

Etienne Maria Bosco Breviglieri

**A natureza da imagem na poesia de
Manuel Bandeira**

Elenco delle opere

A cura di

Marco Sestini

1910001300



Etiene Maria Bosco Breviglieri

**A natureza da imagem na poesia de
Manuel Bandeira.**

**A natureza da imagem na poesia de
Manuel Bandeira.**



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 a obtenção do título de
Mestre em Letras (Área de
Concentração Teoria da Literatura.)

Orientadora: Profª. Drª. Susana Bussato

**São José do Rio Preto-SP
2004**



Etienne Maria Bosco Breviglieri

A natureza da imagem na poesia de Manuel Bandeira.



1.1.300/04

Dissertação 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 a obtenção do título de
Mestre em Letras (Área de
Concentração: Teoria da Literatura.)

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Susanna Busato

**São José do Rio Preto
2004**



13869-1.09

B846n

90206000

21/10/2004

Doação

R\$ 29,00

Autor

ND: 116/04 -

Proc. 047/04

Breviglieri, Etienne Maria Bosco.

A Natureza da imagem na poesia de Manuel Bandeira / Etienne Maria
Bosco Breviglieri - São José do Rio Preto : [s.n.], 2004
160 f. ; 30 cm.

Orientador: Susanna Busato

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista. Instituto de
Biotecnologia, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira - História e crítica - Teoria etc. 2. Poesia
brasileira. 3. Poesia moderna. 4. Imagem (Poesia) 5. Bandeira, Manuel,
1886-1968 - Crítica e interpretação. I. Busato, Susanna. II.
Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biotecnologia, Letras e
Ciências Exatas. III. Título.

CDU - 82.0



Etiene Maria Bosco Breviglieri

A natureza da imagem na poesia de Manuel Bandeira

Dissertação 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 a obtenção do título de Mestre em
Letras (Área de Concentração: Teoria da
Literatura.)

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Susanna Busato

APROVADO EM

BANCA EXAMINADORA

Aos meus pais, pela presença forte e constante em toda minha vida e
pelo incentivo e confiança que sempre me depositaram.

**São José do Rio Preto
2004**



Agradecimento

Desejo registrar aqui minha extrema gratidão pela orientação incansável e valiosa que recebi por parte da Prof. Dr. Susanna Duarte ao longo da produção deste trabalho. Agradeço ainda pelo companheirismo que ultrapassou a função de docente e demonstrou a compreensão amiga frente ao meu amadurecimento e preocupações.

Aos meus pais, pela presença forte e constante em toda minha vida e pelo incentivo e confiança que sempre me depositaram.

Agradecimento

Desejo registrar aqui minha extrema gratidão pela orientação incansável e valorosa que recebi por parte da Prof^a. Dr^a. Susanna Busato ao longo da produção deste trabalho. Agradeço ainda pelo companheirismo que ultrapassou a função de docente e demonstrou a compreensão amiga frente ao meu amadurecimento e preocupações.

Capítulo I - Manuel Bandeira e suas inovações na criação poética	12
1.1 A temática bandeiriana: Do Positivismo ao Modernismo	13
Capítulo II - Modernidade e poesia	40
2.1 O verso livre: tensões entre prosa e poesia	41
2.2 Bandeira e sua experimentação poética: o verso livre e a poesia moderna	60
2.3 Verso livre e temática social: a dissonância presente em "Perna fraca de uma senhora de jardim" e "O bicho"	66
Capítulo III - A construção da imagem na poesia de Manuel Bandeira	80
3.1 Produção de imagens em: "Cameleão", "Maca", "Pensão familiar" e "A Onda"	81
3.2 O uso do espaço na construção da imagem: "Anelantado", "Rosa manufaturada" e "Azulejo"	120
Considerações Finais	150
Bibliografia	156

SUMÁRIO

Resumo	6
Abstract	7
Introdução	8
Capítulo I - Manuel Bandeira e suas inovações na criação poética.	12
1.1 A temática bandeiriana: Do Penumbrismo ao Modernismo.	13
Capítulo II – Modernidade e poética.	40
2.1 O verso livre: tensões entre prosa e poesia.	41
2.2 Bandeira e sua experimentação poética: o verso livre e a poesia moderna.	60
2.3 Verso livre e temática social: a dissonância presente em “Poema tirado de uma notícia de jornal” e “O bicho”.	66
Capítulo III – A construção da imagem na poesia de Manuel Bandeira.	80
3.1 Produção de imagens em: “Camelôs”, “Maçã”, “Pensão Familiar” e “A Onda”.	81
3.2 O uso do espaço na construção da imagem: “Analianeliana”, “Rosa tumultuada” e “Azulejo”.	120
Considerações Finais	150
Bibliografia	156

ABSTRACT

Resumo

O presente trabalho, “A natureza da imagem na poesia de Manuel Bandeira”, tem como objetivo estudar o conceito de imagem na poesia, seu processo de construção por meio da palavra e seus modos de realização na produção poética de Manuel Bandeira. Parte-se do pressuposto de que há na poesia de Bandeira: um trabalho com o significante que o recupera plasticamente em termos gráficos e espaciais, dando à produção um caráter visual e um trabalho com o significante que o recupera em termos semânticos, em que a memória criadora atua de forma a digitalizar os elementos que atuam com base no eixo da equivalência e que promovem as relações metafóricas no interior da poesia.

Em termos de procedimento de construção poética, Manuel Bandeira recupera, por meio do verso livre, o ritmo interno do poema, liberto da métrica, despojando as palavras de seu conteúdo convencional e inserindo-as na esfera do cotidiano, de onde resgata as imagens responsáveis pelo novo olhar capaz de aproximar elementos imagéticos de caráter visual e representando - os em termos de espaço e tempo no corpo do texto poético.

Palavras-chave: imagem, poesia moderna, Manuel Bandeira.

ABSTRACT

The present work, "The nature of the image in Manuel Bandeira's poetry", has an objective studies the image concept in the poetry, the construction process through the word and their accomplishment manners in Manuel Bandeira's poetic production. He works with the significant that recovers the plastic in the graphic and space terms, giving to the production a visual character and a work with the significant that it recovers. This work with the semantic terms and his creative memory acts the elements that act with base in the axis of the equivalence.

In terms of procedure of poetic construction, Manuel Bandeira recovers, through the free verse, the internal rhythm of the poem. There is a freedom of the metric, robbing the words of his conventional content and inserting them in the sphere of the daily, from where rescues the responsible images for the new to look capable to approximate imagetic elements and of visual character and acting - the in space terms and time in the body of the poetic text.

Word-key: image, modern poetry, Manuel Bandeira.

Introdução

Na poesia de Manuel Bandeira, a natureza da imagem reside num trabalho com a palavra, de modo a resgatar sua materialidade grafo-fônica e a dimensionar seu poder de representação. Podemos encontrar em sua obra e em suas declarações a preferência pela poesia, com características que pendem para o visual, para o uso de versos livres e de poesias que exploram o espaço gráfico formando verdadeiros “quadros de palavras”, frutos de uma luta contínua contra a antiga tirania formal de outros movimentos literários.

A versatilidade de Manuel Bandeira estende-se desde o parnasianismo e simbolismo, até chegar ao modernismo, onde atingiria ao máximo seus dons como poeta. Para tanto, evoluiu desde seu primeiro livro de poemas, *A cinza das horas*, passando então por uma revolução literária presente em *Ritmo dissoluto* (1917) e em *Libertinagem* (1930), ponto culminante de sua participação no movimento modernista.

