Dalberto Teixeira

# A Lírica Coloquial de Manuel Bandeira



unesp

DALBERTO TEIXEIRA

# A LÍRICA COLOQUIAL DE MANUEL BANDEIRA

**Dissertação de Mestrado** apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Campus de São José do Rio Preto para obtenção do **título de Mestre em Letras** (Área de Concentração: Literatura Brasileira)
**Orientador:** Prof. Dr. Zequi Elias

tB869.09Bm
T266L
537/91

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
S. J. Rio Preto

537/91

São José do Rio Preto

1991

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Zequi Elias, pela disponibilidade no acompanhamento deste trabalho.

Aos professores Doutor Carlos Daghlian e Doutor Antonio Manuel dos Santos Silva, pela colaboração.

À minha esposa Elisabete,

Às minhas filhas Adriana e Ariane

dedico,

com carinho,

este trabalho.

A LÍRICA COLOQUIAL DE MANUEL BANDEIRA, dissertação de Mestrado apresentada por Dalberto Teixeira à Universidade Estadual Paulista, Campus de São José do Rio Preto, SP, 1991.


RESUMO

Este trabalho destaca, na poesia de Manuel Bandeira, alguns aspectos estilísticos e temáticos, tendo em vista a importância desses elementos para um traço fundamental do autor, que é a simplicidade expressiva. Trata, assim, do coloquialismo da linguagem, da expressão do cotidiano, da evocação da infância e de outros elementos que contribuem para o estilo fluente e comunicativo de sua poesia.

Esses elementos, além de contribuírem para a simplicidade lírica do autor, são fundamentais para a renovação da expressão poética em vários níveis: no ritmo, na linguagem e nos temas. Daí a importância de Manuel Bandeira em relação à poesia moderna brasileira, pois, ao manifestar esse interesse pelo coloquial, pelo prosaico, pelo cotidiano, o poeta rompe com as normas e convenções da tradição literária, contribuindo, assim, para a modernização de nossa literatura.

THE COLLOQUIAL LYRIC POETRY OF MANUEL BANDEIRA. Master thesis by Dalberto Teixeira presented to the Universidade Estadual Paulista (UNESP), campus de São José do Rio Preto, State of São Paulo, Brazil, 1991.


## ABSTRACT

This work emphasizes some stylistic and thematic aspects in the poetry of Manuel Bandeira, considering their importance for determining the autor's expressive simplicity, wich is one of his main traits. It thus deals with coloquialism, daily expression, evocation of childhood, and other elements wich contributed of the communicative and fluent style of his poetry.

Said elements, besides contributing to the authors's lyrical simplicity, are fundamental for the renewal of poetic expression in several levels: rhythm, language, and themes. Hence the importance of Manuel Bandeira in connection with modern Brazilian poetry. By showing interest in common parlance, prosaicness and everyday life, the poet breaks with the rules and conventions of literary tradition, thus contributing to the modernization of our literature.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO ..... 1

MANUEL BANDEIRA: CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES ..... 3

ASPECTOS ESTILÍSTICOS

Vocabulário ..... 9

Representação da Oralidade ..... 27

O Poema em Prosa/A Prosa no Poema ..... 50

As Estruturas Rítmicas Populares ..... 57

ASPECTOS TEMÁTICOS

O Cotidiano ..... 71

A Infância: Memória e Presença ..... 86

Motivos Lúdicos e Humorísticos ..... 108

CONCLUSÃO ..... 116

BIBLIOGRAFIA ..... 119

# INTRODUÇÃO

A poesia de Manuel Bandeira vem, ao longo do tempo, despertando o interesse de leitores e críticos, os quais se surpreendem com a simplicidade lírica desse autor, que se constitui num permanente desafio para a análise e interpretação.

Considerado o "São João do Modernismo", na expressão de Mário de Andrade, Manuel Bandeira teve um papel fundamental, do ponto de vista estético e histórico, em relação à nossa modernidade literária, pois trata-se de um dos primeiros autores a empregar com consciência o verso livre e a incorporar o coloquial e o prosaico em sua expressão poética.

Este trabalho visa justamente a analisar esse aspecto da obra poética do autor e em que medida esse estilo fluente, coloquial e comunicativo de sua poesia representa um rompimento com as normas e convenções da tradição literária, contribuindo para a renovação da expressão poética em vários níveis, seja no ritmo, na linguagem e nos temas.

Assim, o meu trabalho segue em duas direções: uma que trata de alguns aspectos estilísticos e outra que trata de alguns aspectos temáticos da lírica bandeiriana.

Na parte dedicada aos aspectos estilísticos, trato dos procedimentos formais que contribuem para o coloquialismo da linguagem poética de Manuel Bandeira. Pretendo mostrar, por exemplo, como o poeta recupera o potencial expressivo de vocábulos e frases da fala cotidiana ao incorporá-los em sua linguagem poética, da mesma forma que recorre a determinados recursos, como os espacejamentos, a pontuação, a simulação do

ouvinte, para criar uma impressão de oralidade no texto literário. Neste sentido, devo chamar a atenção para o verso livre praticado por Manuel Bandeira, pois trata-se de um recurso que abriu caminho para essa exploração da linguagem em seu potencial expressivo.

Ainda nesta parte, faço uma abordagem desta relação intertextual entre poesia e prosa na lírica bandeiriana, através da análise de alguns "poemas em prosa" praticados pelo autor e daqueles poemas extraídos (desentranhados) de texto em prosa. Da mesma forma, são analisadas algumas formas populares, como as cantigas, os acalantos, os rondós, pois trata-se de formas que são de fácil assimilação e memorização, e, por isso mesmo, fixadas através da transmissão oral.

Na parte dedicada aos aspectos temáticos, trato daqueles temas e motivos voltados para as situações do dia-a-dia, para o mundo da infância e às diversas circunstâncias do cotidiano. Com isso, pretendo mostrar o que esta mudança na lírica bandeiriana, proveniente da substituição dos temas nobres e sublimes da tradição literária pela incorporação do prosaico, do vulgar, do banal, acarreta em termos de concepção poética e, por extensão, de uma nova visão de mundo.

Além destas duas partes principais, acrescentei algumas considerações preliminares, embasadas em estudos críticos que julgo fundamentais sobre o autor, com a finalidade de introduzir o conteúdo deste trabalho.

Devo acrescentar também que os poemas citados, com indicações de página, foram extraídos de sua **Poesia Completa e Prosa**, Editora Nova Aguilar S.A., Rio de Janeiro, 1985.

# MANUEL BANDEIRA: CONSIDERAçõES PRELIMINARES

Manuel Bandeira nasceu a 19 de abril de 1886, em Recife. Seus primeiros livros ainda estão bastante marcados pelas estéticas parnasiana e simbolista, mas já revelam alguns traços que serão recorrentes em toda sua obra, como o coloquialismo da linguagem, o tom confidencial, a predominância de temas e motivos prosaicos.

Desde o primeiro livro, a poesia de Manuel Bandeira se caracteriza por uma simplicidade expressiva que vai se acentuando à medida em que o poeta se concentra em torno do essencial, despojando-se do acessório, do ornamental, do retórico.

O próprio autor admite esse tom discreto de sua poesia, que no início de sua produção literária se manifesta através de um lirismo intimista e melancólico, em decorrência de algumas influências literárias, principalmente a dos crepusculares italianos, com os quais se identificava:

> Naquele tempo me apaixonei, mas me apaixonei deveras, por um poema de Sergio Corazzini, poeta um ano mais moço do que eu e falecido aos vinte anos, da mesma tuberculose de que escapei de morrer. Pertencera ao grupo dos crepuscolari, sentimentais, irônicos e antidannuzianos. Fui menino turbulento, nada sentimental. A doença, porém, tornara-me paciente, ensinara-me a humildade, o que estava muito certo. Infelizmente gerou também em mim um sentimentalão que se deliciava ao repetir consigo (como se fossem coisas tiradas do próprio peito) os lancinantes queixumes da Desolazione del povero poeta sentimentale de Corazzini (3:61).

Outra influência significativa, de natureza extraliterária, que também teria contribuído para o estilo simples

e conciso de sua linguagem poética, é a do desenho:

> Sempre fui mais sensível ao desenho do que à pintura. Lembro-me ainda de certos momentos de minha meninice em que me quedava maravilhado diante de certos desenhos dos grandes mestres do Renascimento, especialmente de Leonardo. E foi intuitivo em mim buscar no que escrevia uma linha de frase que fosse como a boa linha do desenho, isto é, uma linha sem ponto morto. Cedo compreendi que o bom fraseado não é o fraseado redondo, mas aquele em que cada palavra tem uma função precisa, de caráter intelectivo ou puramente musical, e não serve senão a palavra cujos fonemas fazem vibrar cada parcela da frase por suas ressonâncias anteriores a poesteriores (3:50).

À influência do meio circundante o poeta atribui a presença constante, em sua poesia, de temas ligados ao cotidiano:

> A rua do Curvelo ensinou-me muitas coisas. Couto foi avisada testemunha disso e sabe que o elemento de humilde cotidiano que começou desde então a se fazer sentir em minha poesia não resultava de nenhuma intenção modernista. Resultou, muito simplesmente, do ambiente do morro do Curvelo (3:60).

A maioria dos críticos também não relutam em apontar, como marcante na expressão poética de Manuel Bandeira, essa tendência para o coloquial e o prosaico. Mário de Andrade, por exemplo, vê nisso um exercício de libertação pessoal, responsável pelo caráter "tipográfico" dessa poesia:

> Manuel bandeira lembra esses amantes bem casados que, depois de tanta convivência, acabam se parecendo fisicamente um com o outro. Assim a rítmica dele acabou se parecendo com o físico de Manuel Bandeira. Raro uma doçura franca de movimento. Ritmo todo de ângulos, incisivo, em versos espetados, entradas bruscas, sentimentos em lascas, gestos quebrados, nenhuma ondulação. A famosa cadência oratória da frase desapareceu. Nesse sentido, Manuel Bandeira é o poeta mais civilizado do Brasil: não é pelo abandono total do enfeito gostoso, como por ser o mais ... tipográfico de

> quantos, bons, possuímos. Quero dizer: se a gente contar na Poesia a maneira dela se realizar, desde o grito inicial à poesia cantada, à manuscrita que se decora, à recitada com acompanhante, à declamada, à poesia concebida exclusivamente pra leitura de olhos mudos: Manuel Bandeira é dentre os poetas vivos nossos o que prescinde mais do som. A poesia dele, na infinita maioria atual, é poesia para leitura (6:28).

Na visão de Sérgio Buarque de Holanda, esse esforço de libertação pessoal corresponde a um rompimento com as fórmulas consagradas da tradição literária:

> Mas a acentuação do caráter eminentemente pessoal dessa poesia não nos ajuda a distinguir sua singularidade enquanto não fossem fixados os esforços contínuos que empreende Manuel Bandeira para superar o puro momento lírico, predominante ainda nos primeiros livros que publicou. Pode-se dizer sem exagero que sua trajetória se resume, toda ela, nessa insistente luta para transcender-se (...). Por isso é preciso aceitar resolutamente a realidade de um mundo extravagante e exótico. Realidade que só se deixa captar, por sua vez, de modo pleno, mediante um recurso à deliberada dissolução dos compassos e medidas tradicionais, à ruptura de todas as convensões formais e estéticas ao aproveitamento sistemático de quanto, até então, passara por definitivamente antipoético: o prosaico, o plebeu, o derarmonioso (...). Ele não aspira a envelar por meio de suaves cadências, cujo encanto está em que tudo fazem por provocar no leitor um estado de inércia receptiva. Sua arte consiste, muito ao contrário, em forçar-nos constantemente a uma vigilante atenção (...).
>
> A medida em que assim se apuram, no entanto, as possibilidades técnicas de Bandeira, sua recusa em atender aos padrões bem aceitos evolui para uma impaciência quase agressiva ante certos processos gastos e fáceis. Impaciência que o levará primeiro a estranhas dissonâncias e também à desarticulação metódica de algumas rimas clássicas, e neste caso, realiza, desde 1918 e talvez antes, experiências que um Arangon irá preconizar em 1940, no posfácio ao Creve-Coeur, como caminho de inesperadas riquezas, aos poetas de hoje. Depois, e finalmente, irá até as formas coloquiais e prosaicas e à transgressão voluntária dos preceitos rítmicos e dos preconceitos temáticos longamente consagrados (16:16).

Mais ou menos nesse linha se coloca a crítica de Haroldo de Campos, quando aponta, na expressão poética de Manuel Bandeira, o processo da "desconstelização".

> Sua poesia - certa parte dela - inscreve-se nessa linha sutil que separa o lugar-comum (a redundância, a frase-feita, o clichê de 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 redundamente passe a produzir essa informação nova (...). A desconstelização bandeiriana é, nesse sentido, manifestação daquilo que o crítico formalista russo Victor Chklovski chamava de "desautomatização" ou "efeito de estranhamento" ("estranienie"), princípio que consiste em libertar o objeto que nos é familiar do automatismo perceptivo e vê-lo como se pela primeira vez (13:279).

Bastante interessante também é a análise de Antonio-Cândido, que atribui à simplicidade expressiva de Manuel Bandeira essa "capacidade de redução ao essencial".

> Pode ser que o segredo dessa poesia condensada e fraterna esteja na capacidade de redução ao essencial - tanto, no plano dos temas quanto no das palavras. Essenciais, são a emoção direta da carne e a espontaneidade da ternura, sob as elaborações do sentimento amoroso; é a descrição direta dos gestos na selva intrincada do quotidiano, é o encontro do termo saliente, único, na difusão geral do discurso (22).

Para Davi Arrigucci Jr., essa simplicidade expressiva do autor nada mais é do que um processo muito sutil de integrar o "humilde" ao "sublime":

> Sua linguagem se liberta assim do estilo elevado da herança parnasiano-simbolista dos anos de formação, do poeta penumbrista dos primeiros livros, para se fazer um discurso mesclado, um estilo humilde, à sua maneira, de forma que a emoção alta e sublime, o "mistério poético", se ilumine num relance, em meio às palavras de todo dia. Aqui se encontra a plataforma de lançamento do poeta

maduro, a base de sua atitude criadora pessoal (7:108).

Essa mesma visão crítica o autor desenvolve com maior profundidade em outro ensaio, através de uma análise exaustiva do poema "Maça":

> No modo de ser humilde da maça, se pode reconhecer uma ética para qual o valor mais alto é o que não se mostra ostensivamente. É uma poética, uma concepção do fazer poético, para a qual o sublime se acha oculto no mais humilde cotidiano, de onde o poeta o desentranha. Assim na maça se encerra uma lição de vida e de poesia, pois imitando-a, se reconhece um ideal de estilo na simplicidade natural. E por ela, por fim se entende que a poesia, como a natureza, ama ocultar-se (8).

Para finalizar, vale transcrever esta citação de Eduardo Portella:

> Manuel Bandeira é antes um poeta voltado para o Universo circundante. Daí a sua inclinação ou particular empenho de transformar em arte toda essa matéria áspera, ou tradicionalmente anti-poética, que o cotidiano lhe outorga. A sua poesia frequentemente procura partir de um elemento ou um fato concreto para transcender em arte (...). Mas é o cotidiano, sobretudo o cotidiano, o núcleo gerador, a força dinamizadora da sua obra de poeta. E esse mesmo apego ao cotidiano, essa inclinação para o coloquial, para a fala, a "notícia de jornal", os flagrantes da vida urbana que, em certos instantes, vão responsabilizar-se pela simplicidade que atravessa toda a poesia de manuel Bandeira (21:51-53).

# A S P E C T O S  E S T I L Í S T I C O S

# VOCABULÁRIO

A poesia de Manuel Bandeira conta com um inventário enorme de vocábulos da linguagem popular. Trata-se de vulgarismos, brasileirismos, diminutivos e tantos outros usados na comunicação cotidiana. Os diminutivos, por exemplo, são em número expressivo, contribuindo para a simplicidade lírica que caracteriza a linguagem poética deste autor. Trata-se de uma classe de palavras que, além de sua natureza popular, exprime a idéia de ternura, delicadeza, inocência. É o que vemos, por exemplo, em "Louvado e Prece".

Isabel querida
- A menininha
mais bonitinha,
mais engraçadinha,
mais bizurunguinha
que eu já vi na minha vida
- amorável
adorável,
a d o r á v e l!
(...)
é mais: um anjinho
muito seriozinho
caída do céu
por descuido, com
uma bonequinha
loura ou coradinha
nos braços. Que bom
que é um anjo fresquinho
caído do céu! (MM 432)

Em "Miguelzinho e Izabel", o poeta se utiliza de diminutivos em "ito", numa sequência rítmica, para traduzir a delicadeza da criança:

Miguelito
Pequetito
De olhozito

Redondito
Gaiatito;
Miguelito
Todo em ito:
Cabelito
Narizito;
Miguelito
Queridito,
Miguelito
Táo bonito (MM 383)

Com os diminutivos, o poeta recupera toda a carga afetiva da linguagem infantil, conseguindo reviver, como adulto, a intensidade das experências de criança. Um poema que ilustra isso é "Porquinho-da-índia":

Quando eu tinha sei anos
Ganhei um porquinho-da-índia.
Que dor de coração me dava
Porque o bichinho só queria estar debaixo do fogão
Levava ele pra sala
Pra os lugares mais bonitos mais limpinhos
Ele não gostava:
Queria era estar debaixo do fogão.
Não fazia caso nenhum das minhas ternurinhas ...

- O meu porquinho-da-índia foi a minha primeira namorada (Li 209)

O adulto recorda não só aquilo que o menino viveu, mas a própria experiência do menino, num presente contínuo (10:25).

Em "Pensão Familiar", a presença de diminutivos como "pensãozinha", "gatinho", "patinha", "pipi" e "mijadinha" exprime a ironia do poeta ao descrever uma cena doméstica:

Um gatinho faz pipi
Com gestos de garçon de restaurante-Palace
Encobre cuidadosamente e mijadinha.
Sai vibrando com elegância a patinha direita:

-É a única criatura fina na pensãozinha burguesa.
(Li 205)

Para descrever os "brinquedos de tostão", em "Camelôs", o poeta também recorre aos diminutivos:

> **Abençoado seja o camelô dos brinquedos de tostão:**
> **O que vende balõezinhos de cor**
> **O macaquinho que trepa no coqueiro**
> **O cachorrinho que bate com o rabo**
> **Os homenzinhos que jogam boxe**
> **A perereca verde que de repente dá um pulo que engraçado**
> **E as canetinhas-tinteiro que jamais escreverão coisa alguma**
> (Li 205)

Outra classe de palavras que atrai o interesse do poeta são os nomes próprios. Neles, o poeta procura o que há de sugestivo, de curioso, de inusitado. Em "Mangue", por exemplo, há algo de provinciano e pitoresco em nomes como "Meretis da Baixada", "Morro do Pinto", Mata-Porcos", "Serra da Carioca", "Trapicheiro", "Maracanã", "Rio Joana", "Gamboa". Os nomes de ruas, por sua vez, estão associados às experiências infantis, como mostram estes versos de "Evocação do Recife":

> **Rua da União ...**
> **Como eram lindos os nomes das ruas da minha infância**
> **Rua do Sol**
> **(tenho medo que hoje se chame do Dr. Fulano de Tal)**
> **Atrás de casa ficava a Rua da Saudade ...**
> **... onde se ia fumar escondido**
> **Do lado de lá era o cais da Rua da Aurora ...**
> **... onde se ia pescar escondido**
> (Li 212)

O elevado grau de lirismo e poeticidade dos vocábulos mais prosaicos o poeta pode constatar ao comparar o termo "avenida" com o vulgar e provinciano "estrada", em "Belém do Pará":

Bembelelém
Viva Belém
Belém do Pará onde as avenidas se chamam Estradas:
Estradas de São Jerônimo
Estrada de Nazaré
Onde a banal Avenida Marechal Deodoro da Fonseca de
todas as cidades do Brasil
Se chama liricamente
Brasileiramente
Estrada do Generalíssimo Deodoro (Li 210)

Manuel Bandeira também se apropria de vocábulos que tradicionalmente não pertenciam à linguagem poética. Trata-se de vocábulos da área médica, técnica ou científica, dos quais o poeta se utiliza, explorando todo o seu potencial plástico e sonoro, ou combinando-os de maneira inusitada, tendo em vista certos efeitos estilísticos, principalmente a criação de um clima de humor ou ironia. Em "Pneumotórax", por exemplo, a presença de termos como "hemoptise", "dispnéia", "escavação no pulmão esquerdo", "pulmão direito infiltrado", "pneumotórax", em vez de outros mais comuns e inteligíveis, contribui para nomear de maneira sofisticada a própria doença, mascarando-a através de uma linguagem técnica:

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

Mandou chamar o médico:

- Diga trinta e três.
- Trinta e três... trinta e três... trinta e três...
- Respire
.....
- O senhor tem uma escavação no pulmão esquerdo e o
pulmão direito infiltrado.
- Então, doutor, não é possível tentar o pneumotórax?
- Não. A única coisa a fazer é tocar um tango
argentino. (Li 206)

Neste poema, a combinação dos segmentos fônicos "ptise" e "dispn", nos vocábulos "hemoptise" e "dispnéia", dificulta a leitura fluente do verso, exigindo um certo esforço na pronúncia das palavras. Essa situação embaraçosa, propiciada pela discrepância sonora, remete para a situação igualmente embaraçosa do eu lírico, em sua dificuldade respiratória.

