14, p. 7-36.
- _____. **Tese e antítese**. São Paulo: Nacional, 1978.
- _____. **O discurso e a cidade**. São Paulo : Editora Duas Cidades, 2004.
- CHKLOVSKI; V. A arte como processo. In: **Teoria da literatura**, TODOROV, Tzvetan (Org.). Trad. I. Pascoal. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.
- COHEN, Jean. **Estrutura da linguagem poética**. Trad. A. Lourencini e A. Arnichandi. São Paulo: Cultrix, 1978.
- _____. **A plenitude da linguagem (Teoria da Poeticidade)**. Coimbra: Livraria Almedina, 1987.
- COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- _____. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- DUARTE, Osvaldo Copertino. (Ap.). De onde vem a poesia. In: **Bandeira: uma poética de múltiplos espaços**. MARTINS, Eduardo. Porto Velho: Edufro, 2003.

- DUFRENNE, Mikel. **Estética e filosofia**. Trad. R. Figurelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- ELIOT, T.S. **Ensaio**. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.
- FILHO, Oziris Borges. **Espaço e literatura introdução à topoanálise**. São Paulo: Ribeirão Gráfica e editora, 2007.
- GUIRAUD, Pierre. **A estilística**. Trad. M. Maillat. São Paulo: Mestre Jou, 1978.
- GARRAMUÑO, Florencia. **A experiência opaca**. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Editora uerj, 2012.
- HAMBURGUER, Michael. **A verdade da poesia**. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Trad. I. Blikstein e J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, 1999.
- _____. **O dominante** In: **Teoria da literatura e suas fontes**. LIMA, Luiz Costa, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad. C. A. R. Gama. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- PANKOW, Gisela. **O homem e seu espaço vivido**. São Paulo: Papirus editora, 1988.
- PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. Trad. O. Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. **Os filhos do barro**. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2013.
- POUND, Ezra. **Abc da literatura**. Trad. A. de Campos e J. P. Paes. São Paulo, Cultrix, 1999.
- _____. **A arte da poesia**. Trad. H. de L. Dantas e J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & cia**. São Paulo: Ática, 1985.
- TYNIAANOV, Iuri. **O problema da linguagem poética I** Trad. M. J. A. Pereira e C. Barone. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- VALÉRY, Paul. **Variedades**. Trad. SIQUEIRA. M. M. de. São Paulo: Iluminuras, 1999.

4. ESTUDOS SOBRE TRADUÇÃO

- BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor**. Trad. Fernando camacho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Primeira versão. In: **Walter Benjamin obras escolhidas**. Trad. ROUANET, Sergio Paulo. São Paulo: Brasiliense, 2011.

CAMPOS, Haroldo. **Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. **Transblanco**. São Paulo: Editora Siciliano, 1994.

CAMPOS, Geir. **O que é tradução**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

CAMPOS, Augusto de & CAMPOS, Haroldo de. **Panorama do Finnegan's Wake**. São Paulo, Perspectiva, 1970.

LAJES, Susana Kampff. **Walter Benjamin: tradução e melancolia**. São Paulo: Edusp, 2007.

LARANJEIRAS, Mario. **Poética da tradução**. São Paulo: Edusp, 2003.

PAES, José Paulo. **Tradução: a ponte necessária**. São Paulo: Ática, 2010.

MILTON, John. **Tradução: teoria e prática**. São Paulo: Martins fontes, 1988.

_____. **O poder da tradução**. São Paulo: Ars poética Editora, 1993.

OUSTINOFF, Michaël. **Tradução: História, teorias e métodos**. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

PAZ, Octavio. **Tradução: literatura e literalidade**. Trad. Doralice Alves de Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009.

PRADO, Célia Luíza Andrade. **Tradução, Paródia e paráfrase: as reescrituras poéticas de Manuel Bandeira**. São Paulo: Editora USP, 2011.

SARDINHA, Tony Berber. **Linguística de Corpus: histórico e problemática**. DELTA, 2000, vol.16, no.2, p.323-367. ISSN 0102-4450.

SISCAR, Marcos. **Jaques Derrida: leitura, política e tradução**. Campinas: Autores Associados, 2013.