Sua obra, repleta de versos livres, humor e abandono da antiga eloquência, traz especialmente em *Libertinagem* o aproveitamento lírico de fatos e lugares cotidianos, elementos justificados pelo poeta como utilização da qualidade mais preciosa da arte popular, o que nos permite vislumbrar a importância dada pelo autor às coisas cotidianas e à valorização do “simples”.

O presente trabalho pretende estudar a natureza da imagem na poesia de Manuel Bandeira, em especial os procedimentos de construção de linguagem responsáveis pela presença da imagem em sua obra.

Para tanto analisamos os poemas de Manuel Bandeira retirados de seu livro *Estrela da Vida Inteira* (1966): “Pensão Familiar”, “Maçã”, “Momento num Café”, “Camelôs”, “Azulejo”, “A Onda”, “Rosa tumultuada”, “Verde Negro”, “Ananeliana”. Com esses poemas apontaremos como Bandeira articula a imagem no nível sintático-semântico, tornando-a elemento desestruturador dos esquemas convencionais.

Essas imagens transcendem o texto escrito num processo de desreferencialização, onde o objeto inicial adquire uma nova realidade, construída após a reunião entre o próprio objeto e seu novo conteúdo provindo do signo, que nos leva a discussões mais profundas como a da relação signo/real.

Considerado um dos pioneiros no uso do “verso- livre” e no uso das “Tavole parolibere”, ou seja, “quadros de palavras livres”, Bandeira lida com a questão do espaço gráfico como elemento formulador de imagens, por meio do desenho das idéias do poeta, num caráter imagético responsável pela iconização dos elementos semânticos.

Os poemas selecionados para este trabalho concebem diferentes modos de operação com as imagens. Em “Azulejo”, temos iconizada a forma deste objeto que dá nome ao poema, enquanto em “Maçã” temos uma estrutura visual que faz uso do elemento imagético, dentre outras relações metonímicas que promovem efeitos metafóricos no poema.

Bandeira fez de sua obra um elo entre sistemas aparentemente distintos (imagem/ texto), fazendo com que o estudo dessas relações seja valioso por abrir caminhos para a compreensão da natureza da imagem em sua poesia, passando pela compreensão da própria natureza do texto poético.

Dessa forma, o texto poético teve de ser analisado como uma linguagem singular que se configura em um determinado contexto verbal, adquirindo novos sentidos engendrados pelas metáforas e analogias, que irão criar uma nova imagem apresentada ao leitor.

Apontaremos, na obra de Bandeira, a forma pela qual a função poética promove uma transmutação das palavras, possibilitando aos signos a capacidade de plurissignificação, diferentemente da função comunicativa, funcional da linguagem em seu estatuto referencial, não sígnico.

Manuel Bandeira utiliza-se da linguagem poética de modo a criar efeitos de sentido que irão promover imagens, que são exploradas de diferentes

formas em sua obra, podendo aparecer nos versos livres, na utilização do espaço da página, ou até nas relações sonoras entre as palavras.

Esse estudo sobre a poética de Bandeira, no presente trabalho, está dividido em três capítulos centrais guarnecidos por esta introdução e pela conclusão.

No primeiro capítulo, procuramos apresentar Bandeira e sua temática. Julgamos sua predileção por uma temática modernista e inovadora como a responsável pela necessidade da constituição do verso livre enquanto instrumento poético. Assim, tal capítulo aponta o caminho percorrido pela poesia banderiana, a qual atravessou diferentes movimentos literários para firmar o poeta como um dos precursores do verso livre no Brasil.

O segundo capítulo revela o surgimento do verso livre no cenário poético nacional. Buscamos oferecer um estudo desse elemento ainda não bem definido pela crítica, sua utilização como construtor de uma temática mais cotidiana e sua aproximação com a prosa, reflexões necessárias para o estudo da poesia moderna de Bandeira. Apontamos, ainda, a forma como o verso livre vai se introduzindo aos poucos na poesia e na temática de Bandeira. Para isso, analisamos nesse momento alguns poemas marcados pela temática modernista e pelo uso do verso livre: “Poema tirado de uma notícia de jornal” e “Momento num Café”. Esse capítulo procura teoricamente fazer colocações sobre o verso livre no tocante ao ritmo, imagens e à simultaneidade.

No terceiro capítulo chegamos ao momento de revelação da construção da imagem na poesia de Manuel Bandeira, por meio da análise de poemas onde a imagem é construída de diferentes formas. Pelo confronto procuraremos apontar as diferentes construções da imagem, o uso ou não da rima e do espaço nos textos selecionados. Serão objeto de estudo os poemas que constituem a maioria do corpus: “Pensão Familiar”, “Maçã”, “Camelôs”, “Azulejo”, “Flabela”, “A Onda”, “Rosa tumultuada”, “Verde Negro” e “Ananeliana”.

Dessa forma, é por meio da trajetória de uma poesia que parte do parnasianismo e do simbolismo e que se torna precursora da poesia moderna brasileira que este trabalho procura investigar as nuances da imagem na poesia de Bandeira.

Para tanto, pretendemos acompanhar a evolução poética de Bandeira tanto em sua temática, aberta ao cotidiano e participadora do coletivo brasileiro, quanto em sua forma, no descobrimento do verso livre e na exploração do espaço gráfico.

Esse processo de amadurecimento passa pela infância, atinge as “paixões” do poeta e aflora em um Bandeira maduro que realizou uma atividade poética sem declínio, onde o espaço poético exprime a realidade do mundo em sua mais variadas projeções, desembocando nas suas tentativas (ou experiências) mais modernas que retratam, no plano da palavra, a experiência que cubistas e surrealistas exerceram nas colagens (*papiers collés*).

Eis a nossa tarefa, tentar apontar a construção poética banderiana, dando mais ênfase à construção e exploração de diferentes imagens ao longo obra, que torna as cenas recolhidas nas casas e cidades de todos nós na mais sublime poesia.



CAPÍTULO I

CAPÍTULO I

MANUEL BANDEIRA E SUAS INOVAÇÕES NA CRIAÇÃO POÉTICA

1.1 Bandeira e sua temática: do penumbrismo ao modernismo

Ao contrário da maioria dos capítulos iniciais das dissertações, não vamos tecer aqui considerações sobre a biografia do poeta, mas sim apresentá-lo como o “poeta de duas faces”, autor de obras que perpassam vários “períodos literários”. Assim, se no início de sua obra poderia ser chamado de “penumbrista”, o percurso de seu projeto estético o fez desembocar em outro estilo, o de um Bandeira maduro e moderno.

O intuito agora é apresentar os traços que marcaram sua obra: a temática cotidiana, a inovação poética de suas técnicas e o uso do verso livre como elemento estruturante de sua criação.

O verso livre na obra de Bandeira é visto aqui como elemento de superação da métrica e dos valores simbolistas e como um avanço rumo ao modernismo. A conquista modernista foi necessária para fazer com que a forma acompanhasse a temática cotidiana e o “desentranhamento” da “poesia mais humilde”, sem, no entanto, perder a qualidade poética dos versos e características fundamentais do texto poético, como o ritmo.

Em seus poemas¹ pretende-se estudar como o “amadurecimento” do poeta fez do verso livre o construtor de uma nova ótica, calcada na manutenção do poético, porém, galgando novas temáticas e estruturas que conduziram à fase “concreta” de sua obra, como veremos mais adiante.