Termos como "prostituída", "com sífilis", "dermatite nos dedos", "dentes em petição de miséria" contribuem para exprimir, com realismo, o estado degradante da mulher marginalizada, em "Tragédia Brasileira":

> Misael, funcionário da Fazenda, com 63 anos de idade.
> Conheceu Maria Elvira na Lapa, - prostituída, com sífilis, dermatite nos dedos, uma aliança empenhada e os dentes em petição de miséria.
> .....
> Por fim na Rua da Constituição, onde Misael, privado de sentidos e de inteligência, matou-a com seis tiros, e a polícia foi encontrá-la caída em decúbito dorsal, vestida de organdi azul. (EM 238)

A expressão "pulmões comidos pelas algas" também é utilizada para traduzir o estado de degradação física, em "Noturno da Mosela":

> **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 amargo e abjeto**
> (RD 193)

Em "Oração a Santa Teresa", a sensação de decadência física leva o poeta a apelar, com ironia, para uma força sobrenatural (Santa Teresa), a fim de que interceda em favor dos

"tísicos", dos "cardíacos" e dos "tabéticos":

> **Rogai pelos tísicos**
> **Rogai pelos cardíacos**
> **Rogai pelos tabéticos**
> **Rogai pela gente de fôlego curto**
> **Rogai por mim e pelo pintor Artur Lucas** (MM 394)

Termos como "malária", "moléstia de Chagas" e "ancilóstomos" aparecem em "Não sei Dançar", num contexto de humor e descontração:

> **Ninguém se lembra de política ...**
> **Nem dos oito mil quilômetros de costa ...**
> **O algodão do seridó é o melhor do mundo? ... Que me importa?**
> **Não há malária nem moléstia de Chagas nem ancilóstomos.**
> **A sereia sibila e o ganzá do jazz-band batuca.**
> **Eu tomo alegria.** (Li 203)

O poema "Primeira Canção de Beco" também contém vocábulos da área médica e bioquímica. Trata-se de vocábulos que descrevem os traços do corpo feminino, sexualmente desgastado:

> **Teu corpo dúbio, irresoluto**
> **De intersexual disputadíssima,**
> **Teu corpo, magro não, enxuto,**
> **Lavado, esfregado, batido,**
> **Destilado, asséptico, insípido**
> **E perfeitamente inodoro**
> **é o flagelo de minha vida,**
> **ó esquizóide. ó leptossômica.** (ET 338)

Outros vocábulos da linguagem científica são recuperados por Manuel Bandeira, com a finalidade de explorar a sua camada plástica e sonora, num procedimento análogo a Augusto dos Anjos. É o caso do poema "Astéria", "desentranhado" de um texto científico (*), segundo indicação do próprio autor:

O mestre me ensinou
Fáculas nitentes
como metal luzidio
Bordam as manchas
- Abismos de remoinhos electromagnéticos
A verrumar a espessura solar.

Massas de nuvens
Em colunatas coesas de fímbrias froculares
Atestam lá longe a despesa ignescente da estrela
No vômito de suas ondas
Despedidas e soltas.

O oceano celeste
Outrora tido por oco
Está cheio dessas como lavas vulcânicas
Pairando invisíveis no cosmos.
E eu as detecto no meu registro natural e inédito
- O esqueleto e modelo exterior do corpo radiário de Astéria
(MM396)

Neste poema, além do valor sonoro, o sentido obscuro dos vocábulos estimula a imaginação e a fantasia, abrindo a mente para os mistérios do "oceano celeste", que remete para a amplitude semântica do texto literário, com o seu vasto campo de possibilidades interpretativas. Além disso, ao criar, para a linguagem da ciência, um novo espaço de leitura, o poeta a resgata de seu uso estreito e limitado, de aplicação meramente técnica, ampliando a sua carga semântica, as suas possibilidades expressivas, as conotações imprevistas.

Esse interesse de Manuel Bandeira por determinados vocábulos, que atraem justamente por sua estranheza, pelo que comportam de sugestivo, de obscuro, de misterioso, é comum ao

---

(*) Segundo Manuel Bandeira, poema desentranhado de um estudo de Dr. Júlio Novais

longo de sua obra. Em "Poema para Santa Rosa", por exemplo, encontramos o desconhecido vocábulo "protonotário", da área burocrática, combinado com o clichê literário "Pousa na minha a tua mão":

> Pousa na minha a tua mão, protonotária.
> Gosto de "protonotária".
> Me lembra meu pai.
> E pinta bem a quem eu quero.
> Sei que ela vai perguntar: - O que é protonotária?
> Responderei:
> - Protonotário é o dignatário da Cúria Romana que expede, nas grandes causas, os atos que os simples notários apostólicos expedem nas pequenas
> (BB 282)

Assim o poeta justifica a presença desses vocábulos em sua poesia:

> Assim, na companhia paterna ia-me eu embebendo dessa idéia de que a poesia está em tudo - tanto nos amores com nos chinelos, tanto nas coisas lógicas como nas disparatadas. O próprio meu pai era um grande improvisador de nonsenses líricos, o seu jeito de dar expansão ao gosto verbal nos momentos de bom humor(...). Meu pai volta e meia se sentia invocado por uma palavra assim. Uma delas pude aproveitar num de meus poemas: "protonotária". Se eu tivesse algum gênio poético, certo poderia, partindo dessas brincadeiras que meu pai chamava "óperas", ter lançado o surrealisme antes de Breton e seus companheiros (3:34).

A presença de vocábulos de sugestões misteriosas e sobrenaturais, como "signo-salmão", "lêmures", "visagem", "mulas-sem-cabeça", em "As três Marias", conduz o leitor ao mundo do imaginário, da própria fantasia poética:

> Atrás dessas moitas,
> Nos troncos, no chão,
> Vi, traçado a sangue,

O signo-salmão!
Há larvas, há lêmures
Atrás dessas moitas.
Mulas-sem-cabeça,
Visagens afoitas.

Atrás destas moitas
Veio a Moura-Torta
Comer as mãozinhas
Da menina morta!

Hábruxas luéticas
Atrás dessas moitas,
Segredando à aragem
Amorosas coitas. (BB 288)

A combinação de vocábulos como "Marambaias", "sirtes", "sereias", "Medéias", "púbis", "Oceanias", em "Canção das Duas índias", além de contribuir para o clima surrealista do texto, é fundamental para a sua camada sonora:

Entre estas índias de leste
E as índias Ocidentais
Meu Deus que distância enorme
Quantos Oceanos Pacíficos
Quantos bancos de corais
Quantas frias latitudes!

Ilhas que a tormenta arrasa
Que os terremotos subvertem
Desoladas Marambaias
Sirtes sereias Medéias
Púbis a não poder mais
Altos como a estrela-d'alva
longínquos como Oceanias
- Brancas, sobrenaturais -
Oh inacessíveis praias!... (EM 228)

Neste poema, podemos constatar a sensibilidade poética de Manuel Bandeira em relação aos valores plásticos e musicais da palavra. Segundo Antônio Cândido,

> (...) Manuel Bandeira é um auditivo e que talvez possua o ouvido mais afinado de toda a moderna poesia brasileira. Ouvido para a musicalidade de um ritmo ou de um verso, para a escolha da sonoridade de uma palavra

(22).

O mesmo ponto de vista tem Eduardo Portella:

> A poesia de Manuel Bandeira reflete ainda as seduções de um poeta particularmente visual e auditivo. Os vocábulos para ele têm um sentido plástico, do mesmo modo que possuem um valor sonoro (21:54).

Essas sugestões sonoras e visuais da linguagem poética de Manuel Bandeira, apontadas pelos críticos, provém da exploração da camada sensível, concreta, significante da palavra. A escolha lexical, neste caso, é fundamental para a imagística do texto, como ocorre em "O Cacto":

> **Aquele cacto lembrava os gestos desesperados da estatuária:**
> **Laocoonte constrangido pelas Serpentes,**
> **Ugolino e os filhos esfaimados.**
> **Evocava também o seco nordeste, carnaubais, caatingas..**
> **Era enorme, mesmo para esta terra de feracidades excepcionais**
> (Li 205)

Neste poema, vocábulos pluralizados, como "filhos esfaimados", "canaubais", "caatingas", "feracidades excepcionais", combinam-se de maneira sugestiva, contribuindo para a musicalidade do texto, que às vezes tem algo dissonante, provenientes de certas cacofonias, presentes em locuções do tipo "Laocoonte constrangido", cuja agressividade sonora (Koõ../Kõs..) remete para a figura rude e agressiva do cacto.

Esse destaque dado à linguagem, para recuperar a camada concreta e sensível da palavra, constitui uma das características da lírica moderna:

> A lírica moderna, desde Rimbaud e Mallarmé, converteu-se, cada vez mais, em magia da linguagem (...). A sugestão começa no momento em que a poesia, guiada pela inteligência, desencadeia forças anímicas mágicas e emite radiações às quais o leitor não pode escapar, mesmo que não "compreenda" nada. Tais radiações sugestivas derivam sobretudo das forças sensíveis da linguagem, do ritmo, som, tonalidade. Estas atuam de acordo com o que se poderia chamar de tons semânticos superiores, quer dizer, significações que só se encontram nas zonas limites de uma palavra ou se produzem por uma associação anormal de palavras. A poesia fundamentada na magia da linguagem e na sugestão confere à palavra o poder de ser o primeiro autor do ato poético. Para esta poesia, real não é o mundo, mas apenas a palavra. Portanto, os líricos modernos insistem sempre em que a poesia não significa, mas é. As muitas discussões sobre a poesia pura giram em torno deste pensamento (32:182).

É de Manuel Bandeira a afirmação de que "a poesia está nas palavras, se faz com palavras e não com idéias e sentimentos". Daí se poder extrair poesia de qualquer palavra, inclusive de fórmulas químicas, conforme indica o próprio autor:

> Faltava à minha coleção algum haicai. Acabo de achar vários agora, e estupendos, onde menos esperava: um livro de fórmulas de toalete para mulheres.
> Alguns exemplos:
>
> Água de rosas
> Glicerina
> Bórax
> Alcool
>
> Que brilho verbal, que surpresa para o ouvido na sonoridade seca da palavra álcool depois da musicalidade um pouco solta dos dois primeiros versos e desfazendo num como acorde suspensivo a cadência perfeita do verso bórax (4:40).

Em "Pensão Familiar", o poeta recorre a adjetivos como "espapaçados", "rechonchudas", "plebéias", "dominicais" para traduzir o clima de apatia e trivialidade que caracteriza um ambiente doméstico:

Jardim da pensãozinha burguesa
Gatos espapaçados ao sol
A tiririca sitia os canteiros chatos
O sol acaba de crestar os gosmilhos que murcharam
Os girassóis
amarelo!
resitem.
E as dálias, rechonchudas, plebéias, dominicais.
(Li 205)

Bastante sugestivo é o paralelismo sonoro da sequência "Político/Raquítico/Sifilítico", em "Poética":

Estou farto do lirismo namorador
Político
Raquítico
Sifilítico
De todo lirismo que capitula ao que quer que seja fora de si mesmo
(Li 207)

Em "Belém do Pará", a sequência onomatopaica "biribá bacurí sapoti" se harmoniza com os versos paralelos:

Terra da castanha
Terra da borracha
Terra de biribá bacuri sapoti
Terra de fala cheia de nome indígena (Li 210)

O alongamento de certos vocábulos, por sufixação, também visa à exploração do potencial expressivo da linguagem. É o que ocorre com os vocábulos "liricamente", "brasileiramente" e "Generalíssimo", no mesmo poema:

Onde a banal Avenida Marechal Deodoro da Fonseca de todas as cidades do Brasil
Se chama liricamente
Brasileiramente
Estrada do Generalíssimo Deodoro

As expressões da linguagerm popular também são inúmeras na poesia de Manuel Bandeira. Muitos dos efeitos irônicos e humorísticos da lírica bandeiriana deve-se ao emprego de gírias, trocadilhos, frases feitas, etc. Trata-se de uma linguagem que ao mesmo tempo em que traduz, no plano existencial, uma atitude de indiferença, de irreverência, constitui uma ironia ao gosto clássico, ao purismo linguístico. Em "Balada das três mulheres do sabonete Araxá", por exemplo, o clima de humor e ironia que prepassa pelo poema, mascarando a frustação amorosa, provém, entre outras coisas, de certas expressões de cunho popular, tais como "ficar safado da vida":

> **Se a segunda casasse, eu ficava safado da vida, dava pra beber e nunca mais telefonava.**
>
> (EM 228)

Esse efeito humorístico é ainda mais acentuado pela mistura de estilos, como o próprio autor salienta:

> A mim sempre me agradou, ao lado da poesia de vocabulário gongoricamente seleto, a que se encontra não raro na linguagem coloquial e até na do baixo-calão. Assim, a expressão "ficar safado da vida", em que o adjetivo safado só pode ser superado por outro que não se deve escrever, continua para mim preservando, em sua condição de lugar-comum, a mesma virtude inicial (3:82)

Essa mescla de estilo baixo com estilo elevado, que o poeta tenta no poema citado, provém da combinação de expressões tipicamente populares com clichês literários:

> **Que outros, não eu, a pedra cortem**
> **Para brutais vos adorarem,**
> **ó brancaranas azedas,**

Mulatas cor da lua vem saindo cor de prata
Ou celeste africanas

Pelas indicações de Sonia Brayner (12:344), sabemos que a expressão popular "brancaranas azedas" pertence a Mário de Andrade; os dois primeiros versos deste bloco são inspirados em Olavo Bilac (Profissão de fé) e o verso "Mulatas cor da lua vem saindo cor de parta" foi inspirado num samba de Braguinha (Lua cor de Prata), onde se encontra este verso: "A lua vem saindo cor de prata, cor de prata, cor de prata".

No poema "Estrela da Manhã, o poeta recorre a uma linguagem depreciativa, cobrindo de ridículo e grotesco amante e amada, para extravazar a insatisfação amorosa:

Três dias e três noites
Fui assassino e suicida
Ladrão, pulha, falsário

Virgem mal-sexuada
Atribuladora dos aflitos
Girafa de duas cabeças
Pecai por todos pecai com todos (EM 227)

No mesmo poema, a expressão "Com os gregos e os troianos", colhida da linguagem cotidiana, também exprime esse desabafo de amante frustrado e insatisfeito:

Pecai com os malandros
Pecai com os sargentos
Pecai com os fuzileiros navais
Pecai de todas as maneiras
Com gregos e troianos

Assim justifica Manuel Bandeira o emprego desta expressão:

> Costumo plagiar descaradamente os achados inconscientes de amigos e conhecidos que não fazem poesia: "Como vai fulana? Era uma amante do meu amigo, bastante enganado por ela. E ele respondeu: "Anda por aí, dando a gregos e troianos.. Refleti que essa maravilha não podia ficar perdida: meti-a no meu poema "Estrela da Manhã" (3:82).

Estes exemplos mostram a consciência de Manuel Bandeira em relação à carga lírica da linguagem cotidiana, que deve ser resgatada pela poesia. Além disso, essas expressões de cunho popular comportam algo de extravagante, de irreverente, contribuindo para a veia humorística do autor. A frustração amorosa, contida e reprimida, se extravaza através de uma linguagem provocativa, buscando "fazer efeito", como neste "Rondó do Efeito":

Olhei pra ela com toda a força.
Disse que ela era boa.
Que ela era gostosa,
Que ela era bonita pra burro:
Não fez efeito.

Virei pirata:
Dei em cima dela de todas as maneiras,
Utilizei o bonde, o automóvel, o passeio a pé,
À toa: não fez efeito.

Então banquei o sentimental:
Fiquei com olheiras,
Ajoelhei,
Chorei,
Me rasguei todo,
Fiz versinhos,
Cantei as modinhas mais tristes do repertório no Nôzinho
(MM 406)

A sensação de desconforto, de insatisfação, de ressentimento pelo que existe de precário na existência humana, também se exprime através de uma linguagem prosaica e vulgar,

cheia de expressões estereotipadas. É o que ocorre, por exemplo com a expressão "Comendo, em vez de rosas, cardo", em "Poema do mais triste maio":

> Meus amigos, meus inimigos
> Saibam todos que o velho bardo
> Está agora, entre mil perigos,
> Comendo, em vez de rosas, cardo (ET 331)

Expressões populares do tipo "acabou me enlouquecendo", "falando grosso", "se avacalhando", "politicando", em "Rondó dos Cavalinhos", ao desfigurarem uma forma literária culta (o rondó), exprimem a ironia do poeta em relação ao mundo burguês:

> Os cavalinhos correndo
> E nós, cavalões, comendo ...
> Tua beleza, Esmeralda,
> Acabou me enlouquecendo.
> (...)
> Os cavalinhos correndo,
> E nós, cavalões, comendo...
> A Itália falando grosso,
> A Europa se avacalhando...
>
> Os cavalinhos correndo,
> E nós, cavalões, comendo ...
> O Brasil politicando,
> Nossa! A poesia morrendo ... (EM 239)

Através da expressão "Como o pão que o diabo amassou", em "Escusa", o poeta manifesta o sentimento de desencanto em relação à urbanidade, que desumaniza o homem:

> Como o pão que o diabo amassou
> Bebo leite da lata.
> Falo com A., que é ladrão
> Aperto a mão de B., que é assassino.
> Há anos que não vejo romper o sol, que não lavo os olhos nas cores das madrugadas
> (BB 273)

O mesmo ocorre em "Minha Terra", com a expressão "Diabo leve ...":

Revi afinal o meu Recife.
Está de fato completamente mudado.
Tem avenidas, arranha céus.
é hoje uma bonita cidade.

Diabo leve quem pôs bonita a minha terra. (BB 283)

Vocábulos de extrema vulgaridade também exprimem a degradação do espaço urbano. Diante dessa linguagem, a reação do leitor é de surpresa e choque, que o leva a se voltar para a realidade circundante, em seus aspectos mais cruéis e desumanos. Em "Oração a Santa Tereza", por exemplo, o poeta busca esse efeito ao colocar termos como "mictório", "banda podre", e "morro" ao lado de "Teatro lírico", "donzelas" e "Santa Tereza":

Nos fundos do Teatro Lírico
Tem um mictório
Rogai pelas donzelas do morro obrigadas a passar
diariamente em frente do mictório
Santa Tereza rogai por nós
Moradores de Santa Tereza
Estamos comendo da banda podre
Faz um ano (MM 394)

Em "Carta-Poema", o poeta também recorre a um vocabulário vulgar para exprimir, com realismo, a degradação urbana:

Que imundície! Tripas de peixe,
cascas de frutas e ovo, papéis ...
Não é natural que me queixe?
Meu Prefeito, vinde e vereis!

Quando chove o chão vira lama:
São atoleiros, lodaçais,
Que disputam a palma à fama

Das velhas maremas letais! (MM 403)

Termos como "mangues", águas defuntas" e "crime espantoso" remetem para o mundo da marginalidade, em "Canção de Parada de Lucas":

Ah, se o trem parasse
Eu iria aos mangues
Dormir na escureza
Das águas defuntas.

Parada do Lucas
- O trem não parou.

Nada aconteceu
Senão a lembrança
Do crime espantoso
Que o tempo engoliu (LC 255)

Nesta linguagem propositadamente prosaica e vulgar, o poeta deixa transparecer uma nova visão do mundo e da poesia, segundo a qual, conforme declara em "Nova Poética", o "poema deve ser como nódoa no brim. Fazer o leitor satisfeito de si dar o desespero".

## REPRESENTAçÃO DA ORALIDADE

Um dos principais recursos estilísticos, de que Manuel Bandeira se Vale para dar um tom de naturalidade e espontaneidade à sua linguagem poética, consiste na incorporação de traços da oralidade, como a entonação da fala, a gesticulação, a simulação do ouvinte, etc. Nesse sentido, o verso livre, que o autor emprega com muita consiência, constitui o primeiro passo na busca dessa representação da oralidade no texto literário. A partir daí, Manuel Bandeira mobiliza as mais diversas experiências em termos de ritmo e linguagem, num verdadeiro trabalho de estilização do coloquial. Os deslocamentos, os espaço em branco, as fragmentações são conscientemente utilizados, e visam a imitar, no plano da expressão literária, o discurso normalmente fragmentado do falante, que dispensa os nexos lógicos e coesivos, por contar com o auxílio da situação e dos gestos. Além disso, privilegia-se o plano gráfico-visual do poema, o seu caráter icônico:

> É aquilo que os críticos denominam "o esquisito dos versos de Bandeira", que é, na realidade, de um lado, o oral se tornando visual, a fala se fazendo ouvida por olhos mudos: a poesia nascendo de um jogo dinâmico de espaços brancos e espaços preenchidos, linhas longas e breves, expansão e despojamento, que dão forma visual às pausas, aos silêncios-gestos da linguagem oral. E de outro lado, é o fruto criativo de um poeta de olhos abertos para o mundo, para a multiplicação acelerada de linguagens (outras que a verbal-natural) que Bandeira soube trazer e fundir ao universo do poético. Daí o poema extrair-se poesia a partir de uma notícia de jornal ou de um anúncio de propaganda (9:143)

Em "Evocação do Recife", o deslocamento de dois segmentos rítmicos, para o canto da página, remete para um gesto do falante, que é a confidência, a revelação em segredo:

Atrás da rua ficava a Rua da Saudade...
...onde se ia fumar escondido
Do lado de lá era o cais da Rua da Aurora...
...onde se ia pescar escondido
(Li 213)

Esse recurso também é utilizado para a confissão da primeira experiência erótica, no mesmo poema:

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

Ao segmentar uma unidade linguística (No pelo sinal da Santa Cruz), em "Oração a Teresinha do Menino Jesus", o poeta não só recupera uma expressão verbal do ritual litúrgico como o próprio gesto que o acompanha:

Me dá alegria!
Me dá a força de acreditar de novo
No
Pelo sinal
Da Santa
Cruz! (Li 216).