Os primeiros poemas permitem que notemos, já, um aprimoramento de seus temas, nos quais a linguagem está perpassada por um tom reflexivo. Buscamos, assim, compreender a concepção poética de Bandeira, seu ato de criação poética no percurso de sua obra e as tensões da imagem que individualizam um fazer poético.

¹ Tomaremos sempre como fonte primária: BANDEIRA, M. *Estrela de uma vida inteira* 20. ed Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

Entender e visualizar as duas “faces” de Bandeira tornarão mais fácil a compreensão da essência do verso livre, que será abordado como forma de criação de imagens e elemento de modernidade de sua poesia.

Bandeira, ao longo de sua carreira, trabalhou como crítico de música e de artes plásticas e, mais tarde, ao se encontrar na poesia, afirmou em seu *Itinerário de Pasárgada*²: “Só no chão da poesia piso com alguma segurança”. Mais adiante, prossegue: “Saibam todos que fora da poesia me sinto sempre um intruso” (Idem, p. 108). Seria, principalmente na poesia, terreno seguro para o poeta, que ele deixaria importantes alterações, contribuindo para inovar o processo de criação poética nacional.

Ainda em seu “Itinerário”, Bandeira qualificou-se como “poeta menor”, afirmando:

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. (2001, p. 30).

Essa sua “auto-conceituação” se refletiria em sua temática, já que o poeta raramente irá sair do campo de suas dores e de seu mundo interior, sempre colhendo impressões e tecendo comentários sobre o transcorrer do tempo e da vida rumo à morte. O importante a ressaltar, no entanto, é que essa matéria subjetiva só irá despontar na medida em que se corporifica como linguagem, concretizando-se em procedimentos diversos como a exploração sonora e visual, a mescla de palavras, ritmos e imagens.

Sabia como poucos unir universos diferentes, elementos da linguagem culta e popular, um poeta que via poesia nos mais inusitados lugares, chegando a afirmar: “Assim na companhia paterna ia-me eu embebendo dessa idéia que a

² BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*, 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 107.

poesia está em tudo, tanto nos amores como nos chinelos, tanto nas coisas lógicas como nas disparatadas”.(idem, p. 19)

Bandeira incorporou à poesia brasileira o conceito de “humilde cotidiano”, representado por um ideal poético que perseguiu uma elevada emoção poética a ser expressa pelas palavras mais simples do dia-a-dia. Para o poeta, a revelação simbólica da poesia e a inspiração repentina surgiriam através do cotidiano que seria “desentranhado”, ou melhor, “re-velado”, por meio da depuração e condensação da linguagem, na forma simples e natural do poema.³

Esse processo de “desentranhamento” e de aproveitamento de diversas áreas das artes contou com o conhecimento musical do poeta, como forma de valorização do som e do ritmo, observados por ele constantemente durante o processo de criação poética. Esse gosto musical gera importantes implicações na obra poética do autor, uma vez que cada signo impresso carrega em si um som. Desse som, produzido pelas palavras, faremos mais adiante reflexões para discutir conceitos complexos como o de ritmo, por exemplo.

Vale aqui lembrar que alguns de seus poemas foram musicados por diversos artistas, como “Berimbau” (por Ovalle e Mignone), “Trem de Ferro” (por Vieira Brandão, dentre outros), “Cantiga” (por Camargo Guarnieri e Gnattali), e outros, por conterem em si uma estrutura melódica muito próxima à de letras de canções. Assim, poderemos demonstrar como mesmo o verso livre traz em si o ritmo.

A obra de Bandeira, como de qualquer autor, compõe um conjunto a ser lido e interpretado de maneira global para que, só então, se possa frisar determinados aspectos de sua produção e os reflexos dos mesmos na obra do poeta.

Apresentando Bandeira sob este aspecto, o de ver sua obra como um todo, notamos algumas características presentes em diferentes fases de sua obra,

³ As expressões destacadas neste parágrafo e ao longo do trabalho são de Davi Arrigucci Jr. e integram a obra *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.



o que nos conduz a uma redescoberta do autor, quer em suas opções formais, quer em seu conteúdo poético.

Podemos começar por um “primeiro Bandeira”, criador de “A cinza das horas”, de 1917; “Carnaval” de 1919; e “O ritmo dissoluto”, de 1924; que então evoluiu para a chamada fase “madura”, com *Libertinagem*, de 1930, *Estrela da Manhã*, de 1936 e das obras seguintes como *Lira dos cinquenta anos* (1940) e *Belo Belo* (1948).

É com base nessa diversidade de estilos presentes na obra de Bandeira que Yudith Rosenbaum afirma:

O estudo da obra de Manuel Bandeira impõe-nos, de imediato, um espaço configurado por várias vertentes estilísticas: parnasianismo, simbolismo, penumbrismo, as vanguardas européias e o modernismo brasileiro. (ROSEMBAUM, 2002, p. 23).

Suas três primeiras criações apresentariam características pré-modernistas, constituintes de uma tendência poética presente em autores europeus admirados por Bandeira, como ele próprio indica em seu *Itinerário de Pasárgada* (escrito em 1954), dentre eles Samain, Guérin e mais tarde, dentre os poetas nacionais, Ronaldo de Carvalho, criador do termo “penumbrismo”, e o amigo Ribeiro Couto.

Segundo Goldstein, em seu artigo “O primeiro Bandeira e sua permanência”⁴, a essa fase pertencem os temas intimistas, o cotidiano, a melancolia, o gosto pela penumbra e pelos meios-tons, pelo ritmo solto e fluido que prepararia o caminho para o ritmo inovador do verso livre modernista.

Dentre tais elementos, destaca-se ainda uma estética de atenuação, perceptível em vários níveis do texto. Tal característica se desenvolve por meio de uma forma psicológica, traduzida por sentimentos e atitudes como a

⁴ GOLDSTEIN, S. Norma. “O primeiro Bandeira e sua permanência” in LOPEZ, P. Telê (Org). *Manuel Bandeira: Verso e Reverso*. São Paulo: T. A. Queiroz. (Biblioteca de Letras e Ciências Humanas. Série 1. estudos Brasileiros; v. 7), 1987.



languidez, indecisão, passividade, atitude contemplativa, ou ainda na descrição de relacionamentos amorosos ambíguos.

No caso dos poemas descritivos, surge a atenuação na captação sensorial: meia-luz associada ao clima melancólico e representada por expressões como “o cair da tarde”, “sombras” e “anoitecer”, o meio-tom sentimental, retratado pela ausência de desespero frente à insatisfação e pelo uso de uma terna melancolia, fruto de uma frustração solitária, e o uso de expressões que indicam movimentos suaves e lentos ao longo dos poemas.

Os poemas de *A cinza das horas*, de 1917 situam-se, em sua maioria, num universo crepuscular, marcados por efeitos de atenuação e pelo tom melancólico, ainda dispostos em versos de sabor clássico ou parnasiano. Ainda assim, já se notam alguns traços formais que se firmariam no modernismo, tais como deslocamentos de acento, rimas toantes e tensão rítmica, e na temática por meio da ironia, metalinguagem e a transfiguração do cotidiano.

Quanto à atenuação, esta se dava na associação de termos opostos como, por exemplo, no título do poema “Boda espiritual”, em que o termo “Boda”, ligado à comemoração carnal de uma aliança conjugal e real, opõe-se a “espiritual”, que remete à idéia de espírito, de sublime. Esse mesmo aspecto atenuante se dá em outros versos do mesmo poema. Vejamos:

No pensamento meu, amor, tu vives nua
Toda nua, pudica e bela, nos meus braços.

O uso da expressão “no pensamento meu”, já atenua por si só a hipótese de realização do abraço amoroso, além da antítese dos adjetivos “nua” e “pudica”.

Em sua obra é comum notar a presença de uma série de antíteses que a vida e a obra do poeta contêm. Assim, enquanto no plano estrutural aparecem os contrastes violentos, no plano emocional se dará uma oscilação entre a serenidade e a revolta que deixarão marcas por toda sua obra. Ocorre na

linguagem uma exteriorização destes conflitos de sentimentos por meio de elementos de sentidos opostos, como o substantivo e seu caracterizador o verbo e seu complemento. Vejamos esse trecho do poema “Mar Bravo”, pertencente à obra Ritmo dissoluto:

Mar que arremetes, mas que não cansas,
 Mar de blasfêmias e de vinganças,
 Como te invejo! Dentro em meu peito
 Eu trago um pântano insatisfeito
 De corrompidas desesperanças!...

Nos versos transcritos, vemos a antítese presente entre a ação do mar “que arremete”, impregnado de violência, a investir furiosamente, e ligado a um intenso movimento de extremo esforço que recebe ainda assim um complemento, “Que não cansas”, numa construção hiperbólica para acentuar o contraste entre a ousadia incansável do mar e o desespero encolhido e cansado do eu-lírico.

Temos ainda o “pântano insatisfeito” contido em “peito”, aproximados ainda mais pelo efeito da rima, numa singular transfusão dos elementos concreto e abstrato, mas essa insatisfação movediça permanece retida nas águas paradas, que representam as decepções do poeta. No entanto, se as decepções já são por si só o resultado e a própria insatisfação do eu-poético diante da vida, corporificá-las na metáfora do pântano significa poder equiparar-se à visualidade da força marítima.

Quanto às “corrompidas desesperanças”, estas trazem em si a contradição que reforça o impossível, na medida em que a idéia de falimento ou frustração (desesperanças) se sobrepõe a de corromper-se, numa intensificação do disfórico que acaba por converter-se no seu contrário, justamente pelo absurdo que comporta.

Tais tensões firmadas nas antíteses hiperbólicas representam na forma poética o que o poeta deixa transparecer em sua temática: a oposição entre a

retrato dos desastres. Por meio de uma linguagem simples e confidencial, o poeta apresenta sua trajetória, muitas vezes descrita, a da frustração que se fez poesia.

Interessante a notar é a diferença no corpo textual entre o início eufórico (apenas dois versos) e a massa disfórica dos dezoito versos que se encadeiam, como se o peso das cinzas ardesse por quase todo o poema. Por outro lado, do terceiro verso em diante, a oposição entre tristeza e alegria será dinamizada pela presença de verbos de ação (“veio”, “fez”, “rompeu”, “levou”, “rugiu”, “queimou” etc.) cujo sujeito em terceira pessoa (“o mau gênio da vida”, “o destino”) transforma o eu-poético em objeto da dinâmica sucessão de infelicidades.

Já no verso solto do final do poema, a ausência de verbos retoma a estaticidade do início. Das ações progressivamente graduadas, a partir do terceiro verso, decorre algo que se opõe à expectativa criada no leitor: “Ficou esta cinza fria. / Esta pouca cinza fria...” A repetição se relaciona com o título da coletânea: A cinza das horas. Ainda sobre o signo “cinza” não podemos deixar de ver também o sentido relacionado à face crepuscular de Bandeira - a cor acinzentada, sombria e crepuscular da relação entre o poeta e o mundo.

Em termos temáticos nota-se o citado meio-tom sentimental que marcará toda esta fase do poeta. Assim, temos esses poemas situados dentro do universo crepuscular, marcado pelos efeitos de atenuação e pelo tom melancólico, que serão aos poucos substituídos por temas modernistas.

Estas alterações temáticas e formais criaram em Bandeira a necessidade de trazer em sua obra, apesar da inovação do verso livre, elementos que apontam para uma herança poética, uma vez que o poeta conseguiu como poucos passar por diferentes fases literárias em sua obra, da fase simbolista e penumbrista até a universalidade e simplicidade do poeta moderno, como atualização do mesmo numa nova mensagem poética.

Nas palavras de Aguinaldo Gonçalves:

É verdade que Manuel Bandeira, visto na intersecção das várias vertentes situadas, apresenta (principalmente nos primeiros livros) um estado de tensão entre os pólos do encarceramento melancólico (marcado pela rarefação do simbolismo e pelas nebulosidades do penumbrismo) e o ânimo consolador do vôo poético modernista, tendendo, no início, ao clima crepuscular... (2002, p. 18)

O estudo da evolução temática em Bandeira traz em si uma mudança formal na estrutura de sua poesia. Como especificidade de sua prática poética, temos um crescimento que busca configurar um estilo “humilde”, fruto lentamente amadurecido em sua trajetória que persegue uma elevada emoção poética, “sublime” (como afirma Arrigucci), através da revelação simbólica da poesia, retirada do mais “humilde cotidiano”, para enfim alcançar a transmissão de uma complexa emoção poética por meio de um vocabulário simples.

Portanto, o processo de construção poética em Bandeira não utilizou o verso livre de imediato. À medida que a temática caminhava das incertezas e tristezas crepusculares para uma obra voltada para o “cotidiano modernista”, vamos percebendo uma transformação no número de sílabas poéticas dos versos para um uso de versos mais longos, numa linguagem mais próxima da prosa.

Esse amadurecimento aparece em poemas como “Epílogo”, marcado pela transição entre a fase crepuscular e moderna de Bandeira. Vejamos:

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

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

(1919)



Tal poema faz parte de uma época marcada pelas primeiras experiências de Bandeira com o verso livre, iniciadas em 1912, apresentando, assim, ainda algumas características crepusculares como de outros poetas contemporâneos da Europa, marcados por um ritmo já mais solto e fluido que prepararia solo para o modernismo.

Na primeira estrofe temos de forma clara a estética da atenuação representada pela atitude de contemplação do eu-poético que declara no primeiro verso “Eu quis um dia, como Schumann compor”. Percebe-se aqui a incerteza e o temor de um eu-poético não confiante em seu trabalho e que busca em outros poetas inspiração, demonstrando um desejo irrealizado, passivo, que observa o mundo e pretende dar vazão aos seus sentimentos mais “íntimos”, mais “subjetivos”. Esse fluxo de desejos é todo expresso em versos decassílabos.

O interior do eu-poético é o fundamento do segundo, terceiro e quarto versos seguintes, que retratam uma temática de sofrimento e languidez, representado pelos substantivos “subjetivo”, “interior”. Ao mesmo tempo, o eu-poético rompe sua languidez e se coloca como centro temático do poema, onde toda a inspiração para o seu “carnaval” surgiria do seu próprio interior, passando a dominar sua produção poética, o que é parte do sonho que idealizou no primeiro e segundo versos.

A segunda estrofe, no entanto, começa com um prenúncio de fracasso ao afirmar no quinto verso “Quando acabei que diferença havia!”, que é a própria constatação de falha do eu-poético. Embora tenha ocorrido um momento de “ânimo” no final da estrofe anterior, com o fracasso da segunda estrofe Bandeira retoma a temática da tristeza e da sensação de incapacidade diante da vida e aqui, da própria poesia.

No oitavo, nono e décimo versos aparecem os adjetivos que comprovam o fracasso do eu-poético, são eles “mortacor”, “senilidade” e “amargura”, corroborando o final que fala em “nenhuma alegria”. Na forma, essa segunda

estrofe apresenta uma atenuação do ritmo e versos divididos em dez e doze sílabas, irregulares, portanto, se comparados com a primeira estrofe. Esse ritmo mais solto, menos métrico abriria caminho para o verso livre.