O carater vago e intuitivo das evocações se exprime através de uma linguagem em que predomina a organização paratática, onde as imagens não obedecem a uma conexão lógica. Neste caso, o texto literário, em sua aparente dispersão,

imita o fluxo inconsciente da memória, assumindo os traços de um monólogo interior. É o que vemos, por exemplo, em "Evocação do Recife", onde a atitude dispersiva do falante se projeta na estrutura fragmentária do poema, constituída de imagens "soltas", como estas:

> A Rua da União onde eu brincava de chicote-queimado e
> partia as vidraças de Dona Aninha Viegas
> Totônio Rodrigues era muito velho e botava o pincenê na
> ponta do nariz
> Depois do jantar as famílias tomavam a calçada com
> cadeiras, mexericos, namoros, risadas
> (Li 212)

Hugo Friedrich, comentando esse fragmentarismo da lírica moderna, fala numa "hostilidade à frase", que, a propósito, contribui para a originalidade da expressão poética:

> Quanto menos tradicional a poesia queira ser, tanto mais se distancia da frase como forma tradicional articulada pelo sujeito, objeto, predicado verbal, preposições, etc. Ante a lírica moderna pode-se até mesmo falar de uma hostilidade à frase, cujos fenômenos, aliás, também se poderiam descrever do ponto de vista do fragmentarismo (32:153).

Vários sinais de pontuação são utilizados para marcar a presença da oralidade no texto literário. As reticências, por exemplo, além de assinalarem as pausas do falante, ainda permitem que o pensamento possa fluir em direções abertas, como ocorre nestes versos de "Não Sei Dançar":

> No entanto o que faz a indecência da outra
> É dengue nos olhos maravilhosos da moça
> E aquele cair de ombros ...

Mas ela não sabe ...
Tão Brasil! (Li 203)

Em "Rondó dos cavalinhos", as reticências, ao deixarem o enunciado em aberto, contribuem para acentuar o tom irônico do poema:

Os cavalinhos correndo
E nós, cavalões, comendo ...
Alfonso Reys partindo,
E tanta gente ficando ...
Os cavalinhos correndo,
E nós, cavalões, comendo...
A Itália falando grosso,
A Europa se avacalhando... (EM 239)

Este mesmo recurso, em "Noturno da Mosela", além de sugerir a atitude dispersiva do falante, exprimindo-se através de frases soltas, entremeadas de pausas, ainda traduz o desejo de esquecimento, que o poeta implora em seus versos:

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... (RD 193)

Outro recurso que assinala uma situação de fala no texto literário são os parênteses, pois remetem para a presença de uma voz, que intervém no interior do texto com um comentário, uma reflexão, uma observação. Com este mecanismo, que ganhou força no Modernismo, o poeta coloca em destaque o processo de enunciação, recuperando a linguagem em seu dinamismo, pressupondo uma situação real de fala. Em "Meninos Carvoeiros", por exemplo,

o poeta, após uma sequência de versos descritivos, recorre aos parênteses para assinalar o tom pessoal e emotivo de uma observação:

> Os burros são magrinhos e velhos.
> Cada um leva seis sacos de carvão de lenha.
> A aniagem é toda remendada.
> Os carvões caem.
> (Pela boca da noite vem uma velhinha que os recolhe,
> dobrando-se com um gemido.)
> (RD 192)

Em "Última Canção do Beco", os versos entre parênteses, de caráter confidencial, referentes ao mundo da privacidade do eu lírico, correspondem, na linguagem falada, ao que é dito em baixa voz, reservadamente, na intimidade:

> Beco que cantei num dístico
> Cheio de elipses mentais,
> Beco das minhas tristezas,
> Das minhas perplexidades
> (mas também dos meus amores,
> Dos meus beijos, dos meus sonhos),
> Adeus para nunca mais. (LC 259)

Para direcionar a pronúncia de um vocábulo, em "Canção de Muitas Marias", o poeta também recorre aos parênteses:

> Essa foi a Mária Cândida
> (Mária digam por favor),
> Minha Maria enfermeira,
> Tão forte e morreu de gripe,
> Tão pura e não teve sorte,
> Maria do meu amor (LC 257)

Os pontos de interrogação e exclamação também são elementos que assinalam a presença da oralidade no texto

literário, pois trata-se de sinais que registram as modulações melódicas da fala, decorrentes de atitudes emotivas. Em "Não sei Dançar", as interrogações e exclamações, combinadas com as reticências, ao instaurarem uma situação de fala, se ajustam ao clima de ironia e irreverência que predomina no texto:

> Ninguém se lembra de política ...
> Nem dos oito mil quilômetros de costa ...
> O algodão do seridó é o melhor do mundo?... Que me importa?
> Não há malária nem moléstia de Chagas nem ancilóstomos.
> A sereia sibila e o ganzá do jazz-band batuca
> Eu tomo alegria! (Li 203)

Em "Lenda Brasileira", o sinal de exclamação acentua a tonalidade emotiva da expressão "Deus me perdoe!":

> A moita buliu. Bentinho Jararaca levou a arma à cara: o que saiu do mato foi o Veado Branco!. Bentinho ficou pregado no chão. Quis puxar o gatilho e não pode.
> - Deus me perdoe! (Li 215)

Estas expressões, verdadeiras interjeições, são comuns na linguagem poética de Manuel Bandeira. Em "Berimbau", por exemplo, o poeta recorre ao popular "Cruz, canhoto!" para exprimir uma atitude de espanto:

> O Cussaruim bota quebrantos.
> Nos aguaçais os aguapés
> - Cruz, canhoto!
> Bolem... Peraus dos Jarupás
> De assombramentos e de espantos!... (196)

Também é o caso da expressão "Deus do céu", em verso de tonalidade emotiva, no poema "Rondó do Palace Hotel":

Deus do Céu, que alucinação!
Há uma criatura tão bonita
Que até os olhos parecem nus: (EM 240)

Em "A Dama Branca", a interjeição "Credo!", combinada com as exclamações, interrogações e reticências, traduz uma atitude de ironia cética:

Era desejo? - Credo! De tísicos?
Por histeria ... Quem sabe lá? ...
A Dama tinha caprichos físicos:
Era uma estranha vulgívaga. (Ca 171)

A entonação da fala também está presente em certas expressões, que o poeta extrai da linguagem popular. É o caso, por exemplo, da expressão "que engraçado", em "Camelôs", que traduz uma atitude de surpresa, de espanto:

Abençoado seja o camelô dos brinquedos de tostão:
(...)
Os homenzinhos que jogam boxe
A perereca verde que de repente dá um pulo que
engraçado
E as canetinhas tinteiro que jamais escreverão coisa
alguma
(Li 205)

Em "Maísa", a combinação de vários recursos, como a entonação, a interjeição "Meu Deus", a não-pontuação e o prolongamento do verso, recupera o gesto de surpresa e espanto do eu lírico diante da figura feminina, projetada em sua imaginação visual:

A boca de Maísa é isto isso e aquilo
Quem fala mais em Maísa a boca ou os olhos?
Os olhos e a boca de Maísa se entendem os olhos dizem
uma coisa e a boca de Maísa se
condói se contrai se contorce como

a ostra viva em que se pingou uma
gota de limão
A boca de Maísa escanteia e os olhos de Maísa ficam
sérios meu Deus como os olhos de
Maísa podem ser sérios e como a
boca de Maísa pode ser amarga!
(ET 343)

Pela entonação, pela extensão do enunciado sem pontuação, e pelo emprego da primeira pessoa gramatical é que o poeta recupera a espontaneidade da fala neste verso de "Mangue":

Casinhas tão térreas onde tantas vezes meu Deus fui
funcionário público casado com mulher
feia e morri de tuberculose pulmonar
(Li 209)

Este alongamento do verso, como os que verificamos, é comum na poesia de Manuel Bandeira. Com este procedimento, o poeta transfere para o texto literário uma propriedade da fala, que se distancia, com frequência, da linguagem formal, pela flexibilidade maior que apresenta em termos de organicidade. Além disso, o verso longo corresponde muito bem a esta idéia de "Livre", pois rompe com os limites do verso metrificado:

> (...) o verso livre é uma unidade e quase sempre se pronuncia de uma só vez. Por isso, a imagem moderna se rompe nos metros antigos: não cabe na medida tradicional de quatorze ou onze sílabas (...) (35:87).

Em "Infância", o poeta recorre ao verso longo para registrar, com a naturalidade da fala, um episódio da infância:

Descoberta da rua!
Os vendedores a domicílio.
Ai mundo dos papagaios de papel, dos piões, da
amalelinha!

Uma noite a menina me tirou da roda de coelho-sai, me levou imperiosa e ofegante, para um desvão da casa de Dona Aninha Viegas, levantou a sainha e disse mete.

(BB 289)

Em "Nova Poética", o poeta recorre ao alongamento do verso para acompanhar a mobilidade espacial do referente (o sujeito), que se desloca de um espaço interior (a casa) em direção a um espaço exterior (o mundo). Neste sentido, a recuperação do caráter discursivo e linear da fala é bastante funcional, pois imprime ao verso um tom prosaico e coloquial, adequado à comunicação de uma experiência de vida:

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

(BB 287)

A não-pontuação, em muitos destes versos, acentua essa impressão de oralidade. É o que ocorre, por exemplo, em "Poética", onde, através de versos longos não pontuados, o poeta recupera o caráter espontâneo da fala para exprimir a sua ironia em relação à linguagem culta, meramente formal e cerimoniosa:

Estou farto do lirismo comedido
do lirismo bem comportado
Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente protocolo e manifestações de apreço ao Sr. diretor
(...)
Será contabilidade tabela de co-senos secretário do amante com cem modelos de cartas e as diferentes maneiras de agradar às mulheres, etc...

(Li 207)

> (...) ao empregar uma enumeração sem a separação das vírgulas, o poeta desorganiza e subverte, ao nível da linguagem, aquilo que está pressuposto na imagem do lirismo que ele recusa: a ordem e a mesmice como procedimentos mecânicos que destroem a originalidade. Sem aquela notação os sentidos se inter-relacionam e se confundem, sendo difícil distinguir, por exemplo, o substantivo do adjetivo, a forma da função gramaticais (10:24).

No poema "Unidade", ao deixar este recurso convencional das vírgulas, no 5º verso do poema, o poeta consegue comunicar a idéia de conjunto (unidade) que perpassa pelo texto:

> **Chegaste**
> **E desde logo foi verão**
> **O verão com as suas palmas os seus mormaços os seus ventos de sôfrega mocidade**
> (BB 287)

Além de recuperar a oralidade no texto literário, a não-pontuação é um recurso estilístico que visa à recriação da frase. Eis o que diz Hugo Friedrich:

> Desde Mallarmé se tornou uma regra para a maioria dos líricos evitar a pontuação ou não tornar inserções reconhecíveis como tais, anulando de novo a tessitura da frase elaborada em segredo. Desta estilística, tão hostil à frase (ou se deve dizer: recriadora da frase?), resulta sempre que a lírica moderna deseja evitar ou transformar contextos e ordens de relação, estando sobretudo, interessada num dizer indicativo - numa indicação como que taquigráfica -, mas também multifacetado (32:156).

Para Octávio Paz, a não-pontuação também é uma característica do verso livre moderno, pois:

> cada verso é uma imagem e não é necessário suspender a respiração para dizê-los. Por isso, não raro a pontuação é desnecessária. As vírgulas e os pontos sobram; o poema é um fluxo e refluxo de palavras (35:87)

Processos enumerativos e repetitivos também s[illegible] na linguagem poética de Manuel Bandeira. Trata-se de recursos frequentemente utilizados pelo falante, que recorre, muitas vezes, à simples repetição ou enumeração dos signos linguísticos, sem conectivos lógicos ou coesivos. Em "Camelôs", por exemplo, este processo é utilizado para enumerar os "brinquedos de tostão":

> Abençoado seja o camelô dos brinquedos de tostão:
> O que vende balõezinhos de cor
> O macaquinho que trepa no coqueiro
> O cachorrinho que bate com o rabo
> Os homenzinhos que jogam boxe
> A perereca verde que de repente dá um pulo que engraçado
> E as canetinhas-tinteiro que jamais escreverão coisa alguma
> (Li 205)

O mesmo ocorre em "Infância", onde o poeta recorre à simples enumeração, através de versos nominais, para sugerir o fluxo da memória:

> A casa da Rua da União
> O pátio - núcleo de poesia
> O banheiro - núcleo de poesia
> O cambrone - núcleo de poesia (la fraicheur des latrines!)
> A alcova de música - núcleo de mistério
> Tapetinhos de peles de animais. (BB 289)

Esse recurso à enumeração nominal é uma característica da lírica moderna e, nesse sentido, vale destacar a observação de Hugo Friedrich:

> A hostilidade da lírica moderna à frase, com sua eliminação do verbo, não pode, portanto, significar outra coisa senão os conteúdos nominais da intuição ou da abstração, tal como são enunciados, devem permanecer eles próprios, não sendo canalizados numa corrente de acontecimentos nem em qualquer tipo de temporalidade, e até, em casos extremos, nem sequer aparecendo relacionados entre si. A exclusão dos verbos intensifica o fragmentarismo desta poesia não só no plano formal e sintático, mas reforça ademais o isolamento daquilo que é mostrado com o substantivo, aumentando, assim a tensão. O substantivo ganha em intensidade e se eleva acima de sua significação corrente. Não se está longe da maneira de escrever unicamente com apontamentos, o que ocorreu também várias vezes (32:155).

No poema "A Virgem Maria", à enumeração dos agentes burocráticos, no primeiro verso, seguem as enumerações de suas ações nos versos seguintes, de estruturas paralelas:

> O oficial do registro civil, o coletor de impostos, o mordomo da Santa Casa e o Administrador do cemitério de São João Batista
> Cavaram com enxadas
> Com pás
> Com as unhas
> Com os dentes
> Cavaram uma cova mais funda que o meu suspiro de renúncia
> (Li 215)

Nestes versos, ainda, vale destacar a recorrência do fonema /K/, cuja força sonora (uma oclusiva surda) iconiza o movimento corporal (cavar uma cova) e insinua o caráter inflexível e impiedoso do comportamento autoritário.

Às vezes, o poeta estiliza este processo da enumeração. É o caso , por exemplo, do poema "Balõezinhos", onde a diminuição gradual dos versos enumerativos, além de acentuar o desinteresse das crianças, em estado crescente, pelos gêneros alimentícios, ainda tem valor expressivo:

Os meninos pobres não veem as ervilhas tenras
Os tomatinhos vermelhos,
Nem as frutas,
Nem nada. (RD 196)

As repetições também remetem para uma situação de fala no texto literário. É o caso, por exemplo, da locução "veio vindo", em "Lenda Brasileira", que, juntamente com a estrutura narrativa do poema, contribui para acentuar o tom de oralidade, próprio mesmo de uma "lenda", de uma "anedota".

> Mas o Cussaruim veio vindo, veio vindo, parou junto do caçador e começou a comer devagarinho o cano da espingarda (Li 215).

Através da elipse de conectivos, verbos e substantivos o poeta também recupera uma característica da fala, nestes exemplos de "Evocação do Recife":

Os homens punham o chapéu saíam fumando

Fiquei parado o coração batendo

E o vendedor de roletes de cana

O de amendoim

Uma pessoa grande dizia:

Fogo em Santo Antonio!

Outra contrariava: São José.

No mesmo poema, termos como "a gente" também remetem para uma situação de fala no texto literário:

A gente brincava no meio da rua
Os meninos gritavam:

Coelho sai!
Não sai! (Li 212)

O mesmo ocorre com certas colocações pronominais, do tipo "onde se ia", "ela se riu", "me lembro", típicas da linguagem cotidiana.

Certos elementos que remetem as circunstâncias que envolvem uma situação de fala também aparecem na linguagem poética de Manuel Bandeira. É o caso de termos como "aqui", "ali", "este", "aí", "sim", "pois não", que indicam uma proximidade espacial e temporal. Em "Rondó do Palace Hotel", o termo "aqui", com seu valor demonstrativo, atualiza o espaço-tempo do discurso:

Aqui ninguém dá atenção aos préstitos
(passa um clangor de clubes lá fora):
Aqui dança-se, canta-se, fala-se
E bebe-se incessantemente
Para esquecer a dor daquilo
Por alguém que não está presente
No hall do Palace (EM 240)

O mesmo ocorre com os termos "eis aí", "sim", "este" e "esta" em "Não sei Dançar":

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

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

Mistura muito excelente de chá ...
Esta foi açafata ... (Li 203)

A recuperação da pronúncia popular também contribui para criar uma impressão de oralidade no texto literário. Para isso, o poeta recorre a uma ortografia própria, a fim de estabelecer essa mimese entre a linguagem escrita e a linguagem oral. É o que ocorre, por exemplo, com a substituição de "amendoim" por "midubim", em "Evocação do Recife":

> E o vendedor de roletas de cana
> O de amendoim
> que se chamava midubim e não era torrado era cozido
> (Li 212)

Em "Três Letras para Melodias de Villa-lobos", para representar a fala sertaneja, o poeta recorre à redução fônica, como mostram as formas "cantadô", "amô" e "querê", além da junção fonética em "cadê", de feição tipicamente oral:

> Irerê, meu passarinho
> Do sertão do Cariri,
> Irerê, meu companheiro,
> Cadê viola?
> Cadê meu bem?
> Cadê Maria?
> Ai triste sorte a do violeiro cantadô!
> Sem a viola em que cantava o meu amô,
> Seu assobio é tua flauta de irerê:
> Que tua flauta do Sertão quando assobia
> A gente sofre sem querê! (MM 411)

O mesmo ocorre em "Trem de Ferro", com as formas "prendero", "canaviá", "matá", "oficiá" e "mimbora":

> Oô ...
> Quando me prendero
> No canaviá
> Cada pé de cana
> Era um oficiá
> Oô...

Menina bonita
Do vestido verde
Me dá sua boca
Pra matá minha sede
Oô ...
Vou mimbora vou mimbora
Não gosto daqui
Nasci no sertão
Sou de Ouricuri
Oô ... (EM 236)

Em "Macumba do Pai Zuzé", a transcrição de vocábulos segundo a pronúncia popular, tais como "Nêgo", "véio" e "vê", remete para certas camadas periféricas da sociedade, com suas crenças, superstições, etc...:

Na macumba do Encantado
Nêgo véio pai de santo fez mandinga
No palacete de Botafogo
Sangue de branca virou água
Foram vê estava morta! (Li 219)

Ao registrar "carvoero", em vez de "carvoeiro", em "Meninos carvoeiros", o poeta se mantém fiel à pronuncia popular dos vencedores ambulantes:

Os meninos carvoeiros
Passam a caminho da cidade
- Eh, carvoero (RD 192)

A transposição direta da fala para o texto literário também é comum na linguagem poética de Manuel Bandeira. É o que ocorre, por exemplo, em "Pneumotórax", onde a transcrição de um diálogo entre médico e paciente instaura uma encenação cômica do trágico:

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

Tosse, tosse, tosse.

Mandou chamar o médico:

- Diga trinta e três.
- Trinta e três ... trinta e três ... trinta e três...
- Respire.

.....

- O senhor tem uma escavação no pulmão esquerdo e o pulmão direito infiltrado
- Então, doutor, não é possível tentar o pneumotórax?
- Não. A única coisa a fazer é tocar um tango argentino

(Li 206)

Neste poema, vale observar o efeito estilístico dos três primeiros versos dialogados, onde a distribuição regular e alternada das átonos e tônicas, as repetições e reticências determinam o ritmo do poema, que se afigura, desta forma, como uma imagem da própria pulsação orgânica, com seus movimentos alternados entre inspiração e expiração:

> O ritmo empuxa a frase para um ciclo de alternâncias em busca de uma unidade orgânica profunda, lembrando as idas e vindas da respiração em que o inspirar e o expirar são opostos, mas completares para a vida dos pulmões e do corpo todo (29:87).

Este carater cênico do poema, proveniente da estrutura dialógica, também aparece em "Namorados", poema que recupera a naturalidade da fala num flerte amoroso:

O rapaz chegou-se para junto da moça e disse:
- Antônia, ainda não me acostumei com seu corpo, com a sua cara

A moça olhou de lado e esperou.
- Você não sabe quando a gente é criança e de repente vê uma lagarta listada?

A moça se lembrava:
- A gente fica olhando

A meninice brincou de novo nos olhos dela.
O rapaz prosseguiu com muita doçura:
- Antônia, você parece uma lagarta listada.
A moça arregalou os olhos, fez exclamações.

O rapaz concluiu:
- Antônia, você é engraçada! Você parece louca.
(Li 221)

Neste poema, o diálogo tem algo de cômico e insinuante, deixando tudo no plano das sugestões e intenções. Trata-se de uma espécie de jogo, em que a sedução amorosa se oculta através de expressões ambíguas e incompletas. Tais elementos estão presentes na comparação da moça com "Lagarta listada", insinuando uma atração (erótica?) sobre o rapaz; na malícia infantil (A meninice brincou de novo nos olhos dela); na expressão da moça (arregalou os olhos, fez exclamções); no tratamento malicioso e matreiro dirigido pelo rapaz (- Antônia, você é engraçada! Você parece louca) e, sobretudo, pelo clima geral de humor que o diálogo consegue instaurar no poema, recuperando o que existe de espontâneo, de divertido e inusitado numa cena de sedução amorosa, cujos figurantes ainda parecem dominados pelo espírito inocente e ingênuo das crianças.