A temática da esperança, que se forma na primeira estrofe, vai se esfacelando ao longo do poema juntamente com a chegada do resultado do carnaval criado pelo eu-poético. Temos, em “Epílogo”, duas imagens contrastantes, a do carnaval alegre de Schumann e o triste e morto carnaval banderiano.

Apesar da quebra, ainda momentânea, da temática penumbriada, vemos que esse poema ainda representa um ensaio dos futuros poemas modernistas, dotados de um ritmo completamente solto e liberto da métrica, bem próximo da prosa e de uma temática mais “ativa”, que fervilha como o cotidiano das cidades. Essa próxima fase, modernista, apresentará uma exploração maior da imagem, com sobreposição de “quadros” como na técnica cubista, diferente das poucas imagens exploradas em “Epílogo”, como vimos, e apresentará também mescla de versos decassílabos e dodecassílabos usados num mesmo poema.

Após um período de adaptação, chegamos então ao Bandeira “maduro” em relação à realidade, autor de *Libertinagem* (1930) e *Estrela da Manhã* (1936), obras que nos interessam por conter poemas classificados como modernistas em sua maioria, que lhe confeririam mais tarde o título de “São João Batista do Modernismo”, no dizer de Mário de Andrade.

Nestas obras, cria-se finalmente um estilo poético que marcaria a obra de Bandeira por meio de seu “estilo humilde”, onde a forma poética, elaborada de forma simples, reuniria um ato de realização artística do poema capaz de elevar cotidiano e palavras a uma emoção poética mais complexa, trazendo para a poesia brasileira os primeiros traços de uma liberdade formal e vocabular e incorporando no país a idéia do “humilde cotidiano”.

Governado por um apurado senso crítico, Bandeira inova sem abrir mão de seu conhecimento poético clássico, neoclássico ou simbolista. Segundo

Arrigucci, a sensibilidade de Bandeira para um “novo poético” advém dos “surpreendentes significados que brotam da reestruturação das imagens no espaço do poema ou dos ritmos inusitados do verso livre, imitando a andadura menos marcada da prosa.” (ARRIGUCCI, 2000, p. 17).

Essa poética, aliada a um momento histórico e literário fizeram do modernismo o momento ideal para o surgimento de uma poesia difusa no mundo das pequenas coisas do dia-a-dia, abarcando elementos de diversos contextos, aproximando aí o que até então não era considerado poético. Assim, o poeta realizava sua tarefa de alma liberta, a de desentranhar da realidade a poesia mais oculta.

Na prática, tais inovações de desentranhamento da poesia faziam uso da chamada “ars combinatória”, ou seja, o uso de diferentes combinações poéticas, deslocando e justapondo elementos de procedência variada para formar estruturas novas por meio da assemblage e da montagem.

Arrigucci afirma:

Bandeira se aproximaria assim da técnica de construção cubista, de recortes simplificadores e geometrizes do real, fazendo confluir percepções contrastantes e simultâneas de um mesmo objeto; ou da montagem surrealista, recombinao em misturas insólitas esferas diversas da realidade, minada pelo onírico, pelo absurdo ou pelo nonsense. (ARRIGUCCI, 2000, p. 18).

Desde então, quanto à forma, a poesia modernista passou a adotar elementos que a caracterizaram como inovadora e nacionalista, tais como o verso livre, o ritmo pessoal, as formas fixas, temas ligados ao cotidiano nacional, valorização da língua pátria, utilização nova do espaço e da figurativização, elementos estes que elevaram a poesia modernista de “mania passageira” para poesia “verdadeiramente” nacional, feita ao gosto e modo brasileiros.

Assim temos na poesia modernista, de modo geral, uma preocupação com a língua e a expressão poética de uma temática alicerçada na simplicidade,

e na atualidade que englobam o cotidiano e o prosaico nacionais. Quanto à linguagem, o movimento modernista contribuiu para a alteração de alguns padrões até então estáticos no campo da criação poética e do uso da língua portuguesa, alterando conseqüentemente a identidade cultural do país e as obras que viriam futuramente, dentre elas a de Manuel Bandeira.

A poesia no modernismo buscava novas concepções que, para Menotti Del Picchia, consistiam na “máxima liberdade dentro da mais espontânea originalidade”⁵. Tal originalidade tomou forma por meio do uso do verso livre introduzido e conduzido por Bandeira, alterando assim a poesia nacional.

Para Arrigucci, “a penetração desse novo e poderoso instrumento [verso livre] no quadro da literatura brasileira (...) dependeu em grande parte, como se sabe, do esforço pessoal de Bandeira”(ARRIGUCCI, 1990, p. 54). Ainda para o mesmo crítico, Bandeira progrediu aos poucos em busca do uso do verso livre, passando por aquilo que o crítico chama de “versos polimétricos, ou no fundo sujeitos ao senso da medida”, ou da seguinte forma:

(...) com passos seguros no progressivo domínio do verdadeiro verso livre, com sua cadência rítmica irregular, mas ainda deliberada; suas rimas aleatórias ou ausentes; sua multiplicidade de tom; seu corte arbitrário, mas quase sempre em aliança com a sintaxe e o sentido, na busca de adequada expressão para o impulso lírico; sua aproximação à prosa, contrariada pela prosódia visual, destacada pela convenção tipográfica do alinhamento paralelístico. (Idem, p. 54).

Com o avanço de sua nova técnica, aos poucos a obra de Bandeira torna-se, em quase sua totalidade, realizada em verso livre, abandonando a métrica tradicional, como se nota nas palavras do poeta no “Itinerário de Pasárgada”: “Só em 1921 (...) fui conseguindo libertar-me da força do hábito. Mas não sei se não ficou sempre como uma saudade a repontar aqui e ali... não me lembro de problemas dentro da metrificação, que eu não tivesse resolvido prontamente.”

⁵ DEL PICCHIA, Menotti. Arte Moderna. Correio Paulistano, 17.02.1922, p. 2. Apud COUTINHO, Afrânio (dir.). A literatura no Brasil. 2. ed. v. 5 – Modernismo - 1968-1971. p. 41.



(BANDEIRA, 1973, p. 48). Para o poeta, sua concepção de verso livre era a de que este, apesar de se distanciar da tirania métrica, deveria, no entanto, manter a entonação do verso. Tal concepção é fruto da experiência do metro que o levou a concluir que o movimento rítmico não está preso à metrificação.

Essa libertação da forma se refletiria na temática, uma vez que a liberdade no processo de criação abriria caminho para uma libertação também dos temas. Em seu "Itinerário", Bandeira relata uma maior inspiração, algo como a fonte de onde retira seus poemas e temas de invocações de sonhos ou trechos de sonhos ("Palinódia", "O lutador"), de prosa literária, notícias de jornal ("O homem e a morte", "Poema tirado de uma notícia de jornal", "Namorados", "Pneumotórax"), poemas de cunho irônico ("O bicho"), onde há uma expectativa que funciona como realizadora de contrastes que indicam em geral um desfecho, até "amargurado" em alguns casos. Temos, ainda, o uso de frases da fala nacional, propaganda de produtos, letras de samba, frases pertencentes ao universo infantil e tantos outros elementos do dia-a-dia das pessoas mais comuns.

Os temas "novos" e modernos promoveram uma libertação do verso metrificado, o que possibilitou o aproveitamento dos novos temas em linguagem solta e popular, certas vezes próxima da prosa, resultando no verso livre. Bandeira, que já dominava o verso livre em 1938, soube como poucos perceber a diferença entre a necessidade no uso do verso livre e seu uso indiscriminado, como temia Mário de Andrade ainda em 1930.

Até mesmo temas "nobres", como o amor e o sofrimento passionais do eu-poético, poderiam, por meio de simples procedimento discursivo de comparação, ou uma forma de analogia, gerar, por meio do verso livre, uma superposição de valores como o nobre e o popular. Dessa forma, o amor poderia ser retratado sob uma visão mais próxima do simples em que virtudes e defeitos do ser amado se projetam numa possível discussão de um sentimento amoroso

futuro e mais maduro. Era assim que surgiria uma nova abordagem de antigos temas. Tal como ocorre em *Porquinho da Índia*:

Quando eu tinha seis 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.

(Libertinagem)

No poema acima, Bandeira retrata como o amor pode brotar das coisas mais simples e singelas, ao mesmo tempo em que retrata a ingratidão do mundo, representada pelo porquinho da Índia, elemento de ressonância do mundo infantil que aponta a valorização da figura feminina real que mais tarde surgiria em sua vida, numa seqüência de desilusões amorosas.

Para tanto, o mundo infantil transparece também na forma, em uma linguagem bem próxima à da fala das crianças, como no verso “Levava ele pra sala”, ou no verso seguinte, “Pra os lugares mais bonitos mais limpinhos”, apontando a preocupação de Bandeira em aproximar a linguagem poética da linguagem considerada fora do padrão culto.

Além disso, vemos o uso do diminutivo em “porquinho”, “bichinho”, “limpinho” e “ternurinha” como demonstração de um afeto infantil. O verso livre funciona como instrumento capaz de realizar a substituição de ordem intelectual (razão) pela ordem subconsciente (emoção), como em “Porquinho da Índia”, no uso da vogal “i” para indicação dos diminutivos em “-inho”: “porquinho”, nos segundo e último versos, “bichinho”, no quarto verso, “limpinhos”, no sexto verso e “ternurinhas”, no nono verso como expressão do vocabulário do eu-poético, uma vez que o poema constrói a temática da infância.

Nesse caso, a enunciação descompromissada, despojada possibilitou ao eu-poético retratar um episódio de sua infância em forma de narrativa em primeira pessoa. A liberdade métrica também abre espaço para expressões que estão intimamente ligadas ao universo infantil e que Bandeira desejou retomar, isso se nota no uso dos diminutivos que trazem ao texto uma ordem subconsciente do menino que “narra” os versos.

A forma do poema em questão não atingiria o mesmo efeito se o poema fosse apresentado num padrão formal de outros movimentos literários que não aceitavam o uso da linguagem cotidiana e informal na poesia.

Mais tarde, notar-se-ia a temática de valorização da figura feminina expressa numa linguagem mais afastada da infantil, porém ainda em um tipo de discurso próximo da fala, como em “Madrigal tão engraçadinho” ambos em versos livres:

Teresa, 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.

(Libertinagem)

Por meio de uma variada temática, nota-se como aos poucos se altera o modo de criação poética rumo ao modernismo. Surge a tendência em tornar cada vez menos nítida a delimitação entre os domínios da língua escrita e da língua falada, pelo acolhimento, na língua literária, de termos e expressões usados na linguagem cotidiana, bem como a aproximação dos temas à vida comum; tudo isso através de um apurado senso de pesquisa estética, constante uso de técnicas de renovação artística, representados pela irreverência formal, em muito devidas ao uso do verso livre.

O poema deixa de ser fruto apenas da “inspiração”, como algo de natureza “divina” ou exterior ao poeta. Não se nega a importância desse valor, mas sim se redefine tal conceito passando a “inspiração” a associar-se ao trabalho sobre a escrita partindo de um impulso originado no espírito criador. O poema torna-se o fruto de um longo aprendizado, consciente dos obstáculos da



linguagem e de uma busca por outras de maneiras de retratar o mundo. Trata-se de jogo e pesquisa a um só tempo, trazendo uma reflexão crítica sobre as práticas poéticas anteriores.

A idéia de supremacia de alguns temas, classificados como "mais poéticos" do que outros e da atenção a eles dispensada pelo poeta lírico, é contestada pela abordagem bandeiriana do "prosaico", onde temos aspectos da realidade mundana libertos das classificações tão prezadas pelos românticos. Isso se notou em poemas como "Porquinho-da-Índia", em que Bandeira afirma a validade poética do aparentemente banal e corriqueiro, onde se nota a junção entre o "poético" e o "prosaico".

Quanto a essas mudanças, percebe-se o fascínio modernista pela fala brasileira, pelo discurso falado e não artístico, que parecia "brotar da boca do povo", enquanto outros pareciam apenas "macaquear a sintaxe lusitana". Essa nova tendência traria em si elementos da fala brasileira, e que até então jamais seria aceito como arte. No entanto, na opinião de Bandeira, a língua falada tinha grande valor: "Porque ele (o povo) é que fala gostoso o português do Brasil". (ARRIGUCCI, 1990, p. 55).

Em um ensaio sobre a poesia de Bandeira, Mário de Andrade⁶ aponta que, ao lidar com o verso livre enquanto aquisição de ritmo pessoal, Bandeira inaugura uma nova estética, onde a mescla entre prosa e poesia resultaria numa poesia que contém elementos do cotidiano sem deixar de ser poesia da mais alta qualidade.

Outra inovação temática e formal está na maneira com a qual a questão social é tratada pela lírica. O sofrimento não é apenas do homem, mas do poeta, numa expressão do protesto coletivo que não ataca as classes dominantes com protestos duros, muitos menos com a citação de nomes de pessoas da sociedade, mas faz do poeta uma ferramenta de luta social e, por extensão, faz da literatura uma expressão de identidade, onde a literatura deixava-se contaminar pelo meio

⁶ LOPEZ, P. Telê. *Manuel Bandeira: Verso e Reverso*. São Paulo: T. Queiroz. (Biblioteca de Letras e Ciências Humanas. Série 1. Estudos Brasileiros; v.7), 1987.



em que viviam os poetas. Enfim, o fluxo do poema é interrompido somente para dar vazão a uma surpreendente descoberta do eu-poético que se depara com a realidade e encontra um repouso, com certa amargura diante da vida.

Como exemplo dessa vertente temos, O bicho:

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

Quando achava alguma coisa,
Não examinava nem cheirava:
Engolia com voracidade.
O bicho não era um cão,
Não era um gato,
Não era um rato.

O bicho, meu Deus, era um homem.

(Rio, 27/12/1947- Belo Belo)

Esse mesmo ritmo de inquietação presente na temática e que aponta a diminuição do ser, termina diante da realidade e se dá no poema citado à medida que o poeta narra um fato como se ele fosse parte integrante da realidade. A narrativa segue normalmente em versos divididos quase que de maneira igualitária nos dois primeiros versos, enquanto o terceiro verso fecha a primeira estrofe, com número maior de sílabas, mais próximo da linguagem prosaica. Vejamos:

Vi ontem um bicho (5)
Na imundície do pátio (6)
Catando comida entre os detritos. (9)

Em parte da segunda:
Quando achava alguma coisa, (7)
Não examinava nem cheirava: (9)
Engolia com voracidade. (9)

Enquanto isso deixa para o final uma espécie de demonstração lírica de sua insatisfação social e de inconformismo, sentimentos estes que o poeta quer

dividir com seu leitor, fazendo de sua indignação algo maior e coletivo. Para tanto, faz uma espécie de “suspense” que termina com uma surpresa que valoriza sua indignação, quando compara o homem a um bicho e usa a expressão “meu Deus”. Vejamos:

O bicho não era um cão, (7)

Não era um gato, (4)

Não era um rato. (4)

O bicho, meu Deus, era um homem. (8)

O poema atua, nessa fase, como elemento de inserção do leitor no poema e, por conseqüência, na poesia social, trazendo, assim, a idéia de que não basta ler, e sim de que o leitor deve se sentir parte integrante da sociedade que o poeta critica. A regularidade rítmica insere o leitor no assunto, no caminho que o levará à revelação por meio de um processo de negação que vai excluindo aos poucos vários “bichos”.