Em "Mangue", o poeta intercala no interior do texto um diálogo entre os figurantes de uma festa natalina, utilizando-se de uma ortografia própria para reproduzir a pronúncia popular:

Sambas da Tia Ciata
Cadê mais Tia Ciata
Talvez em Dona Clara meu branco
Ensaiando cheganças pra o Natal
O menino Jesus - Quem sois tu?
O preto - Eu sou aquele preto principá do centro do cafange do fundo do rebolo. Quem sois tu?
O menino Jesus - eu sou o fio da Virge Maria.
O preto - Entonces como é fio dessa senhora obedeço.
O menino Jesus - entonces cuma você obedece, reza aqui um terceto pr'esse exerço vê.
(Li 210)

Ao evocar episódios da infância, em "Evocação do Recife", o poeta registra os gritos e cantigas das crianças:

A gente brincava no meio da rua
Os meninos gritavam:
Coelho sai!
Não sai!
A distância as vozes macias das meninas politonavam:
Roseira dá-me uma rosa
Craveiro dá-me um botão
(Dessas rosas muita rosa
Terá morrido em botão ... ) (Li 212)

No mesmo poema, o poeta intercala os pregões de rua:

Me lembro de todos os pregões:
Ovos frescos e baratos
Dez ovos por uma pataca

Em "Balõezinhos", para dar autenticidade à fala do vendedor, o poeta recorre ao travessão e às aspas:

Na feira livre do arrabaldezinho
Um homem loquaz apregoa balõezinhos de cor:
- "O melhor divertimento para as crianças!" (RD 196)

O mesmo ocorre em "Camelôs:

Alegria das calçadas
Uns falam pelos cotovelos:
- "O cavalheiro chega em casa e diz: Meu filho, vai buscar um pedaço de banana para eu acender o charuto. Naturalmente o menino pensará: Papai está malu ... (Li 205)

Outro recurso utilizado por Manuel Bandeira para criar uma impressão de oralidade no texto literário consiste em simular

a presença de um interlocutor no ato da enunciação. Desta forma, o poeta recupera essa proximidade entre emissor e receptor que se verifica na linguagem oral. Além disso, o poema ganha em espontaneidade, em naturalidade, em simplicidade expressiva. Em "Antônia", por exemplo, nos versos finais do poema, o poeta se dirige ao leitor com a suposta finalidade de caracterizar o texto como uma simples dedicatória, num tom coloquial e informal que atenua o clima grave e tenso que o poema começava a assumir a partir do primeiro verso:

> Amei Antônia de maneira insensata
> Antônia morava numa casa que para mim não era casa, era um empíreo.
> Mas os anos foram passando
> Os anos são inexoráveis.
> Antônia morreu.
> A casa em que Antônia morava foi posta abaixo.
> Eu mesmo não sou aquele que amou Antônia e que Antônia não amou.
> Aliás, previno, muito humildemente, que isto não é crônica nem poema.
> É, apenas,
> Uma nova versão, a mais recente, do tema ubi sunt,
> Que dedico, ofereço e o consagro
> A meu dileto amigo Augusto Meyer (ET 321)

No poema "Jaqueline", o poeta se utiliza da terceira pessoa gramatical, nos primeiros versos, para descrever a imagem de uma linda menina morta. Nos versos finais, entretanto, ele recorre à segunda pessoa gramatical para dirigir-se a um interlocutor imaginário, supostamente presente no espaço-tempo do discurso:

> Jaqueline morreu menina.
> Jaqueline morta era mais bonita do que os anjos
> Os anjos!... Bem sei que não os há em parte alguma.
> Há é mulheres, extraordinariamente belas que morrem ainda meninas.

> Houve um tempo em que olhei para os teus retratos de menina como olho agora para a pequena imagem de Jaqueline morta.
> Eras tão bonita!
> Eras tão bonita, que merecias ter morrido na idade de Jaqueline
> - Pura como Jaqueline.
>
> (EM 235)

Em alguns poemas de tom elegíaco, essa imagem do interlocutor se manifesta quando o poeta presentifica, através da enunciação poética, figuras humanas de sua intimidade, que não mais existem no plano da existência concreta. Com isso, recupera-se, no plano imaginário, o contato entre ambos, superando a solidão e o isolamento. Em "Elegia de Londres", por exemplo, o poeta dialoga com um suposto ouvinte (Ovalle), comungando dos mesmos sentimentos de solidão e angústia diante da metrópole fria e despersonalizada:

> Ovalle, irmãozinho, diz, du sein de Dieu ou tu reposes
> Ainda te lembras de Londres e suas luas?
> Custa-me imaginar-te aqui
> - Londres é troppo imensa
> Com teu impossível amor, tuas certezas e tuas ignorâncias
> (...)
> Por que bares andaste bebendo melancolia?
> Alguma noite pediste perdão por todos nós às mulherzinhas de Picadilly Circus?
> Foste ao British Museum e viste a virgem lápida raptada pelo centauro?
> Comungaste na adoração do menino Jesus de Piero de la Francesa da National Gallery?
> (ET 323)

Este suposto diálogo com o amigo ausente é estendido pela eternidade (conversaram longamente/ De sepultura a sepultura), em "Ovalle":

> Levamos-te cansado ao teu último endereço

Vi com prazer
Que um dia afinal seremos vizinhos
Conversaremos longamente
De sepultura em sepultura
No silêncio das madrugadas
Quando o orvalho pingar sem ruído
E o luar for uma coisa só. (ET 316)

Com este recurso estilístico, que muito se aproxima de uma situação de fala, onde a figura do interlocutor é uma presença viva, também podemos depreender uma nova postura do eu diante da existência, onde a morte deixa de merecer um tratamento cerimonioso e distanciado, para ser encarada como um fato comum e natural, integrada à experiência cotidiana. Em "A Mário de Andrade Ausente", a morte não passa de uma simples ausência, insuficiênte para provocar um sentimento de perda. Para isso, contribui o processo dialógico, que supõe uma proximidade espácio-temporal entre emissor e ouvinte:

Você não morreu: ausentou-se.
Direi: faz tempo que ele não escreve.
Irei a São Paulo: você não virá ao meu hotel.
Imaginarei: está na chacrinha de São Roque.
Saberei que não, você ausentou-se. Para outra vida?
A vida é uma só. A sua vida continua
Na vida que você viveu.
Por isso não sinto agora a sua falta. (BB 279)

No poema "Adeus, Amor", essa familiaridade com a morte leva o poeta a personificá-la com a imagem de "uma senhora magra, séria", com a qual dialoga, além de dirigir-se também ao leitor:

(...) A vida inteira
Vivi em tête-à-tête com uma senhora magra, séria,
Da maior distinção
E agora sou até seu vizinho.
Tu que me lês adivinhaste ela quem é.
Pois é. Portanto digo - "Adeus, Amor!"
E à venerável minha vizinha:

"Ao teu dispor! Mas olha, vem,
Para a nossa entrevista última
Pela mão da tua divina Senhora
- Nossa Senhora da Boa Morte. (ET 336)

Ao simular a presença de um ouvinte, no ato da enunciação poética, Manuel Bandeira recupera aquele grau de informalidade e espontaneidade da linguagem oral, diminuindo o distanciamento entre texto e leitor. Acentua-se, assim, a simplicidade lírica de sua poesia, que ganha, dessa forma, um tom coloquial, fluente e comunicativo.

## O POEMA EM PROSA/ A PROSA NO POEMA

A expressão "poema em prosa", criada para designar uma forma poemática que prescinde dos versos e acolhe elementos narrativos, surgiu no Simbolismo e teve continuidade no Modernismo. Trata-se de uma forma poemática que rompe, no plano formal, com os limites entre prosa e poesia, na medida em que incorpora, em sua estrutura, o caráter discursivo e linear da prosa. Manuel Bandeira, como tantos outros poetas modernistas, também escreveu poemas em prosa, dos quais um bom exemplo é este "Tragédia Brasileira":

> Misael, funcionário da Fazenda, com 63 anos de idade conheceu Maria Elvira na Lapa, - prostituída, com sífilis, dermatite nos dedos, uma aliança empenhada e os dentes em petição de miséria.
> Misael tirou Maria Elvira da vida, instalou-a num sobrado no Estácio, pagou médico, dentista, manicure... Dava tudo quanto ela queria.
> Quando Maria Elvira se apanhou de boca bonita, arranjou logo um namorado.
> Misael não queria escândalo. Podia dar uma surra, um tiro, uma facada. Não fez nada disso: mudou de casa.
> Viveram três anos assim.
> Toda vez que Maria Elvira arranjava namorado, Misael mudava de casa.
> Os amantes moraram no Estácio, Rocha, Catete, Rua General Pedra, Olaria, Ramos, Bonsucesso, Vila Isabel, Rua Marquês de Sapucaí, Niterói, Encantado, Rua Clapp, outra vez no Estácio, Todos os Santos, Catumbi, Lavradio, Boca do Mato, Inválidos...
> Por fim na Rua Constituição, onde Misael, privado de sentimentos e de inteligência, matou-a com seis tiros, e a polícia foi encontrá-la caída em decúbito dorsal, vestida de organdi azul.

Com um estilo semelhante a uma crônica policial, o poeta transforma um daqueles fatos do cotidiano que frequentam

diariamente as páginas dos jornais em matéria poética. Vários recursos contribuem para isso: a caracterização detalhada de Maria Elvira (prostituída, com sífilis, dermatite nos dedos, aliança empenhada, dentes em petição de miséria); a enumeração exaustiva de lugares; o uso de expressões sugestivas, do tipo "se apanhou de boca bonita", "privado de sentidos", "caída em decúbito dorsal" e, sobretudo, a mistura de seriedade e humor, instaurando no texto um clima ao mesmo tempo trágico e patético, como normalmente ocorre com as notícias sobre crimes passionais.

Massaud Moisés, citando Suzanne Bernard, afirma:

> O poema em prosa constitui uma dualidade, na qual o primeiro termo diz respeito à matéria (poesia) e o segundo (a disposição graficamente tradicional da prosa). De onde se manifestarem ao mesmo tempo no poema em prosa uma forma anárquica, destruidora, que conduz à negação das formas exitentes, e uma força organizadora, que tende a constituir um "todo" poético; e a própria expressão poema em prosa sublinha essa duplicidade: quem escreve em prosa se revolta contra as convenções métricas e estilísticas: quem escreve em poema visa a criar uma forma organizada, fechada em si, subtraída ao tempo. Os dois polos estabelecem uma contínua tensão dialética, correspondente ao embate entre a "organização artística" e a "anarquia destruidora" entre duas modalidades de "ordem": a anarquia equivale à "ordem que se deseja fundar", e a outra reflete a que parece existir no mundo dos seres e objetos. Ao fim da pugna, a vitória sorri à poesia: do contrário, não procederia a etiqueta "poema em prosa". O ritmo segue uma modulação mais atenta à sonoridade que à sintaxe, e muitas vezes os segmentos frásicos se montam com relativa simetria, que lembra a usual regularidade do verso. E o "eu" impera sobre o "não-eu". Em síntese: o quadro próprio da poesia se configura nitidamente no poema em prosa (41:421).

O procedimento inverso também se verifica, ou seja, quando o poeta dispõe um texto em prosa (uma notícia de jornal) numa estrutura literária. É o caso do "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 Freitas e morreu afogado
> (Li 214)

Neste poema, a passagem do prosaico ao poético, no plano formal, se dá através de vários recursos, como a distribuição do texto em versos, a não pontuação e, principalmente, a sugestiva combinação de versos longos com versos curtos, levando a uma mobilidade rítmica que imita o clima de orgia em que se envolve a figura de João Gostoso:

> A passagem do ritmo lento dos versos iniciais, longuíssimos, para os seguintes, curtíssimos, imita, na expressão, este movimento, enfatizado até visualmente pela oposição entre a verticalidade rápida dos curtos e a horizontalidade espraiada dos longos, no princípio e no fim. Algo da dança de morte de João Gostoso se imprime nas angulosidades do ritmo do poema como um todo: um movimento que, do caos da vida sem rumo certo (Babilônia), se precipita no caos das águas finais (7:106).

Nesses poemas, o próprio título remete para essa aproximação entre prosa e poesia, pois funciona como uma indicação da fonte onde o poeta extraiu (desentranhou) sua matéria poética, como é o caso, também, do "Poema desentranhado de uma prosa de Augusto Frederico Schmidt":

> A luz da tua poesia é triste mas pura.
> A solidão é o grande sinal do teu destino.

O pitoresco, as cores vivas, o mistério e calor dos
outros seres te
interessam realmente
Mas tu estás apartado de tudo isso, porque vives na
companhia de teus desaparecidos,
Dos que brincaram e cantaram um dia à luz das fogueiras
de São João
E hoje estão para sempre dormindo profundamente.
Da poesia feita como quem ama e quem morre
Caminhaste para uma poesia de quem vive e recebe a
tristeza
Naturalmente
- Como o céu escuro recebe a companhia das primeiras
estrelas
(LC 246)

Neste poema, ao se apropriar de um texto em prosa de Augusto Frederico Schmidt, Manuel Bandeira também se apropria de uma definição de sua própria vida e poesia, marcada pela aceitação, pela serenidade, recordando, no silêncio e na solidão, as imagens da infância.

Há, portanto, um diálogo no plano da intertextualidade, acentuado pela afinidade entre dois poetas, cuja solidão é uma de suas linhas temáticas predominantes. A propósito, a própria distribuição dos versos desse poema lembra o estilo de Augusto Frederico Schmidt, que se vale, com frequência, de versos longos e discursivos.

Outro exemplo bastante interessante dessa relação entre prosa e poesia encontramos no "Poema encontrado por Thiago de Mello no Itinerário de Pasárgada". Trata-se de um texto em prosa, do próprio Manuel Bandeira, que Thiago de Mello converte em poema, e que Manuel Bandeira, numa espécie de auto-apropriação, inclui em seu OPUS 10:

Vênus luzia sobre nós tão grande
Tão imensa, tão bela, que chegava
A parecer escandalosa, e dava

Vontade de morrer (Op 300)

Em outros poemas, também extraídos ou inspirados em outros textos, o poeta cita a fonte no rodapé da página. É o caso de "Uma face na escuridão" (poema desentranhado de uma página em prosa da escritora Dinah Siveira de Queiroz), "O homem e a morte" (romance desentranhado de "Um retrato de morte", de Fidelino de Figueiredo) e "Astéria (poema desentranhado de um estudo de Júlio Novaes).

Existem, ainda, aqueles poemas que, apesar de estruturados em versos, têm muito do caráter linear da prosa. É o caso, por exemplo, do poema "Mozart no Céu", cuja extensão dos versos, somada ao uso do pretérito, confere um tom narrativo ao texto:

> No dia 5 de dezembro de 1791 Wolfang Mozart entrou no céu como um artista de circo, fazendo piruetas extraordinárias sobre um mirabolante cavalo branco.
> Os anjinhos atônitos diziam: Que foi? Que foi?
> Melodias jamais ouvidas voavam nas linhas suplementares superiores da pauta.
> Um momento se suspendeu a contemplação inefável.
> A virgem beijou-a na testa
> E desde então Wolfgang Amadeus Mozart foi o mais moço dos anjos
>
> (LC 255)

O mesmo podemos dizer do poema "A Estrela e o Anjo", cujos versos longos também conferem um andamento rítmico de prosa ao poema:

> Vésper caiu cheia de pudor na minha cama
> Vésper em cuja ardência não havia a menor parcela de sensualidade.

Enquanto eu gritava o seu nome três vezes
Dois grandes botões de rosa murchavam
E o meu anjo da guarda quedou-se de mãos postas no desejo insatisfeito de Deus

(EM 242)

Em "Programa para depois da minha morte", o traço discursivo de prosa, que verificamos no poema, provém do tom de conversação, de oralidade que a linguagem assume, como se o poeta estivesse dialogando com alguém, ou consigo mesmo:

Depois da morte, quando eu chegar ao outro mundo,
Primeiro quererei beijar meus pais, meus irmãos, meus avós, meus tios, meus primos,
Depois irei abraçar longamente uns amigos -
Vasconcelos, Ovalle, Mário...
Gostaria ainda de me avistar com o Santo Francisco de Assis.
Mas quem sou eu? Não mereço
Isto feito, me abismarei na contemplação de Deus e de sua glória
Esquecido para sempre de todas as delícias, dores, perplexidades
Desta outra vida de aquém-túmulo.

(ET 356)

Essa relação entre poesia e prosa também pode ser encontrada em poemas extremamente curtos, onde se verifica a presença do anedótico. Trata-se de poemas como "O Anjo da Guarda", "Lenda Brasileira", "Irene no Céu", entre outros, os quais revelam um conteúdo fabular, semelhante a uma historieta. Sirva de exemplos o poema "O Anjo da Guarda":

Quando minha irmã morreu
(Devia ter sido assim)
Um anjo moreno, violento e bom,
- brasileiro
Veio ficar ao pé de mim.
O meu anjo da guarda sorriu
E voltou para junto do Senhor. (Li 204)

Esse rompimento com os limites rígidos entre a poesia e a prosa corresponde, na verdade, a uma atenuação do caráter esquemático e convencional dos gêneros e formas literárias, que se verifica a partir do Romantismo e se acentua no Modernismo. No caso de Manuel Bandeira, especificamente, essa incorporação do prosaico pelo poético propicia uma aproximação, do ponto de vista do traço linear e discursivo da linguagem, de um gênero muito cultivado no Modernismo e pelo próprio Manuel Bandeira: a crônica. Da mesma forma que as suas crônicas, como apontam os críticos, revelam um elevado grau de lirismo e poeticidade, muitos dos seus poemas, seja pelo recorte do cotidiano, seja pelo coloquialismo da linguagem, seja pela concisão, têm muito do estilo prosaico da crônica.

## AS ESTRUTURAS RITMICAS POPULARES

Uma das principais contribuições do modernismo brasileiro, no sentido de recuperar as manifestações artísticas de certas regiões, consiste na retomada do verso da tradição popular. Assim, encontramos, em muitos dos nossos modernistas, algumas formas poemáticas de natureza genuinamente popular, como as cantigas, as modinhas, os cocos, etc. Trata-se de formas que, apesar de sua estrutura tradicional, não deixam de integrar essa tendência estilística do autor em busca do coloquial, do prosaico, do popular, na medida em que são fixadas, principalmente, através da tradição oral, pois sua base rítmica é o paralelismo e a repetição, elementos que facilitam a sua assimilação e memorização.

São inúmeros os poemas de raízes populares em Manuel Bandeira. Muitos deles são ricos em sugestões rítmicas e musicais. É o caso, por exemplo, de "Rondó do Capitão":

Bão balalão,
Senhor capitão,
Tirai este peso
do meu coração.
Não é de tristeza,
Não é de aflição:
é só de esperança,
Senhor capitão!
A leve esperança,
A aérea esperança ...
Aérea, pois não!
- Peso mais pesado
Não existe não.
Ah, livrai-me dele,
Senhor capitão! (LC 258)

Neste poema, os efeitos sonoros, além de contribuírem para a musicalidade do texto, estão carregados de motivação. Assim, a tensão interior (peso mais pesado) ganha um reforço nas assonâncias do /ãw/ (capitão, coração, aflição), ao passo que a idéia de leveza e esperança (A leve esperança / A aérea esperança...) repercute nas assônicas do /e/, /E/, /a/ e /ã/.

O poema "Os Sinos" também é rico em sugestões onomatopaicas. A exemplo de "Rondó do Capitão", também encontramos neste poema uma relação motivada entre som e sentido, pois o badalar dos diferentes sinos, em seu simbolismo fonético, evoca a trajetória existencial do Eu:

Sino de Belém,
Sino da paixão...

Sino de Belém,
Sino da Paixão...

Sino do Bonfim...
Sino do Bonfim...
*
Sino de Belém, pelos que inda vêm!
Sino de Belém date bem-bem-bem.

Sino da Paixão, pelos que lá vão!
Sino da paixão bate bão-bão-bão.

Sino do Bonfim, por quem chora assim?...
*
Sino de Belém, que graça ele tem!
Sino de Belém bate bem-bem-bem.

Sino da Paixão, - pela minha irmã!
Sino da paixão, - pela minha mãe!

Sino do Bonfim, que vai ser de mim?...
*
Sino de Belém, como soa bem!
Sino de Belém bate bem-bem-bem.

Sino da Paixão... Por meu pai?...- Não! não!...
Sino da Paixão bate bão-bão-bão.

Sino do Bonfim, baterás por mim?...

*
Sino de Belém
Sino da Paixão
Sino da Paixão, pelo meu irmão...

Sino da Paixão
Sino do Bonfim...
Sino do Bonfim, ai de mim, por mim!
*
Sino de Belém, que graça ele tem! (RD 188)

A estrutura rítmica do poema se compõe de um grupo de três dísticos, três grupos de dois dísticos e um verso isolado, e um grupo de dois tercetos e um verso final, isolado. Portanto, há uma esquematização rítmica em tríades que, somada ao número de sinos (Sino de Belém, Sino da Paixão, Sino do Bonfim), remete para o valor cabalístico do número três.

Os efeitos sonoros, provenientes das aliterações e assonâncias, sugerem o som e o movimento pendular dos diferentes sinos, nos quais o Eu lírico projeta as circunstâncias de sua vida. Há um predomínio das nasais /ey/, /ãw/ e /i/) e dos fonemas oclusivos /p/ e /b/, além das repetições "bem-bem-bem", "bão-bão-bão".

O "Sino de Belém", pelas nasais /ey/ e pelas predicações positivas, como "pelos que ainda vêm", "bate bem-bem-bem", "que graça ele tem", remete para a idéia de vida, de nascimento, de alegria.

O "Sino da paixão", pelas nasais /ãw/ e pelas predicações negativas, como "pelos que lá vão", "pela minha irmã", "pela minha mãe", "por meu pai", remetem à idéia de tristeza, de aflição, de morte.

O "Sino de Bonfim" (bom fim) evoca o destino do Eu lírico: "por quem chora assim?", "que vai ser de mim?", "baterás

por mim?", "ai de mim, por mim!".