Note-se, ainda, que ao desfazer o “suspense” realizado em três versos, um de sete e dois de quatro sílabas cada, o poeta desabafa liricamente sua indignação em um verso que apresenta a soma do número de sílabas dos dois últimos versos, totalizando oito sílabas. Esse verso final traz o ritmo dos versos anteriores e envolve o leitor na revelação final e de impacto (o bicho é um homem), intensificado pela expressão vocativa de cunho emocional (“meu Deus”).

Essa aproximação entre o poético e o prosaico parece casar com a rebeldia da temática social já que, por meio de uma nova forma poética que pretende libertar a poesia, Bandeira investe contra a ordem social responsável pelas formas gerais de aprisionamento e redução da dignidade humana.

Dessa forma, sua obra possui poemas que englobam uma participação psicológica do poeta, com atitudes que abrangem desde a crítica social até a contemplação e a passividade do poeta diante de valores como a vida e a morte. É esse posicionamento que leva Mário de Andrade a classifica-lo como o

“carnavalesco da amargura”⁷, devido a sua capacidade de fazer poesia sobre suas tristezas, realizando uma nova visão através da temática cotidiana. Como exemplo, temos:

Momento num Café

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

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

(1993, p.155)

O tema central do poema, muitas vezes evocado pelo poeta em sua obra, é o da valorização do instante, da sublimação do cotidiano. Manuel Bandeira retrata neste poema a presença do cotidiano como forma de evasão do sublime e criação da verdade “própria” do poeta.

Daí a escolha da palavra “momento”, utilizada no título como forma de efetuar um recorte para nele flagrar um instante de vida, a sua efemeridade. Para Arrigucci, isto se dá pela “revelação simbólica da poesia”, seu “desentranhar” (1990, p. 15) realizado no mais puro e humilde cotidiano de todos nós.

O personagem que observa o esquife é destacado no poema, assim como o “momento” é destacado dentro do cotidiano. Ambos são analisados de forma singular, destacados tanto no texto (o signo “momento” que figura no título) como no cenário real, o dos demais homens (homem que observa), o resto do povo e aqueles que pensam de acordo com a “massa”, representados, no poema,

⁷ Idem. p. 74.



pelo pequeno grupo de cavalheiros que se encontrava no café no “momento” em que o esquife passava.

Assim, o poeta realiza recortes para realizar a “montagem” das cenas no texto poético, o que nos remete à idéia de superposição de flagrantes desde o início do poema, até mesmo pelo seu título. Aqui, cada momento descrito pelo poeta funciona como uma parte semelhante àquelas que, para Arrigucci, tornavam Bandeira um prático das técnicas cubistas em sua composição poética. Cada momento descrito parece realizar uma função dentro do poema, como se fosse uma peça dentro de um quadro. Para obter esse efeito, o poeta compõe o poema por meio de seqüências textuais como veremos.

No caso, o personagem destacado é valorizado por sua sensibilidade em perceber, diferentemente dos demais, a profundidade da cena a que assiste apesar desta fazer parte da vida e do cotidiano das pessoas. Temos aqui um indivíduo que não se embriagou na avidez da vida.

Dessa forma, através da disposição da cena “narrada” no poema: a do esquife que passa, presente no primeiro verso: “Quando o enterro passou”, responsável por duas reações distintas, o gesto feito pelos “homens que se achavam no Café”, no segundo verso que “tiravam o chapéu maquinalmente”, no terceiro verso.

Bandeira, por meio da “sacralização” do “momento”, põe fim ao lirismo automatizado e abre uma nova fase, de um lirismo libertador, onde ocorre a captação do momento poético, onde a imagem cria uma impressão e a transforma em poesia em seu estado mais puro.

Dessa forma, nesse poema há a valorização de um curto espaço de tempo que impede a automatização desse instante e o retrata em poesia, celebrando a diferença de comportamento que o enterro que passa produz na atitude de um homem que “se descobriu num gesto largo e demorado” (oitavo verso). Quando esse homem não age de forma “maquinal” como os demais, quebra o ritmo de automatização a que o poema estava destinado.

Entramos aqui numa nova visão da morte que é registrada por esse indivíduo e que quebra também o ritmo formal dos versos. Há uma ruptura no plano das idéias, que é demonstrada pela quebra do número de sílabas do oitavo verso que apresenta 16 sílabas, diferente dos versos anteriores com até 10 sílabas.

Evita-se, com isso, a automatização pregada por Chklovski (1978) em “A arte como procedimento”. Nesse poema, o esquife que passa não é apenas “visto” e não apenas reconhecido pelo homem que realiza um “gesto largo e demorado” no oitavo verso. Esse homem produz uma “singularização” de uma visão que se recorta, num gesto raro percebido de maneira única, numa descrição que é fruto de uma percepção do eu-poético e que se apresenta por meio do homem que “se descobre”, e repara verdadeiramente no esquife que passa.

A perspectiva lírica da morte em Bandeira resgata uma visão subjetiva, simbólica e espiritual do mundo, situando o valor da obra de arte não na tradução fiel da realidade, mas sim na combinação subjetiva de sentimentos e de pensamentos, de figuras e de formas regidas por leis próprias. Temos em “Momento num Café” não somente a descrição ou narração de fatos mas, sim, o flagrante do olhar voltado ao cotidiano que, metaforicamente, denuncia um olhar inaugural quanto à forma de estruturar novos temas.

Ocorre uma total ruptura com valores parnasianos e realistas, tanto na construção formal como no conteúdo temático encontrando-se, assim, liberdade para construir um novo ritmo de reflexão do eu-poético para “apresentar” o momento de revelação, descoberto na vida diante da morte, fazendo com que nós, leitores, também sintamos essa mesma redescoberta da vida ao redescobrir o poema.

Para tanto, o poeta utiliza da fragmentação, da montagem do “todo” por meio da união de imagens dispostas em três blocos, a do esquife que passa, a da maioria dos homens do Café, que “Tiraram o chapéu maquinalmente” e do

homem que “no entanto se descobriu num gesto largo e demorado...”, revelando assim, através da descrição de seus gestos, a justaposição ou o contraponto de atitudes distintas.

Apontando-nos dois elementos humanos distintos, os que não se dão conta da morte e os que meditam sobre a natureza da vida e da morte, Bandeira faz uso de dois desenhos métricos distintos, versos curtos e versos longos, de acordo com cada visão da morte apresentada no poema.

Note-se, que ao descrever visões diferentes sobre o mesmo tema, o poeta descreveu em versos, cujas sílabas não se alteram muito (de seis a nove no máximo) no primeiro verso, a visão da maioria dos homens do Café, compondo, assim, versos curtos em relação ao primeiro verso da segunda estrofe, a qual quebra o ritmo usado no poema até então para introduzir um ritmo mais calmo e demorado, tanto através do som quanto da sua configuração métrica, quase o dobro dos anteriores, num total de 16 sílabas.