Ainda mais acentuadamente motivado, em sua expressão sonora, é o poema "Trem de Ferro", cujo andamento rítmico iconiza o movimento do referente (o trem). Nos versos iniciais, o ritmo é mais cadenciado, sugerindo o movimento ainda vagaroso do trem:

Café com pão
Café com pão
café com pão

Virge Maria que foi isto maquinista?

A seguir, os versos ganham um rítmo mais acelerado, sugerindo o deslocamento cada vez mais rápido do trem:

Agora sim
Café com pão
Agora sim
Voa, fumaça
Corre, cerca
Ai seu foguista
Bota fogo
Na fornalha
Que eu preciso
Muita força
Muita força
Muita força

O ritmo bem marcado e uniforme dos versos seguintes, com predominância dos acentos na 1ª. e 3ª. sílabas, imita a velocidade plena do trem:

Ôo...
Foge, bicho
Foge, povo
Passa ponte
Passa pasto
Passa boi
Passa boiada
Passa galho
De ingazeira
Debruçada

No riacho
Que vontade
De cantar!

O movimento do trem evoca, na memória do Eu, certas cantigas sertanejas, de tradição oral:

ôo...
Quando me prendero
No canaviá
Cada pé de cana
Era um oficiá
ôo...
Menina bonita
Do vestido verde
Me dá tua boca
Pra matá minha sede
ôo...
Vou mimbora vou mimbora
Não gosto daqui
Nasci no sertão
Sou de Ouruciri
ôo...

Nos versos finais, o ritmo bem marcado e uniforme remete para a imagem do trem desaparecendo a toda velocidade, sobretudo nos três últimos, que sugerem uma leitura em progressivo abaixamento de voz, até o silêncio absoluto, como indicam as reticências:

Vou depressa
Vou correndo
Vou na toda
Que só levo
Pouca gente
Pouca gente
Pouca gente... (EM 236)

Nessa analogia entre a expressão sonora e o conteúdo semântico há uma recuperação do caráter motivado do signo, da linguagem em sua concretude, anterior a qualquer abstração ou

convenção:

> É a dominância da analogia e do a-convencional: a exploração da linguagem verbal nos seus potenciais icônicos ritmo-sonoros. É a linguagem para o ouvido apalpar, cuja sensibilidade perceptiva é regenerada na medida mesma em que o código se torna capaz de recuperar os sons primeiros das coisas, mostrando o mundo de novo à nu, não acobertado pela casca convencional da linguagem do hábito (9:124).

Um exemplo ainda mais interessante dessa recuperação do potencial plástico da linguagem, em sua expressão rítmico-sonora, encontramos em "Berimbau". Neste poema, o ritmo, o som e os vocábulos de natureza regional e folclórica se combinam de maneira sugestiva, conferindo ao texto um acentuado grau de evocação e mistério:

Os aguapés dos aguaçais
Nos igapós dos Japurás
Bolem, Bolem, Bolem.
Chama o saci - si si si!
Ui ui ui ui ui! uiva a iara
Nos aguaçais dos igapós
Dos japurás e dos Purus
A mameluca é uma maluca
Saiu sozinha da maloca
O boto bate - bite bite...
Quem ofendeu a mameluca?
Foi o boto!
O Cussaruim bota quebrantos.
Nos aguaçais os aguapés
- Cruz canhoto!
Bolem... Peraus dos Japurás
De assombramentos e de espantos!... (RD 196)

Segundo Manuel Bandeira,

> Berimbau, que é de certo modo a minha "Amazônia que não vi", está cheio de intenções formais e me recorda um dos maiores prazeres que já tive em minha vida de poeta e foi a atenção com que ouviu Guilherme de Almeida quuando eu disse pela primeira vez o poema (e só nessa vez o disse bem), poucos dias depois de o ter escrito. À

> proporção que eu ia recitando, via nos olhos de Guilherme que nada lhe escapava dos efeitos que eu ali pusera, por mínimo que fosse. "Berimbau" foi musicado por Jaime Ovalle (3:67).

Neste poema, as sérias paronomásicas (aguapés, aguaçais, igapés, igapós, mameluca, maluca), as onomatopéias (bolem, bolem, bolem; si, si, si; ui ui ui ui ui) as fono-iterações, as repetições de vocábulos são efeitos sonoros que, juntamente com andamento rítmico do poema, evocam o som de um instrumento musical: o "Berimbau". Por outro lado, a escolha lexical, de procedência regional e folclórica, ao traduzir o clima de mistério que envolve o mundo das lendas, dos seres sobrenaturais, dos cultos e rituais selvagens, remetem para uma característica muito própria da criação poética: a fantasia.

Alguns desses poemas de estrutura popular são inspirados em cantigas de ninar: é o caso, por exemplo, deste "Acalanto de John Talbot":

> Dorme, meu filhinho,
> Dorme sossegado.
> Dorme, que a teu lado
> Cantarei baixinho.
> O dia não tarda...
> Vai amanhecer:
> Como é frio o ar!
> O anjinho da guarda
> Que o senhor te deu,
> Pode adormecer,
> Pode descansar
> Que te guardo eu (LC 261)

Vários elementos contribuem para a musicalidade do texto: a métrica (redondilha menor); os processos repetitivos: "dorme" (1º, 2º e 3º versos); "pode" (10º e 11º); as combinações rítmicas: "inho" (1º e 4º), "lado" (2º e 3º), "arda" (5º e 8º),

"ecer" (6º e 10º), "ar" (7º e 11º), "eu" (9º e 12º) e os diminutivos, "filhinho", "baixinho", "anjinho".

O poema "O menino doente" também apresenta um tom melódico de cantiga. O esquema métrico e rítmico, a repetição de algumas palavras, os diminutivos são elementos que contribuem para a simplicidade lírica deste poema, que recupera, no plano existencial, o tempo da infância, com toda a sensação de conforto e segurança transmitida pela figura materna:

O menino dorme
Para que o menino
Durma sossegado,
Sentada a seu lado
A mãezinha canta:

- "Dodói, vai-te embora:
"Deixa o meu filhinho.
"Dorme... Dorme... meu..."

Morta de fadiga,
Ela adormeceu.

Então, no ombro dela,
Um vulto de santa,
Na mesma cantiga,
Na mesma voz dela,
Se debruça e canta:

- Dorme, meu amor.
"Dorme, meu benzinho..."

E o menino dorme. (RD 181)

Trovas populares, toadas, adivinhas também são recuperados por Manuel Bandeira. Às vezes, o poeta se apropria de uma dessas formas e a modifica, com a finalidade de introduzir um motivo de natureza pessoal e subjetivo. É o caso, por exemplo, de "O amor, A poesia, As viagens":

Atirei um céu aberto

Na janela do meu bem:
Caí na Lapa - um deserto...
- Pará, capital Belém... (EM 229)

Sobre o poema, diz Manuel Bandeira:

> Em março de 1933 me vi forçado a abandonar o meu apartamento do Curvelo (soube que lá morou depois Raquel de Queiróz; hoje a casa não existe mais, foi demolida). Passei a residir em Morais e Vale, uma rua em cotovelo, no coração da Lapa. A tristeza dessa mudança exprimi-a numa quadra sibilina intitulada "O amor, A Poesia, As Viagens". É um poema ininteligível; mas que a explicação não é necessária para que as pessoas dotadas de sensibilidade poética penetrem a intenção essencial dos versos, se prova pelo comentário da nossa grande Cecília Meireles, que os qualificou de "Pura Lágrima" (3:81).

Os ritmos nordestinos também são retomados por Manuel Bandeira, como ocorre neste "Os Voluntários do Norte":

Quando o menino de engenho
Chegou exclamando" - "Eu tenho,
ó Sul, talento também!",
Faria, gesticulando,
Saiu à rua gritando:
- São os do Norte que vêm!"
(...)
E o clamor ia engrossando
Num retumbar formidando
Pelas cidades além...
- Que foi? as gentes falavam,
E eles pálidos bradavam:
- "São os do Norte que vêm!" (EM 239)

A estrutura rítmica do poema (redondilha maior), a entonação (ê vêm!; que vêm), a sintaxe popular (as gentes falavam) são elementos que remetem para as formas populares das regiões nordestinas, com seu improvisos, seus desafios, seus repentes, etc.

Em "Cantadores do Nordeste", o poeta incorpora o ritmo dos "repentes", uma manifestação artística que consiste na

improvisação oral:

Anteontem, minha gente,
Fui juiz numa função
De violeiros do Nordeste
Cantando em competição,
Vi cantar Dimas Batista,
Otacílio, seu irmão.
Ouvi um tal de Ferreira,
Ouvi um tal de João.
Um, a quem faltava um braço,
Tocava cuma só mão;
(...)
Saí dalí convencido
Que não sou poeta não;
Que poeta é quem inventa
Em boa improvização,
Como faz Dimas Batista
E Otacílio, seu irmão;
Como faz qualquer violeiro
Bom cantor do sertão,
A todos os quais, humilde,
Mando a minha saudação! (ET 342)

Em ritmos sertanejos o poeta também se inspira, como mostram este "Três letras para melodias de Villa-Lobos":

Irerê, meu passarinho
Do sertão do Cariri,
Irerê, meu companheiro,
Cadê viola?
Cadê meu bem?
Cadê Maria?
Ai triste sorte a do violeiro cantandô!
Sem a viola em que cantava o seu amô,
Seu assovio é tua flauta de irerê:
Que tua flauta do sertão quando assobia,
A gente sofre sem querê!
Teu canto chega lá do fundo do sertão
Como brisa amolecendo o coração. (MM 4ii)

Um exemplo ainda mais significativo desse interesse do poeta pelos ritmos populares é o antológico "Vou-me Embora Pra Pasárgada", onde, através da fantasia poética, se exteriorizam os desejos reprimidos:

Vou-me embora pra Pasárgada
Lá sou amigo do rei
Lá tenho a mulher que eu quero
Na casa que escolherei
Vou-me embora pra Pasárgada

Vou-me embora pra Pasárgada
Aqui eu não sou feliz
Lá a exitência é uma aventura
De tal modo inconsequente
Que Joana a Louca da Espanha
Rainha e Falsa demente
Vem a ser contraparente
Da nora que nunca tive

E como farei ginástica
Andarei de bicicleta
Montarei em burro brabo
Subirei no pau-de-sebo
Tomarei banhos de mar!

E quando estiver cansado
Deito na beira do rio
Mando chamar a mãe-d'água
Pra me contar as histórias
Que no tempo de eu menino
Rosa vinha me contar
Vou-me embora pra Pasárgada

Em Pasárgada tem tudo
É outra civilização
Tem um processo seguro
De impedir a concepção
Tem telefone automático
Tem alcalóide à vontade
Tem prostitutas bonitas
Para a gente namorar

E quando eu estiver triste
Mas triste de não dar jeito
Quando de noite me der
Vontade de me matar
- Lá sou amigo do rei -
Terei a mulher que quero
Na cama que escolherei
Vou-me embora pra Pasárgada (Li 222)

Vale transcrever a observação de Mário de Andrade sobre este poema:

Muito curioso de observar é o "Vou-me Embora Pra Pasárgada", com que Manuel Bandeira deu afinal a obra-

> prima poética dum estado de espírito bastante comum nos poetas brasileiros de hoje. Já o início desse título-refrão que percorre a poesia é duma unanimidade muito grande. Nos poetas românticos o tema de exílio e de desejo de voltar é frequente. Com o neo-romantismo, o tema das barcas, das velas que partem e não voltam mais foi substituindo a ave que voltava ou queria voltar ao ninho antigo. No ... neo-romantismo dos contemporâneos, o desprendimento voluptuosamente machucador, a libertação da vida presente, que se resume na noção de partir, agarrou frequentando com insistência significativa a poesia nova. Isso se nota não tanto nas poesias de viagem, comuníssimas, em qualquer dos nossos versolivristas, como pela declinação clara do desejo de partir (ou antes: o de abandonar aquilo em que se está) é obsessão constante. Ora, em Manuel Bandeira o fenômeno se particulariza mais pelo emprego da própria frase "vou-me-embora". Se pelo menos em dois poetas contemporâneos, de que me lembro, a frase empregada com sistematização consciente e não como valor episódico, o "vou-me-embora" é ainda uma obsessão da quadra popular nacional. Me retrucarão que será mais certo dizer da quadra portuguesa. Posso aceitar que, como lugar-comum poético, a frase nos tenha vindo de Portugal. Aparece, aliás, em todo o folclore de origem ibérica (6:28).

Essa tendência à generalização, de que fala Mário de Andrade, podemos verificar na própria estrutura rítmica do poema, cujo metro, a redondilha, é tradicionalmente usado nas composições populares, de natureza paralelística ou repetitiva.

Além da métrica, outros elementos contribuem para a uniformidade do texto, em seu aspecto rítmico e sonoro: a repetição do refrão "Vou-me embora prá Pasárgada", do locativo "lá", do vocábulo "tem" na penúltima estrofe, dos versos "Lá sou amigo do rei", "Lá tenho a mulher que eu quero" (com variação). "Na cama que escolherei" e de alguns fonemas, tais como o /P/, o /K/ e o /T/.

Todos estes elementos contribuem para a estrutura paralelística e repetitiva do texto, que se presta, desta forma, a uma leitura fluente, de fácil memorização e fixação.

unesp

Ao comentar esse aspecto de sua expressão poética, que muito deve à influência da música, Manuel Bandeira cita Aires de Andrade, lembrando a vinculação que esse crítico estabelece entre a sua poesia e os costumes populares:

> Mesmo nos momentos em que Manuel Bandeira se manifesta exprimindo anseios de universalização, não consegue o seu pensamento se emancipar inteiramente do jogo que estabelecem em suas faculdades criadoras as reminiscências acumuladas no espírito do poeta pela ação do observador apaixonado das coisas do povo. Há sempre em seu estilo a intromissão, à vezes franca, às vezes sorrateira, dessas forças que se agitam incessantemente nas camadas subterrâneas de sua emoção em atitudes expansionistas) Atribuo principalmente a esse aspecto da arte de Manuel Bandeira o motivo de atração que faz convergir para a sua poesia as preferências dos nossos compositores (3:72).

## ASPECTOS TEMÁTICOS

# ASPECTOS TEMÁTICOS

# O COTIDIANO

A poesia de Manuel Bandeira, como vimos, incorpora vários elementos da linguagem coloquial e popular, como o vocabulário, as expressões, a entonação, a impressão de oralidade, etc. Além desses recursos formais, esse coloquialismo da lírica bandeiriana também se exprime através de temas e motivos extraídos do mundo da cotidianidade, das situações concretas da vida, enfim, de tudo que compõe o mundo circundante. Trata-se de uma atitude estética que contribui para dessacralizar a poesia, libertando-a de conceitos retóricos e idealizantes.

Segundo Davi Arrigucci Jr. (7:106), essa presença marcante do "humilde cotidiano" na poesia de Manuel Bandeira deve-se a uma combinação de vários fatores. No plano biográfico, a doença que acometeu o poeta ainda jovem, influindo em seu temperamento e condicionando a sua maneira de ser:

> Fui menino turbulento, nada sentimental. a doença, porém tornara-me paciente, ensinara-me a humildade, o que estava muito certo (3:60).

No plano literário, a influência de muitas leituras, como as dos simbolistas franceses, belgas e portugueses, além dos crepusculares italianos e até brasileiros, sobretudo Ribeiro Couto, amigo pessoal do poeta. No plano histórico-social, a reviravolta na condição econômica e social do poeta, proveniente da degradação financeira de sua família e da perda de alguns de seus membros, deixando-o pobre e solitário. Daí a convivência diária com a pobreza, levando-o a um verdadeiro exercício de

humildade:

> A Rua do Corvelo ensinou-me muitas coisas. Couto foi avisada testemunha disso e sabe que o elemento de humilde cotidiano que começou desde então a se fazer sentir em minha poesia não resultava de nenhuma intenção modernista. Resultou, muito simplesmente, do morro do Curvelo (3:60).

Tudo isso, somado ao clima modernista da época, teria, na visão do citado crítico, condicionado a concepção estética e exitencial do poeta, que deixa os temas nobres e sublimes, para tratar daqueles temas voltados para o simples, o banal, o prosaico.

Embora seja na fase combativa do modernismo brasileiro que esta tendência temática apareça com toda a força na poesia de Manuel Bandeira, os seus primeiros livros podem ser considerados como uma fase de preparação, nos quais se percebe um tom confidencial e intimista, uma atitude resignada diante da existência, sobretudo a busca cada vez mais acentuada de um meio de expressão mais simples, natural e espontâneo, despojado de intenções retóricas e convencionais. O mundo da interioridade, então, ganha em interesse, com tudo o que tem de íntimo, de pessoal, de individual. A propósito, esses traços da lírica bandeiriana, em sua fase inicial, o aproximam de um grupo de poetas denominados "penumbristas", os primeiros a manifestarem esse interesse pelo cotidiano:

> Intimismo, temas relacionados ao quotidiano, sentimentos melancólicos, gosto pela penumbra e pelo crepúsculo, evocação, sugestão, mistério, tudo composto em versos cujo ritmo em liberação e cujo meio-tom musical se opunha à eloquência parnasiana em moda; eis o conjunto de traços que, juntos ou separadamente, podem

ser encontrados em nossos crepusculares (15:13).

Nesse contexto, chama a atenção, no universo poético de Manuel Bandeira, a presença reiterada do motivo "quarto", ocupando uma posição privilegiada, como o espaço principal do Eu solitário:

> (...) pela reiteração, acaba por se associar ao espaço da interioridade do Eu, como se fosse um casulo da consciência, em cuja intimidade se recolhem imagens do mundo, se coletam lembranças, o poeta se encontra comigo mesmo e dá asas à imaginação (7:117).

No poema "Noturno da Mosela", esse espaço do Eu solitário aparece associado a um clima de silêncio, de ambiência noturna e chuvosa, predispondo à reflexão, ao recolhimento, à ociosidade:

> A noite... O silêncio...
> Se fosse só o silêncio!
> Mas esta queda d'água que não pára! que não pára!
> Não é dentro de mim que ela flui sem piedade?...
>
> O silêncio e a estrada ensopada, com dois reflexos interminàveis...
> 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 amargo e abjeto!
> Uma pequenina aranha urde no peitoral da janela a teiazinha 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... (RD 193)

O poema, em sua estrutura rítmica, apresenta uma evolução de versos curtos para versos longos e coloquiais, com

pausas cada vez maiores. Os versos iniciais, mais curtos, com acentos bem marcantes e elementos repetitivos, imprimem ao texto um ritmo mais acelerado, ditado pela tensão interior, diante de uma ambiência de noite, silêncio, chuva e solidão. Os versos mais longos, ao contrário, imprimem um ritmo mais lento e pausado, que traduz esse estado de relaxamento que o poeta busca no interior de seu quarto, proporcionado pelo ócio, pelos efeitos narcóticos do vício, pelo convívio com os objetos mais íntimos e pessoais.

Apesar do tom ainda intimista, da interiorização de motivos crepusculares, como "noite", "silêncio", "chuva", o poema incorpora elementos da modernidade, ao se referir ao "fumo", à "aranha", aos "retratos", aos "livros".

A atitude do poeta, diante de uma existência vazia de sentido, é ambivalente, caracterizada, ao mesmo tempo, pela sensação de nojo e prazer:

> 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 amargo e abjeto.

Os elementos mais insignificantes ganham um novo sentido, uma nova dimensão. O poeta se integra ao seu cotidiano, num estado de comunhão, de envolvimento afetivo e solidário:

> Uma pequenina aranha urde no peitoral da janela a teiazinha levíssima.
> Tenho vontade de beijar esta aranhazinha...

Os objetos de sua intimidade são extensões de seu próprio ser, integrantes de seu universo, companheiros de sua

solidão:

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

Essa imagem do quarto, como o espaço da intimidade, também ocorre em "O Martelo", poema cujo desenvolvimento temático se sustenta na oposição entre espaço interior (o quarto) e espaço exterior (o mundo):

> As rodas rangem na curva dos trilhos
> Inexoravelmente.
> Mas eu salvei do meu naufrágio
> Os elementos mais cotidianos.
> O meu quarto resume o passado em todas as casas que habitei.
> Dentro da noite
> No cerne duro da cidade
> Me sinto protegido.
> Do jardim da convento
> Vem o pio da coruja.
> Doce como um arrulho de pomba.
> Sei que amanhã quando acordar
> Ouvirei o martelo do ferreiro
> Bater corajoso o seu cântico de certezas. (LC 248)

Os traços semânticos do espaço exterior remetem para a idéia de "ruído", acentuada pela aliteração do /R/ no primeiro verso do poema:

> As rodas rangem na curva dos trilhoa

Essa sensação auditiva, proveniente do mundo exterior, é percebida como agressiva, constituindo uma ameaça para individualidade do Eu, que busca, na intimidade de seu quarto, um meio de superação:

Mas eu salvei do meu naufrágio
Os elementos mais cotidianos.
O meu quarto resume o passado em todas as casas que habitei.

Nesse contexto, o quarto, como um espaço de silêncio e recolhimento, de exercício de contemplação e ascese, contribui para desenvolver no Eu um sentimento humanitário, tornando-o receptivo aos ruídos exteriores, proveniente do mundo do trabalho. Uma nova consciência se forma, condicionando os sentidos, de maneira que o "pio da coruja" possa ser percebido como um "arrulho de pomba" e o "martelo do ferreiro" como "cântico de certezas". Assim, o espaço do quarto permite a passagem de um nível de consciência para outro, ou seja, de um nível de consciência determinado pelo imediatismo dos sentidos, para outro determinado pela reflexão, pela meditação, pela contemplação. Por isso, o signo "acordar", do antepenúltimo verso, além de seu sentido denotativo, também remete para esse despertar da consciência para a realidade do mundo, onde o trabalho emerge como um dos seus principais valores. Dessa forma, o "martelo do ferreiro", que a princípio remete para a idéia de monotonia, dureza, rotina, ganha um sentido maior e mais profundo no mundo dos valores, revestindo-se de conotações positivas, como "coragem", "firmeza", "decisão", e permitindo a analogia com "cântico de certezas":

Sei que amanhã quando acordar
Ouvirei o martelo do fevereiro
Bater corajoso o seu cântico de certezas.

Outro poema que tematiza o cotidiano do Eu solitário é "Maçã". Neste poema, ao simular um diálogo com a fruta, o poeta estabelece um vínculo de intimidade entre os dois, como se ambos compartilhassem da mesma condição e destino, isto é, de uma vida reduzida a um simples e modesto quarto de hotel:

Por um lado te vejo como um seio murcho
Pelo outro como ventre de cujo umbigo pende ainda o
cordão placentário
És vermelha como o amor divino

Dentro de ti em pequenas pevides
Palpita a vida prodigiosa
Infinitamente

E quedas tão simples
Ao lado de um talher
Num quarto pobre de hotel. (LC 248)

Vale transcrever alguns trechos do interessante ensaio de Davi Arrigucci Jr., sobre o poema:

> (...) a maçã se acha no interior de um quarto de hotel, onde, embora isolada, parece compartilhar o destino provisório de um observador tão pobre e solitário quanto ela própria e o quarto que ele, aparentemente, habita de passagem. É o movimento do olhar desse observador que se acompanha pela leitura (...). O interior do quarto, onde se situa a maçã, representa o limite de seu olhar, com uma dimensão de uma subjetividade. Ao se fixar sobre os traços de seu ambiente como que espelha seu modo de ser íntimo. Mais uma vez o quarto surge; em Manuel Bandeira, como o reduto da interioridade do sujeito: espaço lírico por excelência, onde se recolhem as impressões da realidade e se gera a poesia; lugar principal da experiência de onde o poeta olha o mundo e se debruça sobre a vida. Desta vez, ali se fixa o tempo, no instante iluminado de uma cena prosaica, num momento de vida retida (...). O Eu que olha a maçã, enquadrando-a nos limites do quarto, não é apenas um observador. É também quem fala, voz central característica do poema lírico, que, no caso, se dirige diretamente à maçã, como se esta fosse um ser de sua intimidade, uma mulher quem sabe, ou um tipo de interlocutor mudo, interpelado num diálogo fictício (8).

Esta imagem do quarto, como o espaço principal da experiência, onde se encerra o cotidiano do poeta, em sua existência simples e modesta, é marcante na poesia de Manuel Bandeira. Entretanto, e paradoxalmente, o quarto também se abre para o mundo, permitindo ao poeta uma visão panorâmica da realidade exterior:

> Da janela do meu quarto em Morais e Vale podia eu contemplar a paisagem, não como fazia do morro do Curvelo, sobranceiramente, mas como que dentro dela: as copas das árvores do Passeio Público, os pátios do Convento do Carmo, a baía, a capelinha da Glória do Outeiro... No entanto e quando chegava à janela, o que me retinha os olhos, e a meditação, não era nada disso: era o becozinho sujo, embaixo, onde vivia tanta gente pobre - lavadeiras e costureiras, fotógrafos do Passeio Público, garçons de cafés. Esse sentimento de solidariedade com a miséria é que tentei pôr no "Poema do Beco" (3:81).

O "Poema do beco" é um dos vários poemas que têm por núcleo temático o beco. Trata-se de uma forma poemática breve e concisa, estruturada num único dístico, "cheio de elípses mentais", para usar uma expressão do próprio Manuel Bandeira:

> Que importa a paisagem, a Glória, a baía, a linha do horizonte?
> - O que eu vejo é o beco. (EM 228)

Os dois únicos versos do poema traduzem, na estrutura e no sentido, uma visão dialética do mundo, determinada por essa mobilidade do olhar, capaz de apreender, global e simultaneamente, a realidade exterior, com todos os seus contrários. Assim, para o poeta, a existência humana aparece como uma conjugação de contrastes, em que o atrativo, o belo e o

agradável se acham ao lado do sórdido, do repugnante, do aversivo.

O primeiro verso, longo e melodicamente ascendente, descreve um cenário atraente, formado pela paisagem que se descortina diante dos olhos do poeta. A própria extensão do verso corresponde a essa visão panorâmica da paisagem, a esse gesto do olhar que se orienta em direção ao infinito (linha do horizonte).

O segundo verso, curto, sintético, objetivo, descreve esse deslocamento do olhar para uma realidade mais imediata, concreta, tangível: o beco.

Este contraste na disposição estrutural dos dois versos traduz uma inversão de valores, que se opera na consciência do Eu, pois se o primeiro verso, pela posição, pela extensão e pela enumeração de elementos positivos (paisagem, glória, baía, linha do horizonte) se sobrepõe ao segundo, é este, todavia, que em sua concisão, comporta a atitude reflexiva do Eu, que não se importa com a face deslumbrante, harmônica do mundo, mas com a sua face concreta, real, e até mesmo sórdida, que este verso traduz.

Esta estrutura breve e concisa do "Poema do beco" decorre de uma espécie de pudor que inibe a expressão da emotividade, levando o poeta a conter aquele "sentimento de solidariedade" através de uma linguagem elíptica e enigmática, que, em "A última canção do beco", se manifesta de maneira explícita, sem reservas, sem "elipses mentais":

Beco que cantei num dístico
Cheio de elipses mentais,
Beco das minhas tristezas,
Das minhas perplexidades
(mas também dos meus amores,
Dos meus beijos, dos meus sonhos),

Adeus para nunca mais!

Vão demolir esta casa.
Mas meu quarto vai ficar,
Não como forma imperfeita
Neste mundo de aparências:
Vai ficar na eternidade,
Com seus livros, com seus quadros,
Intacto, suspenso no ar!

Beco de sarças de fogo,
De paixões sem amanhãs,
Quanta luz mediterrânea
No esplendor da adolescência
Não recolheu nestas pedras
O orvalho das madrugadas,
A pureza das manhãs!

Beco das minhas tristezas,
Não me envergonhei de ti!
Foste rua de mulheres?
Todas são filhas de Deus!
Dantes foram carmelitas...
E eras só de pobres quando,
Pobre, vim morar aqui.

Lapa - Lapa do Desterro -,
Lapa que tanto pecais!
(mas quando bate seis horas,
Na primeira voz dos sinos,
Como na voz qua anunciava
A conceição de Maria,
Que graças angelicais!)

Nossa senhora do Carmo,
De lá de cima do altar,
Pede esmolas para os pobres,
- Para mulheres tão tristes,
Para mulheres tão negras,
Que vêm nas portas do templo
De noite se agasalhar.

Beco que nasceste à sombra
De paredes conventuais,
és como a vida, que é santa
Pesar de todas as quedas.
Por isso te amei constante,
E canto para dizer-te
Adeus para nunca mais! (LC 259)

Imagens contrastantes sustentam o desenvolvimento temático do poema. No plano emocional (ou vivencial), o contraste

entre aspectos positivos e negativos, na primeira estrofe:

Beco que cantei num dístico
Cheio de elipses mentais,
Beco das minhas tristezas,
Das minhas perplexidades
(mas também dos meus amores,
Dos meus beijos, dos meus sonhos),
Adeus para nunca mais!

Na segunda estrofe, ao sentimento de transitoriedade das coisas se opõe a aceitação do transcendente, presente na imagem do quarto que, interiorizado pelo Eu, independe de sua sustentação material:

Vão demolir esta casa,
Mas meu quarto vai ficar,
Não como forma imperfeita
Neste mundo de aparências:
Vai ficar na eternidade,
Com seus livros, com seus quadros,
Intacto, suspenso no ar!

Algumas imagens, como "sarças de fogo", "paixões sem amanhãs", "luz mediterrânea", "esplendor da adolescência", "orvalho das madrugadas", "pureza das manhãs", na terceira estrofe, traduzem uma visão positiva do beco, pois são imagens que remetem para a idéia de "luminosidade", "pureza", "promessa de vida", "realização amorosa":

Beco de sarças de fogo,
De paixões sem amanhãs,
Quanta luz mediterrânea
No esplendor da adolescência
Não recolheu nestas pedras
O orvalho das madrugadas,
A pureza das manhãs!

As estrofes seguintes resgatam a dimensão humana do beco, pela integração do profano com o sagrado, nestes pares opositivos:

> Rua de mulheres x carmelitas
> pecais x graças angelicais
> Nossa Senhora do Carmo x mulheres tão tristes/tão negras

Esse movimento dialético se condensa na última estrofe, pela analogia de "beco" com "vida", que remete para uma visão de mundo em que o pecado e a santidade, a pureza e a impureza, o humilde e o sublime estão intimamente ligados:

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

Vale observar que o espaço do beco constitui um prolongamento do espaço do quarto, da mesma forma que este constitui um prolongamento do Eu. Tanto o quarto quanto o beco se caracterizam como um espaço estreito e limitado de ação, e ambos comportam traços semânticos comuns, como "tristeza", "solidão", "pobreza", etc.

Por outro lado, esse espaço do beco constitui, para o poeta, uma imagem da existência humana, onde se reúnem e se integram, o profano e o sagrado, o pecado e a santidade, a sordidez e a pureza.

Nesses poemas sobre o beco, o lado cruel da existência humana é transfigurado pela palavra poética. Entretanto, esse envolvimento afetivo do Eu com o mundo do cotidiano nem sempre é transparente, pois algo de cético direciona esse olhar que o poeta lança sobre o mundo. É o que vemos, por exemplo, em "O Bicho":

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

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

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

O bicho, meu Deus, era um homem. (BB 283)

O poema tematiza a degradação humana, com toda a objetividade, sem disfarces ou atenuantes. O estilo conciso, objetivo e impessoal da linguagem mantém o Eu lírico neutro e distante, com exceção do apelativo "meu Deus" do último verso. Há um clima de suspense e tensão, retardando a revelação, que acaba ocorrendo no último verso do poema. Neste aspecto, o terceiro bloco é bastante significativo, pois as sucessivas exclusões de seres animais, numa escala descendente, introduzem uma expectativa, que culmina com o choque provocado pelo último verso do poema que, ao estabelecer uma analogia entre o homem e o animal, remete para a precária condição humana, em seu estado de marginalização e desamparo:

O bicho não era um cão,

Não era um gato,
Não era um rato.

O bicho, meu Deus, era um homem.

Nesse contexto, o poema assume uma função apelativa, provocadora de atitudes, como a que o poeta prevê em "Nova Poética", onde afirma que "O poema deve ser a nódoa no brim:/ Fazer o leitor satisfeito de si dar o desespero". Assim, ao se revoltar para o mundo objetivo, no que tem de repulsivo, o poeta manifesta uma atitude de denúncia, de insatisfação, que comporta o impulso do ser para a transformação e superação da realidade sórdida:

> Quando um poeta se rebela num poema contra os objetos/ situações (...) ele apenas está situando a poesia no polo da repulsão, poetizando a negatividade, e cumprindo aquela função de combatê-los para superá-los. Se, no passado, a relação foi inversa, isso indica muito claramente o estado de decadência a que fomos arrastados, e porque a poesia de denúncia quase baniu a poesia de celebração: é que hoje há muito a denunciar e quase nada a celebrar (33:83).

Essa relação entre poesia e vida, que se encontra no âmbito das discussões sobre o fazer poético, está colocada da seguinte forma por Vinícius de Moraes:

> O material do poeta é a vida, e só a vida, com tudo o que ela tem de sórdido e sublime. Seu instrumento é a palavra. Sua função é a de ser expressão verbal rítmica ao mundo informe de sensações, sentimentos e pressentimentos dos outros com relação a tudo que existe ou é passível de existência no mundo mágico da imaginação (34:102).

O próprio Manuel Bandeira, a respeito do mesmo assunto, diz:

> (...) o poeta não é um sujeito que vive no mundo da lua, perpetuamente entretido em coisas sublimes. É, ao contrário, um homem profundamente misturado à vida, no seu mais limpo ou mais sujo cotidiano (1:17).

## A INFÂNCIA: MEMÓRIA E PRESENÇA

A poesia de Manuel Bandeira, como vimos, encontra no cotidiano uma de suas principais fontes temáticas. Cada parcela do real é sentida, meditada, vivenciada, numa comunhão com as coisas e os seres que o rodeiam. Há um interesse pela existência em sua concretude, com tudo o que tem de simples, de prosaico, e até mesmo de sórdido.

Ao lado dessa celebração do cotidiano, encontramos a temática da infância, que percorre grande parte de sua obra. Ao evocar o mundo infantil, o poeta também se volta para as coisas mais elementares da existência, em busca de um ideal de vida centrado na simplicidade, no desprendimento, no contentamento com as pequenas coisas da vida. A propósito, é em seu "humilde cotidiano" que o poeta reencontra o mundo de sua infância, podendo recordar e reviver, na Rua do Curvelo, o clima de sua meninice na Rua da União, em Recife.

> Quanto ao morro do Curvelo, o meu apartamento, o andar mais alto de um velho casarão em ruína, era pelo lado dos fundos, posto de observação da pobreza mais dura e mais valente, e pelo lado da frente, ao nível da rua, zona de convívio com a garotada sem lei nem rei que infestava as minhas janelas, quebrando-lhes às vezes as vidraças, mas restituindo-me de certo modo o meu clima de meninice na Rua da União em Pernambuco. Não sei se exagero dizendo que foi na Rua Curvelo que reaprendi os caminhos da infância (3:60).

Igualmente interessante é a relação que o poeta estabelece entre as reminiscências da infância e a emoção artística:

> O que há de especial nessas reminiscências do Rio e de São Paulo, até 1892, quando voltei a Pernambuco, onde fiquei até os dez anos, 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 (3:33).

Bastante significativo, também, é a importância que o poeta atribui às primeiras leituras da infância:

> O meu primeiro contato com a poesia sob a forma de versos terá sido provavelmente em contos de fada, em histórias de carochinha. No Recife, depois dos seis anos (...).
>
> Aos versos dos contos da carochinha devo juntar os das cantigas de roda, algumas das quais sempre me encantaram, como "Roseira, dá-me uma rosa", "O anel que tu me deste", "Bão, balalão, senhor capitão", "Mas para que tanto sofrimento" (...).
>
> Assim, na companhia paterna ia-me eu embebendo dessa idéia de que a poesia está em tudo - tanto nos amores como nos chinelos, tanto nas coisas lógicas como nas disparatadas (...).
>
> Procuro me lembrar de outras impressões poéticas da primeira infância e eis que me acodem os primeiros livros de imagens: João Felpudo, Simplício Olha pro Ar, Viagem à Roda do Mundo Numa Casquinha de Noz. Sobretudo este último teve influência muito forte em mim; por ele adquiri a noção de haver uma realidade mais bela, diferente da realidade cotidiana, e a página do macaco tirando cocos para os meninos despertou o meu primeiro desejo de evasão. No fundo, já era Pasárgada que se prenunciava (3:33-34).

Para Manuel Bandeira, o poeta e a criança têm um ponto em comum:

> Já se disse que o poeta é o homem que vê o mundo com olhos de criança, quer dizer: o homem que olha as coisas como se as visse pela primeira vez, que as percepciona em sua perene virgindade (3:509).

Uma das expressões mais significativas desse recuo no tempo e no espaço encontramos em "Evocação do Recife:. Neste poema, o mundo da infância está estreitamente associado a um cenário simples e provinciano, anterior a qualquer sofisticação imposta pelo progresso:

Recife
Não a Veneza americana
Não a Mauritsstad dos armadores das índias Ocidentais
Não o Recife dos Mascates
Nem mesmo o Recife que aprendi a amar depois -
Recife das revoluções libertárias
Mas o Recife sem história nem literatura
Recife sem mais nada
Recife da minha infância

A Rua da União onde eu brincava de chicote-queimado e
partia as vidraças da casa de
Dona Aninha Viegas
Totônio Rodrigues era muito velho e botava o pincenê
na ponta do nariz
Depois do Jantar as famílias tomavam a calçada com
cadeiras, mexericos, namoros, risadas
A gente brincava no meio da rua
Os meninos gritavam:

Coelho sai!
Não sai!

À distância as vozes macias das meninas politonavam:

Roseira, dá-me uma rosa
Craveiro dá-me um botão
(Dessas rosas muita rosa
Terá morrido em botã...)

De repente
nos longes da noite
um sino
Uma pessoa grande dizia:
Fogo em Santo Antônio:
Outra contrariava: São José!
Totônio Rodrigues achava sempre que era São José.
Os homens punham o chapéu saíam fumando
E eu tinha raiva de ser menino porque não podia ver o
fogo
Rua da União...
Como eram lindos os nomes das ruas da minha infância
Rua do Sol
(Tenho medo que hoje se chame do Dr. Fulano de Tal)

Atrás de casa ficava a Rua da Saudade...
... onde se ia fumar escondido
Do lado de lá era o cais da Rua da Aurora...
... onde se ia pescar escondido
Capiberibe
- Capibaribe
Lá longe o sertãozinho de Caxangá
Banheiro de palha
Um dia eu vi uma moça nuinha no banho
Fiquei parado o coração batendo
Ela se riu

Foi o meu primeiro alumbramento

Cheia! As cheias! Barro boi morto árvores destroços
redemoinho sumiu
E nos pegões da ponte do trem de ferro os cablocos
detemidos em jangadas de bananeiras
Novenas
cavalhadas
Eu me deitei no colo da menina e ela começou a passar a
mão nos meus cabelos
Capiberibe
- Capibaribe
Rua da União onde todas as tardes passava a preta das
bananas com o xale vistoso
de pano da Costa
E o vendedor de roletas de cana
O de amendoim
que se chamava midubim e não era torrado era
cozido
Me lembro de todos os pregões:
- Ovos frescos e baratos
Dez ovos por uma pataca
Foi há muito tempo...

A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros
Vinha da boca do povo na língua errada do povo
Língua certa do povo
Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil
Ao passo que nós
O que fazemos
é macaquear
A sintaxe lusíada
A vida com uma porção de coisas que eu não entendia bem
Terras que não sabia onde ficavam

Recife...
Rua da União...
A casa do meu avô...
Nunca pensei que ela acabasse!
Tudo lá parecia impregnado de eternidade

Recife...
Meu avô morto.

Recife morto, Recife bom, Recife brasileiro como a casa
de meu avô
(Li 212)

A estrutura fragmentária do poema, com versos longos alternando-se com versos curtos, espacejamentos, não--pontuação, enumerações, remete para o caráter vago e intuitivo da memória, onde as imagens brotam espontaneamente, sem um controle rigoroso de seleção, de ordenação, de organização.

O mundo da infância, evocado através desse incessante fluir da memória, fica num plano intemporal, fora dos limites humanos e cronológicos, numa dimensão interior e subjetiva, própria da fantasia poética. O uso do imperfeito, em verbos como "brincava", "ficava", "passava" e outros, contribui para essa penetração do passado no presente, permitindo que o poeta reviva, no plano da interioridade, o que não pode no plano da experiência concreta.

O poema começa com uma espécie de prólogo, semelhante ao processo épico, para anunciar o tema que será desenvolvido. Após uma série de exclusões, o poeta acaba definindo-o: trata-se não do Recife atual, moderno e evoluído, mas do Recife ainda provinciano, o Recife de sua infância, que deverá ser cantado e celebrado:

Recife
Não a Veneza americana
Não a Mauritssatd dos armadores das índias Ocidentais
Não o Recife dos Mascates
Nem mesmo o Recife que aprendi a amar depois
Recife das revoluções libertárias
Mas o Recife sem história nem literatura
Recife sem mais nada
Recife da minha infância

Essa idéia de "canto", de "celebração" está implícita na própria estrutura do texto, pois esse simultaneísmo de imagens lembra uma pluralidade de "vozes", uma "polifonia", para usar um termo da linguagem musical. Nesse contexto, vale notar que a alternância vocálica em "Capiberibe/capibaribe" corresponde, no plano musical, a uma dissonância:

> (...) Capiberibe a primeira vez com e, a segunda com a, me dava impressão de um acidente, como se a palavra fosse uma frase melódica dita na segunda vez com bemol na terceira nota (3:52).

Entre as reminiscências da infância estão as brincadeiras, as cantigas de roda, as molecagens, sobretudo a sensação da primeira experiência erótica, a visão da mulher nua no banho:

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

As figuras humanas também povoam o imaginário do poeta, como "Totônio Rodrigues" e "Dona Aninha Viegas":

> Dos seis anos aos dez anos, nesses quatro anos de residência no Recife, com pequenos veraneios nos arredores - Monteiro, Sertãozinho de Caxangá, Boa Viagem, Usina do Cabo - construiu-se a minha mitologia e digo mitologia porque os seus tipos, um Totônio Rodrigues, uma Dona Aninha Viegas, a preta Tomásia, velha cozinheira da casa de meu avô Costa Ribeiro, têm para mim a mesma consistência heróica das personagens dos poemas homéricos (3:35).

As situações comuns da vida cotidiana, como os mexericos, os namoros, as risadas, o comércio ambulante, os

pregões constituem um exemplo de vida autêntica, cheia de calor humano, de atitudes descontraídas e espontâneas, de gestos simples e provincianos.

Os nomes de ruas, de enorme expressividade, evocam episódios da infância:

> Rua da União...
> Como eram lindos os nomes das ruas da minha infância
> Rua do Sol
> (Tenho medo que hoje se chame do Dr. Fulano de Tal)
> Atrás de casa ficava a Rua da Saudade...
> ... onde se ia fumar escondido
> Do lado de lá era o cais da Rua da Aurora...
> ... onde se ia pescar escondido

A linguagem também corresponde a esse sentido de brasilidade que transparece no texto, como mostram palavras e expressões do tipo "a gente", "nuinha", "midubim", "me lembro"; pelo registro da fala em "coelho sai/não sai!", do pregão em "ovos frescos e baratos/dez ovos por uma pataca", constituindo, para o poeta, a linguagem autenticamente brasileira ("língua errada do povo"/"língua certa do povo"), em oposição à linguagem acadêmica, de natureza retórica e artificial, que não expressa os nossos valores e que insistimos em "macaquear".

Outro poema que recupera as imagens mais remotas do mundo infantil é "Infância":

> Corrida de ciclistas.
> Só me recordo de um bambual debruçado no rio.
> Três anos?
> Foi em Petrópolis.
>
> Procuro mais longe em minhas reminiscências.
> Quem me dera me lembrar da teta negra de minh'ama-de-leite...
> ...meus olhos não conseguem romper os ruços definitivos do tempo.

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

Depois a casa de São Paulo.
Miguel Guimarães, alegre, míope e mefistofélico.
Tirando reloginhos de plaquê da concha de minha orelha.
O urubu pousado no muro do quintal.
Fabrico uma trombeta de papel.
Comando...
O urubu obedece.
Fujo aterrado do meu primeiro gesto de magia.
Depois... a praia de Santos...
Corridas em círculos riscados na areia...
Outra vez Miguel Guimarães, juiz de chegada, com os seus presentinhos.
A ratazana enorme apanhada na ratoeira.
Outro bambual...
O que inspirou a meu irmão o seu único poema:

Eu ia por um caminho,
Encontrei um maracatu.
O qual vinha direitinho
Pelas flexas de um bambu.

As marés de equinócio.
O jardim submerso...
Meu tio Cláudio erguendo no chão uma ponta de mastro destroçado.

Poesia dos naufrágios!

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

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

E a chácara da Gávea?
E a casa da Rua Don'Ana?

Boy, o primeiro cachorro.
Não haveria outro nome depois
(Em casa até as cadelas se chamavam Boy).

Medo de gatunos...
Pra mim eram homens com cara de pau.

A volta a Pernambuco!
Descoberta dos casarões de telha-vã.
Meu avô materno - um santo...
Minha avó batalhadora.
A casa da Rua União.
O pátio - núcleo de poesia.
O banheiro - núcleo de poesia.

O cambrone - núcleo de poesia (La fraicheur des latrines)!
A alcova de música - núcleo de mistério.
Tapetinhos de peles de animais.
Ninguém nunca ia lá... Silêncio... Obscuridade...
O piano de armário, teclas amarelecidas, cordas desafinadas.

Descoberta da Rua!
Os vendedores a domicílio.
Ai mundo dos papagaios de papel, dos piões, da amarelinha!
Uma noite a menina me tirou da roda de coelho-sai, me levou, imperiosa e ofegante, para um desvão da casa de Dona Aninha Viegas, levantou a sainha e disse mete.

Depois meu avô.... Descoberta da morte!

Com dez anos vim para o Rio.
Conhecia a vida em suas verdades essenciais
Estava maduro para o sofrimento.
E para a poesia! (BB 289)

O poema, a exemplo de "Evocação do Recife", também se estrutura de maneira fragmentária e dispersiva. Predominam as enumerações, as expressões e frases nominais, as reticências que apontam para o caráter vago e impreciso das evocações.

Segundo Manuel Bandeira, "Infância" registra as experiências acumuladas no período dos três anos aos dez anos, em decorrência de vários deslocamentos, começando por Petrópolis, passando por São Paulo e Santos, Petrópolis novamente, o retorno a Pernambuco e a vinda definitiva ao Rio.

As imagens mais significativas da infância provém de situações comuns e familiares, como o pátio do hotel, os brinquedos, o bambual, os chinelinhos atrás da porta, o primeiro cachorro, a rua, os vendedores a domicílio. Todas estas situações cotidianas têm, para o poeta, uma carga lírica inesgotável, pois nelas descobre uma expressão autêntica de vida e poesia:

A casa da Rua União.
O pátio - núcleo de poesia.
O banheiro - núcleo de poesia
O cambrone - núcleo de poesia (La fraicheur des latrines)!
A alcova de música - núcleo de mistério.

Nos versos finais o poeta revela o significado desse período da infância em sua experiência existencial, um caminho aberto para a poesia:

Depois meu avô.... Descoberta da morte!

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

Essas imagens da infância, às vezes, surgem em clima de forte tensão emocional, decorrente do contraste entre aquele período da existência, cheio de movimentação e energia, e o presente, com seu vazio existencial. É o que vemos em "Profundamente":

Quando ontem adormeci
Na noite de São João
Havia alegria e rumor
Estrondos de bombas luzes de Bengala
Vozes cantigas e risos
Ao pé das fogueiras acesas.

No meio da noite despertei
Não ouvi mais vozes nem risos
Apenas balões
Passavam errantes
Silenciosamente
Apenas de vez em quando
O ruído de um bonde
Cortava o silêncio
Como um túnel.
Onde estavam os que há pouco
Dançavam
Cantavam
E riam
Ao pé das fogueiras acesas?

- Estavam todos dormindo
Estavam todos deitados
Dormindo
Profundamente

Quando eu tinha seis anos
Não pude ver o fim da festa de São João
Porque adormeci

Hoje não ouço mais as vozes daquele tempo
Minha avó
Meu avô
Totônio Rodrigues
Tomásia
Rosa
Onde estão todos eles?

- Estão todos dormindo
Estão todos deitados
Dormindo
Profundamente. (Li 218)

Há dois momentos no poema, correspondentes, respectivamente, a duas fases na trajetória existencial do Eu.

O primeiro momento, expresso pelo signo "ontem", refere-se ao tempo da infância, com todo aquele clima de alegria e descontração que o caracteriza, como a festa de São João, os fogos de artifício, as vozes familiares, as fogueiras, as danças, as músicas. As sugestões auditivas e visuais (Estrondos de Bombas/ luzes de Bengala, "vozes cantigas e risos", "fogueiras acesas"), juntamente com a assonância do /ãw/ na sequência verbal "Dançavam/Cantavam/E riam", reforça essa idéia de euforia que procede do mundo infantil.

O segundo momento, expresso pelo signo "hoje", remete ao tempo presente, marcado pela solidão, pelo vazio exitencial. Há um acentuado sentimento de perda, que o poeta exprime pela enumeração nominal de figuras íntimas e familiares:

Hoje não ouço mais as vozes daquele tempo

Minha avó
Meu avô
Totônio Rodrigues
Tomásia
Rosa
Onde estão todos eles?

No primeiro momento do poema, há uma antecipação desse vazio existencial, quando, ao clima de festa e alegria, segue o clima de frustração e silêncio: em vez de vozes e risos, apenas a imagem silenciosa de alguns balões (a passagem do tempo) e ruídos de bonde:

No meio da noite despertei
Não ouvi mais vozes nem risos
Apenas balões
Passavam errantes
Silenciosamente
Apenas de vez em quando
O ruído de um bonde
Cortava o silêncio
Como um túnel.

A propósito, na imagem do bonde que "cortava o silêncio como um túnel" temos uma figuração da vida em direção à morte, pois o túnel é uma via de passagem:

> O túnel é o símbolo de todas as travessias obscuras, inquietas, dolorosas que podem desembocar em outra vida (40:915).

Também podemos atribuir ao túnel outra simbologia: a passagem da infância para a vida adulta, a passagem de um estado de inocência, de pureza, de não-consciência (adormecer) para um estado onde o poeta se desperta para a realidade do mundo.

Entre o adormecer e o despertar há um breve transcurso de tempo ("Quando ontem adormeci"/"No meio da noite despertei"),

suficiente para transformar todo aquele clima de festa e alegria em silêncio e solidão. Da mesma maneira, a distância que separa o passado do presente, embora grande no plano cronológico, tem a sua dimensão reduzida no plano da interioridade, como correspondesse a um breve período de sono ("Quando ontem adormeci"/"Hoje não ouço..."). 

Essa penetração do passado no presente se acentua ainda mais pelo emprego do imperfeito (havia, passavam, cortava), pela assonância do /ãw/ na sequência verbal "Dançavam/Cantavam/ E riam" (prolongamento de som), pela morosidade rítmica, pelos cavalgamentos que remetem para a idéia de continuidade, de progressão, de evolução, e pelas sugestões sonoras e semânticas de vocábulos como "silenciosamente" e "profundamente".

Todos esses recursos contribuem para sugerir o fluxo contínuo do tempo, que no plano subjetivo e interior está acima dos limites entre passado e presente, mas no plano da consciência aponta para a verdade dura e inflexível:

> - Estão todos dormindo
> Estão todos deitados
> Dormindo
> Profundamente.

Apesar desse sentimento de perda, da consciência de que a infância está perdida e irrecuperável, o poeta recupera o seu tempo de meninice através do contato com as crianças pobres da rua, com as quais se solidariza. Em "Meninos Carvoeiros", por exemplo, o poeta descreve, com um toque de lirismo e humanidade, o trabalho humilde das crianças pobres, em seu jeito espontâneo de ser:

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

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

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

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

- Eh, Carvoero!
Quando voltam, vêm mordendo um pão encarvoado,
Encarapitados nas alimárias,
Apostando corrida,
Dançando, bamboleando nas cangalhas como espantalhos
desamparados!
(RD 192).

O poeta compõe um cenário do cotidiano infantil, cujos figurantes são umas crianças pobres e raquíticas, em seus burrinhos descadeirados.

As pausas estabelecidas pela pontuação, no final dos versos dos dois primeiros blocos, instauram uma lentidão rítmica que remete para o trabalho penoso e difícil dessas crianças em seus burros velhos e fracos.

A realidade se apresenta deformada, sobretudo por vocábulos e expressões do tipo "carvoeiro", "magrinhos e velhos", "remendada", "raquíticas", "descadeirados", "encarvoado", etc.

A presença de termos de conteúdo afetivo, no terceiro bloco, como "burrinhos", "adoráveis carvoeirinhos", "pequenina ingênua miséria", atenuam a atmosfera dramática do quadro,

contribuindo para transfigurar o lado cruel e desumano da realidade.

A descontração, a alegria, a inocência que caracterizam o estado de espírito das crianças atraem a atenção do poeta, que para elas se volta de maneira terna e carinhosa:

> Adoráveis carvoeirinhos que trabalhais como se brincásseis!

Esse clima de alegria se intensifica no último bloco do poema, onde a movimentação das crianças, em seu gestos espontâneos e descontraídos, se projeta no ritmo mais acelerado dos versos:

> Quando voltam, vêm comendo um pão encarvoado,
> Encarapitados nas alimárias,
> Apostando corrida,
> Dançando, bamboleando nas cangalhas como espantalhos desamparados!

537/91

Há algo de carnavalesco e coreográfico nos gestos das crianças, um clima de agitação e euforia reforçado pelas assonâncias do /ã/ e do /a/. Ao mesmo tempo, nessa imagem das crianças sobre os burros, numa postura desengonçada, desiquilibrada, anti-estética, como sugerem os signos "encarapitados", "bamboleando" e "espantalhados desamparados", conferem à cena um misto de trágico e patético, lembrando, na visão de um crítico, algumas telas de Portinari que tratam do mesmo tema:

> (...) essas crianças raquíticas, que trabalham como se brincassem, adquirem nó verso-fecho a forma trágica de "espantalhos desamparados", num processo de deformação

Letras e Ciências Exatas - UNESP BIBLIOTECA - S. J. Rio Preto -

artística muito afim do das pictórias deformações com que seu amigo e retratador Portinari, anos mais tarde, viria captar o drama dos subnutridos. É o epíteto "desamparados", entende-se que se reveste de fundas conotações morais, para além do sentido (digamos) físico do vocábulo naquela sua acepção de desengonçados ou bombaleantes, Aos olhos do poeta, esse magros carvoeirinhos municipais de cujo infortúnio ele se compadece, encarnam por definiçao a tragédia dos desamparados da sorte e também do Estado, tragédia de pungência tanto maior quanto são seus figurantes umas simples criancinhas. Das imagens de penúria e da subnutrição em particular - magrinhos, raquíticos, pão encarvoado, etc. - Forja o homo eticus o grito de protesto, a denúncia contra o abandono das crianças e os horrores da fome (14:333)

Outro poema que tematiza o cotidiano infantil é "Na Rua do Sabão". Trata-se de um poema bastante sugestivo do ponto de vista gráfico-visual:

Cai cai balão
Cai cai balão
Na Rua do sabão!

O que custou arranjar aquele balãozinho de papel!
Quem fez foi o filho da lavadeira.
Um que trabalha na composição do jornal e tosse muito.
Comprou o papel de seda, cortou-o com amor, compôs os
gomos oblongos...
Depois ajustou a morrão de pez ao local do arame.

Ei-lo agora que sobe, - pequena coisa tocante na
escuridão do céu.
Levou tempo para criar fôlego.
Bambeava, tremia tudo e mudava de cor.
A molecada da Rua do Sabão
Gritava com maldade:
Cai cai balão!

Subitamente, porém, entesou, enfunou-se e arrancou das
mãos que o tenteavam
E foi subindo...
para longe...
serenamente...
Como se o enchesse o soprinho tísico do José.

Cai cai balão!
A molecada salteou-o com atiradeiras
assobios
apuros

pedradas.

Cai cai balão!

Um senhor advertiu que os balões são proibidos pelas posturas municipais.

Ele, foi subindo...
muito serenamente ...
para muito longe...

Não caiu na Rua do Sabão.
Caiu muito longe... Caiu no mar, - nas águas puras do mar alto.
(RD 195)

Os recursos gráficos e espaciais, como a combinação de versos longos com versos curtos, versos soltos, reticências, deslocamentos, etc., constituem um exercício lúdico que o poeta realiza com a linguagem, evocando, no plano da criação artística, o universo lúdico da infância.

Este movimento que o poeta cria no plano do ritmo, da entonação, do espaço também está em estreita relação com o sentido, na medida em que iconiza o movimento oscilante do balão em direção ao céu. Assim, ora o verso se distende, ora se retrai, ora o ritmo acelera, ora entremeia-se de pausas, contribuindo para instaurar, através destes avanços e recuos, uma mobilidade que acompanha os movimentos do balãozinho de papel, cujas oscilações, carregadas de simbolismo, remetem para a luta do Ser em busca de vida, de liberdade, de purificação.

O poema se inicia com uma cantiga popular, de conotações hostis e agressivas em relação ao balãozinho de papel:

Cai cai balão
Cai cai balão
Na Rua do Sabão!

No segundo bloco, através de versos que imprimem um ritmo mais lento, o poeta descreve o trabalho difícil, paciente e cuidadoso do menino na feitura do balão:

> O que custou arranjar aquele balãozinho de papel!
> Quem fez foi o filho da lavadeira.
> Um que trabalha na composição do jornal e tosse muito.
> Comprou o papel de seda, cortou-o com amor, compôs os gomos oblongos...

Neste bloco, temos uma alegoria do processo da criação artística, que exige trabalho, dedicação, paciência. Neste contexto, a feitura do balãozinho de papel remete para a "feitura" do poema, que exige do poeta um envolvimento total, absoluto, até mesmo afetivo com seu objeto (o poema). Trata-se de uma concepção da criação artística como um ofício, similar ao trabalho do menino na "Composição do jornal", atividade que lembra a "composição" tipográfica deste poema.

As limitações materiais (filho da lavadeira, tosse muito) sublinham ainda mais o esforço do menino em superar, atrvés da fantasia, as misérias da realidade cotidiana.

Bastante significativo é o quarto verso deste bloco, cuja recorrência do fonema /o/ e a expressão geométrica "gomos oblongos" remetem para a forma arredondada do balão:

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

O movimento do balão é percebido como uma expressão de vida e animação, muito bem sugerida pela imagem da "pequena coisa tocante na escuridão no céu", neste verso isolado:

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

A transferência de propriedades humanas, como "fôlego", "bambeava", "tremia todo", "mudava de cor", para o balão, contribui para personificá-lo, como uma projeção do menino José. Nos movimentos oscilatórios do balão projetam-se as oscilações do Ser, com suas fraquezas e dúvidas, em busca de vida e liberdade:

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

Nos versos seguintes, o poeta descreve a arrancada brusca do balão, seguida de uma elevação serena e tranquila:

Subitamente, porém, entesou, enfunou-se e arrancou das
mãos que o tenteavam.
E foi subindo...
para longe...
serenamente...
Como se o enchesse o soprinho tísico do José.

Os signos "entesou", "enfunou-se" e "arrancou" também contribuem para personificar o balãozinho de papel, acentuando ainda mais essa projeção do Ser no objeto, pois do "soprinho tísico de José" vem o impulso vital, a aminação, a vida.

As agressões do meio hostil deixam entrever uma tensão entre o indivíduo e a coletividade:

A molecada salteou-o com atiradeiras
assobios
apupos
pedradas.

Impedimentos legais e burocráticos também são evocados para frustrar a brincadeira:

> Um senhor advertiu que os balões são proibidos pelas posturas municipais.

Mas o balão, livre das ameaças, alcança as alturas, para cair, não na Rua do Sabão, espaço agressivo e hostil, mas nas "águas puras do mar alto", espaço da liberdade, da pureza, da idealidade:

> Ele, foi subindo...
> muito serenamente ...
> para muito longe...
> Não caiu na Rua do Sabão.
> Caiu muito longe... Caiu no mar, - nas águas puras do mar alto.

O isolamento gramatical do signo "ele" é intencional e sugestivo: quem é ele? o balão? o poeta? Trata-se de uma ambiguidade que acentua ainda mais aquela projeção do ser no objeto, que apontamos no decorrer da análise.

Assim a escalada do balão aos céus e sua queda em alto mar projeta essa aspiração humana por uma redenção transfiguradora, pois o mar é "Símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos" (40:592). É assem que a criança (ou o poeta), através da fantasia, supera as limitações da realidade cotidiana, transcendendo-a.

Em "Balõezinhos", a fantasia infantil é estimulada pela imagem de uns balõezinhos de cor, que se sobrepõem à movimentação comercial de uma feira-livre, atraindo o olhar cobiçoso das

crianças:

Na feira-livre do arrabaldezinho
Um homem loquaz apregoa balõezinhos de cor:
- "O melhor divertimento para as crianças!"
Em redor dele há um ajuntamento de menininhos pobres,
Fitando com olhos muito redondos os grandes
balõezinhos muito redondos.

No entanto a feira burburinha.
Vão chegando as burguesinhas pobres,
E as crianças das burguesinhas ricas,
E mulheres do povo, e as lavadeiras da redondeza.
Nas bancas de peixe,
Junto às cestas de hortaliças
O tostão é regateado com acrimônia

Os menino pobres não vêem as ervilhas tenras
Os tomatinhos vermelhos,
Nem as frutas,
Nem nada.

Sente-se bem para eles ali na feira os balõezinhos de
cor são a única mercadoria útil e
verdadeiramente indispensável.

O vendedor infatigável apregoa:
- "O melhor divertimento para as crianças!"
E em torno do homem loquaz os menininhos pobres fazem
um círculo inamovível
de desejo e espanto.
(RD 196)

A oposição entre o mundo adulto, com suas preocupações domésticas, e o mundo infantil, em busca do lúdico, sustenta o desenvolvimento temático do poema.

A exemplo do que ocorre em "Meninos Carvoeiros", o poema tem algo de cênico, em que se destaca a imagem de um círculo, proveniente desta postura estática (ou extática) das crianças em torno do "homem loquaz". A própria imagem dos balões, juntamente com as expressões "olhos muitos redondos", "balõezinhos muito redondos", a recorrência do fonema /o/ nos dois últimos versos do primeiro bloco remetem para essa idéia de

circularidade que predomina no poema.

Em meio à agitação da feira, as crianças se postam diante dos balõezinhos, a "única mercadoria útil e verdadeiramente indispensável". A posse desses objetos significa um abandono à fantasia, à imaginação, ao lúdico, permitindo uma evasão para longe da miséria cotidiana. Daí a indiferença diante dos bens de consumo, muito bem assinalada pelo processo enumerativo de ordem decrescente:

> Os meninos pobres não vêem as ervilhas tenras
> Os tomatinhos vermelhos,
> Nem as frutas,
> Nem nada.

O último verso do poema recupera, através de uma imagem bastante sugestiva, a cena em que as crianças cercam o "Homem loquaz", numa postura extática e contemplativa:

> E em torno do homem loquaz os menininhos pobres fazem
> um círculo inamovível
> de desejo e espanto.

Esse "círculo inamovível de desejo e espanto", que as crianças fazem em torno do vendedor, se contrapõe à agitação da feira, voltada para a sociedade de consumo. Na figura dos balõezinhos de cor as crianças projetam todo o seu poder de fantasia, de sonho, de imaginação, transcendendo a realidade cotidiana com suas limitações e dissabores.

## MOTIVOS LÚDICOS E HUMORÍSTICOS

A tendência para o humor, o trivial, o anedótico constitui uma das principais características da poesia de Manuel Bandeira. Vários poemas, inclusive, são inspirados em notícia de jornal, anúncios comerciais, receitas, convites, etc. Nessa linha, um de seus poemas mais interessantes é o conhecido "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.
> (Li 214)

O poema, como já verificamos em outro tópico deste trabalho, se relaciona com a prosa, remetendo para uma daquelas crônicas policiais que diariamente frequentam a página dos jornais, onde a notícia de um suicídio não passa de um acontecimento rotineiro, integrado à experiência cotidiana e assimilado como um fato comum e natural.

Entretanto, ao dar uma expressão literária para um texto jornalístico, o poeta resgata o sentido mais profundo das situações banais e corriqueiras, recuperando, dessa forma, a dimensão trágica do suicídio de "João Gostoso", que, por sua vez, remete para o caráter precário da condição humana.

Ao mesmo tempo, o poema continua com "cara" de notícia, pois trata-se de um poema "tirado de uma notícia de jornal".

Permanece, assim, esse diálogo entre prosa e poesia, apontando para uma dialética da existência humana, onde o vulgar e o sublime estão integrados.

Dessa forma, o poema, se pela palavra tranfiguradadora, resgata de sua banalidade os fatos mais prosaicos, desautomatizando a nossa percepção, condicionada pela experiência diária, pela relação que mantém com a prosa aponta para o caráter meramente acidental, comum e rotineiro das situações cotidianas, evitando assim, a tendência para a interiorização ou sublimação.

Por isso ao resgatar o trágico da condição humana, o poeta o faz com certa dose de humor, que funciona como uma espécie de filtragem, de atenuante, enfim, como um meio lúdico de encarar o absurdo da vida.

Essa mesma dose de humor, em grau mais elevado, encontramos em "Balada das três mulheres do sabonete Araxá":

As três mulheres do sabonete Araxá me invocam, me bouleversam, me hipnotizam.
Oh, as três mulheres do sabonete Araxá às 4 horas da tarde!
O meu reino pelas três mulheres do Sanonete Araxá!

Que outros, não eu, a pedra cortem
Para brutais vos adorarem,
ó brancaranas azedas,
Mulatas cor da lua vem saindo cor de prata
Ou celestes africanas:
Que eu vivo, padeço e morro só pelas três mulheres do sabonete Araxá!

São amigas, são irmãs, são amantes as três mulheres do sabonete Araxá?
São prostitutas, são declamadoras, são acrobatas?
São as três Marias?

Meu Deus, serão as três Marias?

A mais nua é doirada borboleta.
Se a segunda casasse, eu ficava safado da vida, dava pra beber e nunca mais telefonava.

Mas se a terceira morresse... Oh, então, nunca mais a
minha vida outrora teria sido um festim!

Se me perguntassem: Queres ser estrela? queres ser rei?
queres uma ilha no Pacífico? Um
bangolô em Copacabana?
Eu reponderia: não quero nada disso, tetrarca. Eu só
quero as três mulheres do sabonete Araxá:
O meu reino pelas três mulheres do sabonete Araxá!
(EM 228)

Manuel Bandeira, sobre o poema diz:

> (...) eis um poema que à geração de 45 deve parecer bem cafajeste, o que não admira, pois já a de 30, com Schimdt, Vinícius (O Vinícius do Caminho para a Distância) e outros, se distinguia da de 22 pela seriedade da atitude, pelo gosto do decoro verbal (...). O poema foi escrito em Teresópolis depois de eu ver numa venda o cartaz do sabonete. É claro, uma brincadeira, mas em que, como no caso do anúncio "Rondó do Efeito" (Mafuá do Malungo) pus ironicamente muito de mim mesmo. O trabalho de composição está em eu ter adequado às circunstâncias de minha vida fragmentos de poetas queridos e decorados em minha adolescência - Bilac, Castro Alves, Luís Delfino, Eugênio de Castro, Oscar Wilde. Fiz de brincadeira o que Eliot faz a sério, incorporando aos seus poemas (e convertendo-os imediatamente em substância eliotiana) versos de Dante, de Baudelaire, de Spenser, de Shakespeare, etc. (3:82).

Como vemos, o humor, neste poema, funciona como meio lúdico para extravazar a frustração amorosa. As expressões enfáticas e jocosas, do tipo "Eu só quero...", "...eu vivo, padeço e morro...", "eu ficava safado da vida...", "ó brancaranas azedas", "celeste africanas", permitem que o poeta realize, através de uma linguagem provocativa, essa "catarse" dos desejos reprimidos e interiorizados.

Uma análise mais detalhada deste poema foi realizada por Sônia Brayner. Segundo ela,

> O humor em Manuel Bandeira é uma estratégia intelectual diluidora da emoção de herança romântica, em que o topos "amor e morte" é reduzido pelo sorriso cético e manipulado por um atento ludismo formal. Será um recurso reconhecível em sua obra (como, ademais, na maioria dos poetas modernos) a quebra da emoção pela antífrase, a mescla dos estilos com o intuito de criar o contraste propício à desmitificação lírica, muitas vezes, com forte dose de grotesco. Bandeira assume um comportamento de controle, mas não de oposição no combate à ênfase do nosso lirismo tradicional (...). O entrecruzamento dos textos propiciou uma leitura em perpectiva, cujo centro gravitacional acha-se no sentimento da perda amorosa, do distanciamento afetivo tão constante na poesia bandeiriana. A desconteslização deu chance a uma nova faceta, brincalhona, carnavalesca, mascarada, vir à tona. Mas, restou, apesar dos malabarismos de clowns, "A vida inteira que poderia ter sido e que não foi" (12:345).

A exemplo do que ocorre em "Balada das três mulheres do Sabonete Araxá", inúmeras outras formas literárias tradicionais recebem de Manuel Bandeira um tratamento moderno. É o caso, por exemplo, do poema "Andorinha", estruturado em forma de epigrama, onde o poeta dialoga com o pássaro acerca das frustações compartilhadas:

> Andorinha lá fora está dizendo:
> - "Passei o dia à toa, à toa!"
>
> Andorinha, andorinha, minha cantiga é mais triste!
> Passei a vida à toa, à toa... (Li 217)

No poema "Madrigal tão engraçadinho", o poeta se utiliza de uma forma tradicional (o madrigal) numa versão moderna que, ao incorporar a linguagem e motivo infantis, contribui para que o adulto possa exprimir, com a espontaneigade da criança, a intensidade do sentimento amoroso!

> Tereza, você é a coisa mais bonita que eu vi até hoje
> na minha vida, inclusive o porquinho-

da-índia que me deram quando eu tinha seis anos

(Li 218)

Em **Mafuá do Malungo** (Mafuá: nome de feiras populares, de divertimentos; Malungo: companheiro, camarada), encontramos uma variedade enorme de poemas que poetizam as situações mais banais e corriqueiras, as circunstâncias mais diversas do cotidiano. A pilhéria, o senso de humor, a observação maliciosa são os pontos altos deste livro, juntamente com uma linguagem permeada de trocadilhos, malabarismos verbais, jogos onomásticos. O sentimento de cordialidade se exprime através de uma atitude franca e aberta, contribuindo para a espontaneidade da expressão poética. A afeição e a ternura, sobretudo por crianças, transparecem com toda a naturalidade, como neste "Miguelzinho e Izabel", cuja carga lírica e emocional provém do emprego sugestivo dos diminutivos.

Miguelito
Pequetito
De olhozito
Redondito
Gaiatito;
Miguelito
Todo em ito:
Cabelito
Narizito;
Miguelito
Queridito,
Miguelito
Tão bonito. (MM 383)

Em "Poema para Tuquinha", o poeta se volta para alguém, qualificado como "anjo lindo", de maneira terna e carinhosa:

Você chamou Maria Helena "o anjo lindo de Tuquinha".
Na realidade você é que é o anjo lindo de Maria Helena,

O anjo lindo de Branca,
O anjo lindo de Branquinha,
O anjo lindo de Isabel,
O anjo lindo de Manuel,
O anjo lindo de nós todos.
Reze a Deus por nós, anjo lindo: aos anjos ele atende.
(MM 416)

Em "Louvado e Prece", o poeta se utiliza de elementos da natureza (lírio da campina, botão de rosa no galho, manhã fria de abril, cristalina gota de orvalho) e uma figura divina (anjinho caído do céu) para exprimir a delicadeza de uma menina:

Isabel querida
- A menininha
mais bonitinha,
mais engraçadinha,
mais bizurunguinha
que eu já vi na minha vida
- amorável,
adorável,
a d o r á v e l!

Mas é mesmo uma menina?
Ou será, Manuel,
lírio da campina
botão de rosa no galho,
ou na manhã fria
de abril, cristalina
gotinha de orvalho?
(de orvalho ou de mel?)
Se não é um doce,
é como se fosse.

É mais: um anjinho
muito seriozinho
caído do céu
por descuido, com
uma bonequinha
loura e coradinha
nos braços. Que bom
que é um anjo fresquinho
caído do céu! (MM 432)

As diversas situações da vida social também são poetizadas, como os agradecimentos, as dedicatórias, as

homenagens. Em "Agradecendo doces a Stella Leonardos", o poeta agradece à amiga pelos (doces?) versos recebidos.

> Doces de açúcar e gemas
> São teus versos e teus doces
> Sabem a poemas: não fosses
> Toda doce em cada poema!
> Pouco e coco rimam, sim,
> Mas quando o coco é o seu coco,
> Que, por mais que seja, é pouco
> (pelo menos para mim!).
>
> Não veio doce, mas veio
> Verso seu, que é tão doce
> Como se doce ele fosse:
> Mais que doce: doce e meio! (MM 414)

Estes poemas, apesar de seu caráter divertido e burlesco, não podem ser considerados simplesmente como algo fácil ou gratuito, insignificantes no universo poético de Manuel Bandeira. Neles, o tom coloquial e comunicativo de sua poesia atinge a máxima expressão, coerente com aquela idéia de que "a poesia está em tudo - tanto nos amores como nos chinelos, tanto nas coisas lógicas como nas disparatadas". Tudo, para Manuel Bandeira, pode ser poetizado, e não há por que colocar uma barreira entre a vida, com todas as circunstâncias, e a poesia. A propósito, o poeta não nega o peso das circunstâncias em seu itinerário poético, quando afirma:

> Já contei que os meus primeiros versos datam dos dez anos e foram versos de circunstância. Até os quinze anos não versejei se não para me divertir, para caçoar. Então vieram as paixões da puberdade e a poesia me servia de desabafo. Ainda circunstância e desabafo. Fiz algumas tentativas de escrever poesia sem apoio nas circunstâncias. Todas malogradas. Sou poeta de circunstâncias e desabafos, pensei comigo (3:98).

Manuel Bandeira também cita o volume **Cortesía**, de Afonso Reyes, como contemporâneo e da mesma natureza que o seu **Mafuá do Malungo**, lembrando que este autor, no prefácio daquele livro, reporta aos nomes de Marcial, Gôngora, Juana Inês de La Cruz, Mallarmé e Rubén Dario como cultivadores desse Gênero poético:

> Desde ahora digo que quién sólo canta en do de pecho no sabe cantar: que quién trata en verso las cosas sublimes no vive la verdadeira vida de la poesia y de la letras sino que la lleva postizas como adorno para las fiestas (3:99).

Ainda sobre o livro, diz Carlos Drummond de Andrade:

> Dos poemas que tais é feito Mafuá do Malungo. Versos de circunstância, intitula-os o poeta. Mas que é circusntância, neste particular de versos? Se se incorpora à poesia, deixa de ser circunstância. Arte de transfigurar as circunstâncias, poderíamos rotular a poesia. A circunstância é sempre poetizável, e isso foi mostrado até o cansaço pelos grandes poetas de todos os tempos, sempre que um preconceito discriminatório não lhes travou o surto lírico (5:359).

# CONCLUSÃO

Ao iniciar este trabalho, me propus a analisar os elementos que contribuem para a simplicidade lírica da poesia de Manuel Bandeira. Para isso, orientei a minha análise para essa presença marcante do prosaico em sua expressão poética, seja na linguagem, nos recursos estilísticos e até nos temas e motivos.

Como podemos observar, a poesia de Manuel Bandeira conta com um inventário enorme de vocábulos, expressões e frases da linguagem popular. Ao acolher em seu repertório esses elementos, o poeta, ao mesmo tempo em que recupera o seu potencial expressivo, rompe com aquela noção idealista de um léxico "poético", cultivado pela tradição literária.

Outro traço marcante na poesia de Manuel Bandeira é a representação da oralidade, através de inúmeros recursos, como a pontuação, as repetições, a simulação do ouvinte, que contribuem para instaurar no texto uma situação de fala, diminuindo o distanciamento entre a linguagem oral e a literária.

Essa oralidade, muitas vezes, é explorada em seu potencial expressivo, num verdadeiro trabalho de estilização do coloquial. Daí as modulações rítmicas e gráfico-visuais, como o alongamento dos versos, os espacejamentos, a pontuação e inúmeros outros recursos que contribuem para o caráter icônico de muito dos poemas de Manuel Bandeira.

A relação intertextual entre a prosa e a poesia, como ocorre nos poemas em prosa, ou nos poemas "desentranhados" da prosa, contribui para neutralizar os limites rígidos entre o prosaico e o poético, permitindo esse diálogo permanente entre os

gêneros e as formas literárias, que verificamos no Modernismo. Assim, muitos de seus poemas revelam o estilo próprio das crônicas, seja pela linguagem linear e discursiva, seja pelo recorte do cotidiano, captando uma cena, um momento, uma situação, como o poeta normalmente faz.

O verso da tradição popular também é retomado por Manuel Bandeira. Com isso, o poeta recupera uma forma literária de natureza regional ou folclórica, de muita aceitação junto ao povo. Trata-se de uma tendência que se insere naquele nacionalismo literário que marcou a produção de muitos de nossos modernistas, em busca de coisas e assuntos ligados às regiões brasileiras.

No plano temático, pudemos observar que Manuel Bandeira incorpora a seu universo poético os elementos do cotidiano, como o quarto, os objetos pessoais, o beco, a rua, as brincadeiras infantis, etc. Com isso, fica evidente a concepção que Manuel Bandeira demonstra sobre a poesia, segundo a qual "a poesia está em tudo - tanto nos amores como nos chinelos, tanto nas coisas lógicas como nas disparatadas". Assim, ele pode prescindir daquela imagem tradicional de poeta, como um indivíduo dignificado e iluminado pela poesia, para evadir-se na vida e no mundo:

> Situado perto do chão (afinal, humilde, humilis, procede de humus), ele abandona a posição de destaque do primeiro plano, contendo a função emotiva de sua linguagem: abandona o "gosto cabotino da tristeza", deixa de bancar o ser de exceção, marcado para o sofrimento, para se generalizar na forma poética, evadindo-se para o mundo e para a vida, cuja poesia capta nos "raros momentos" em que ela, poesia, se quer mostrar (7:108).

Essa abertura da poesia de Manuel Bandeira para o coloquial e o prosaico também nos ajuda a compreender a expressão "poeta menor" com que ele se identifica:

> Tomei consciência de que era um poeta menor; que me estaria para sempre fechado o mundo das grandes abstrações generosas; que não havia em mim aquela espécie de cadinho onde, pelo calor do sentimento, as emoções morais se transmudam em emoções estéticas: o metal precioso eu teria que sacá-lo a duras penas, ou melhor, a duras esperas, do pobre minério das minhas pequenas dores e ainda menores alegrias (3:40).

A expressão "poeta menor", nesse contexto, pode ser entendida como uma nova maneira de conceber a poesia, que não se caracteriza, exclusivamente, por tratar de temas nobres e sublimes, mas também por acolher o simples, o prosaico, o banal, enfim, aqueles temas tradicionalmente (ou preconceituosamente) considerados "menores".

De todas essas conciderações, mais importante ainda é a discussão que esse prosaísmo na lírica de Manuel Bandeira provoca sobre os limites entre o literário e o não-literário.

> Na verdade, a questão do literário e do não-literário passa também pela questão da ideologia e dos códigos que organizam os diversos saberes. Cada época estabelece o que é literário ou não. Cada nova escola ou manifestação redefine o estético e incorpora nova maneiras de ler o mundo. O que não era estético ontem pode ser estético amanhã. Na medida em que a teoria e a prática da escrita evoluem, evolui também o conceito público do que seja literatura (...).
>
> De uma maneira ampla pode-se dizer que as linguagens são formuladas em espaços diversos dentro do cotidiano. Há uma linguagem burocrática, uma linguagem jornalística, outra linguagem informal nas ruas, etc. Pois bem. A literatura tem a sem-cerimônia de se apropriar dessas linguagens todas. E, ao se apropriar delas, cria um espaço novo a partir do qual elas podem ser relidas (37:63).

# BIBLIOGRAFIA


I. Textos de Manuel Bandeira (consultados)

1. Andorinha Andorinha. Rio de Janeiro, José Olympio, 1986.

2. Estrela da vida Inteira. Rio de Janeiro, José Olympio, 1966.

3. Poesia Completa e Prosa. Rio de Janeiro, Aguilar, 1985.

4. Seleta em Prosa e Verso. Organização de Emanuel de Moraes. Rio de Janeiro, José Olympio, 1986.

II. Estudos críticos sobre Manuel Bandeira

5. ANDRADE, Carlos Drummond de, "Nota Preliminar", in Manuel Bandeira. Poesia Completa e Prosa. Rio de Janeiro, Aguilar, 1985.

6. ANDRADE, Mário de, Aspectos da literatura brasileira. São Paulo, Martins, s/d.

7. ARRIGUCCI Jr., Davi, "O humilde cotidiano de Manuel Bandeira". in Roberto Sc hwarz, Os pobres na literatura brasilera, São Paulo, Brasilense,

1983.

8. _____, "O humilde e o sublime", **Folha de São Paulo**, São Paulo, 20.4.86, Folhetim.

9. BRAGA, Maria Lúcia Santaella, **Manuel Bandeira e a poética do elemento lexical**. Tese de doutoramento, min., PUC-SP, 1973.

10. BRANDÃO, Roberto de Oliveira, "Poética e vida em Bandeira". in Telê P. A) Lopes (org.). **Manuel Bandeira: verso e reverso**. São Paulo, T. A. Queiroz, 1987.

11. BRAYNER, Sônia (org.), **Coleção Fortuna Crítica. Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980.

12. _____, "O humor Bandeiriano ou As Histórias de um Sabonete". in **Coleção Fortuna Crítica. Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro, Civilização Moderna, 1980.

13. CAMPOS, Haroldo de, "Bandeira, o desconstelizador". in Sônia Brayner (org.), **Coleção Fortuna Crítica. Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980.

14. COELHO, Joaquim Francisco, "Três livros de Manuel Bandeira". in Sonia Breyner (org.), **Coleção Fortuna Crítica. Manuel Bandeira.** Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980.

15. GOLDSTEIN, Norma, **Do Penumbrismo ao Modernismo.** (o primeiro Bandeira e outros poetas significativos). São Paulo, Ática, 1983.

16. HOLANDA, Sérgio Buarque de, "Trajetória de uma poesia". in Manuel Bandeira. **Poesia Completa e Prosa.** Rio de Janeiro, Aguilar, 1985.

17. JUNQUEIRA, Ivan, **Testamento de Pasárgada.** Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.

18. LOPEZ, Telê Porto Ancona (org.), **Manuel Bandeira: Verso e Reverso.** São Paulo, T.A. Queiróz, 1987.

19. MORAES, Emanuel de, **Manuel Bandeira** (análise e interpretação literária), Rio de Janeiro, José Olympio, 1962.

20. PONTTERO, Giovanini, **Manuel Bandeira** (visão geral de sua obra). Rio de Janeiro, José Olympio, 1962.

21. PORTELA, Eduardo, "A expressão poética de Manuel Bandeira", in **Dimensões II**, Rio de Janeiro, Agir, 1959.

22. SOUZA, Gilda e Antônio Cândido de Mello e, "Introdução". in Manuel Bandeira. **Estrela da Vida Inteira**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1966.

III. Obras sobre Pré-Modernismo e Modernismo

23. BOSI, Alfredo, "Pré-Modernismo e Modernismo". in **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo, Cultrix, 1970.

24. COUTINHO, Afrânio et alli, **A Literatura no Brasil**, Rio de Janeiro, Ed. Sul Americana S.A., 1970.

25. FILHO, Rodrigo Otávio, "Sincretismo e transição: O Penumbrismo" in Afrânio Coutinho et alli, **A Literatura no Brasil**, Rio de Janeiro, Ed. Sul Americana, 1970.

26. LESSA, Luiz Carlos, **O Modernismo brasileiro e a língua portuguesa**, Rio de Janeiro, Grifo, 1976.

27. MARTINS, Wilson, **A Literatura Brasileira. O Modernismo**, São Paulo, Cultrix, 1965.

28. MOISÉS, Massaud, **História da Literatura Brasileira. Modernismo**. São Paulo, Cultrix, 1989.

IV. Obras de referência linguística e teoria literária

29. BOSI, Alfredo, **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo, Cultrix, 1977.

30. CARA, Salete de Almeida, **A poesia lírica**. São Paulo, Ática, 1985.

31. COHEN, Jean, **Estrutura da linguagem poética**, trad. Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo, Cultrix, 1966.

32. FRIEDRICH, Hugo, **Estrutura da lírica moderna**. trad. de Marise M. Curioni e Dora F. da Silva, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1978.

33. LYRA, Pedro, **Conceito de Poesia**, São Paulo, Ática, 1986.

34. MORAES, Vinícius de, "Sobre Poesia", in **Para viver um grande amor**, Rio de Janeiro, José Olympio, 1986.

35. PAZ, Octávio, **O arco e a lira**, trad. Olga Savary, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

36. PRETI, Dino, **Sociolinguística. Os níveis da fala**. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1974.

37. SANT'ANA, Afonso Romano de, **Paródia, Paráfrase & Cia**, São Paulo, Ática, 1985.

38. SILVA, Antônio Manuel dos Santos, **Análise do texto literário** (Orientações estilísticas), Curitiba, Criar, 1981.

39. STAIGER, Emil, **Conceitos fundamentais de poética**, trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Jnaeiro, Tempo Brasileiro, 1975.

## V. Dicionários

40. GHEERBRANT, Jean Chevalier e Alain, **Dicionário de Símbolos**, vários tradutores, Rio de Janeiro, José Olympio, 1988.

41. MOISÉS, Massaud, **Dicionário de termos Literários**, São Paulo, Cultrix, 1985.


cm 1 2 3 4 5 6 7
unesp
11 12 13 14 15 16 17 18