Essa “demora” e a grande extensão do verso mimetizam seu conteúdo tornando-o tão “largo e demorado” quanto à atitude que o poeta retrata no poema, atitude essa “narrada” de maneira quase que “arrastada” através dos termos “largo e demorado”. Poderíamos até afirmar que este verso alongado tem relação direta com o termo “moderato”⁸ usado na música o que aponta claramente a intenção rítmica (moderada) que Bandeira queria dar a esse verso, além de confirmar a idéia de que sua criação poética está intimamente atrelada ao seu conhecimento musical.

Ocorre ainda nesse verso a própria singularização ou recorte individualizada da imagem que demanda uma “demora” justamente para intensificar e valorizar a percepção do homem que destoa dos demais no Café.

⁸ O termo “moderato” apresenta as seguintes definições: substantivo masculino. Rubrica: música. **1** movimento intermediário entre o andante e o alegre **2** composição ou fragmento musical executado nesse movimento. Advérbio. Rubrica: música. **3** em ritmo moderado. Dicionário Eletrônico Houaiss de Língua Portuguesa. Instituto Antônio Houaiss. Editora Objetiva Ltda.

Neste poema, o verso livre é responsável pelo tom reflexivo do poema e pela produção das cenas, organizando o discurso pelo ritmo mimetizador das imagens flagradas pelo eu-lírico.

Ao analisarmos o poema em sua forma, notamos que o primeiro verso é iniciado por uma oração temporal (Quando...) que marca um momento no tempo da vida.

Do segundo ao quinto verso inicia-se o relato desta “estória” em versos de duração e divisão silábica semelhantes, contruindo um ritmo monótono e provocando a sensação de estar diante de um texto “quase” narrativo. Em termos de sentido, o ritmo nesse caso indica a ausência de surpresa e o total conformismo dos homens que se achavam no Café, pouco preocupados com a vida e a morte.

Chegamos, então, a uma das citadas “quebras” do texto, quando nos deparamos com dois versos menores, ambos de seis sílabas que apresentam características dos “personagens”. A utilização dos adjetivos carrega em si um traço de personalidade ou subjetividade do próprio eu-poético, que se apresenta como um observador, através de um narrador em 3ª pessoa que deseja produzir no leitor a sensação de estar diante da narrativa do dia-a-dia, captada por uma visão crítica que não se acomoda diante do que vê.

No oitavo, nono e décimo versos, encontramos, juntamente com a retomada da “narrativa” de acontecimentos no poema, uma seqüência de versos tidos como narrativos (como os do início do poema), com número maior de sílabas.

Aqui, o “eu-poético” se utiliza do “homem-observador” para narrar e expressar: “Que a vida é uma agitação feroz e sem finalidade/que a vida é traição...”. E esses versos mantêm o tom “reflexivo”, ambos formados por orações subordinadas substantivas objetiva direta, numa continuação de estrutura de linguagem que reflete a confluência de uma atitude singularizadora diante da “agitação feroz e sem finalidade” da vida.

Os últimos versos, mais do que finalizarem o poema, apresentam um caráter reflexivo e sintetizador em dois versos igualmente divididos em dez sílabas cada um, como os versos “narrativos” também de dez sílabas cada (versos dois e três).

Assim, estaríamos diante de um texto perfeito com começo, meio e fim, interrompido duas vezes (“quebras”) por um eu-poético que não se presentifica no texto como 1ª pessoa, mas que delega sua subjetividade ao “narrador em 3ª pessoa” atuando como um “poeta implícito”, uma voz que não se cala diante da vida e de questões sociais, traço comum dos poetas modernistas.

Outro aspecto importante no ritmo do poema em análise é a presença do sufixo “mente”, usado para garantir o modo com que as ações se dão no poema, suas durações (terceiro e nono versos). O tempo determinado pelo poeta a cada uma dessas ações tenta aproximá-las da reação esperada por cada um dos grupos presentes no texto (o do observador consciente e o do restante dos homens) para, assim, dar ênfase ao movimento de cada grupo em consonância com sua reação diante do tema vida e morte.

A função do sufixo (mente) é a de causar uma espécie de resíduo sonoro (uma base) que se arrasta conjuntamente com o som da desinência, fazendo com que enquanto dura esse som a imagem possa se formar na mente do leitor e assim transmitir metaforicamente o ponto de vista do observador que assiste à cena. Segundo Pound, o ritmo e a rima têm sua importância na produção das imagens: “Deixe que o começo do verso seguinte apanhe a ascensão da onda de ritmo a não ser que você necessite de uma pausa definitivamente demorada.” (FAUSTINO, 1997, p. 151).

Enquanto os homens olham o enterro passar e tiram os chapéus “maquinalmente”, o leitor, ainda sob o efeito do sufixo “mente”, já reflete sobre o conteúdo da ação descrita, acarretando um prolongamento temporal e sensorial aos versos a fim de cumprir a intenção do poeta em descrever tal ato mecânico

diante da vida e da morte. O ritmo é bem marcado e mimetiza o gesto automático dos homens.

O mesmo ocorre quando o leitor se depara com o olhar do segundo homem que “longamente” olha, e digamos, “reflete”, “presta atenção” ao esquife que passa, de forma que, através do uso do sufixo, o poeta atribui características especiais de reflexão sobre o olhar do homem singularizado, aquele que percebe a efemeridade da vida perante à morte inevitável.

Desse modo, tanto no verso em que figura o termo “maquinalmente”, quanto no posterior que contém outro advérbio, “longamente”, temos a construção de uma imagem plástica que remete ao eu-poético, modelando a gestualidade criada no interior do poema, particularizada por Bandeira, onde as vogais nasalizadas remetem aos limites do olhar do eu-poético observador, prendendo-se à duração das ações por ele focadas. A presença de advérbios terminado em ‘mente’ é freqüente na obra do poeta, portanto, um procedimento estético (escolha paradigmática) que irá adquirir contornos mais específicos e gerar diferentes efeitos de sentido em cada poema de sua obra.

Em “Momento num Café”, o drama individual da ausência muito reiterado na vida pessoal do poeta, une-se à visão do eu-poético, observador, retirando do mundo interior do poeta reflexões que atingem o mundo exterior (do leitor) através do “instante de manifestação do sagrado em chão profano-epifania, plenitude instantânea da vida que se sustém por um fio, por milagre, diante da morte onipresente”, conforme análise de Arrigucci (1987, p. 13). Para isso o verso livre contribuiu em grande escala numa inovação formal que possibilitou a movimentação da cena (do esquife que passa) e do sujeito (eu-poético observador) em relação ao outro (leitores).

Aqui cabem ainda, como reflexão acerca da relação de Bandeira com o espaço poético, seus diferentes universos abordados, nas palavras de Tynianov:

a unidade da obra não consiste numa entidade fechada e simétrica, mas em uma integridade dinâmica com um desenvolvimento próprio;



entre os seus elementos não se sobressai o signo estático da adição e da igualdade, mas há sempre o signo dinâmico da correlação e integração (1975, p.10)

Outro verso que merece destaque é o terceiro da segunda estrofe: “Este sabia que a vida é uma agitação feroz e sem finalidade”, com vinte sílabas é o maior de todos e enuncia a opinião do eu-poético implícito a respeito da vida e da morte. Nele também se conjuga a extensão do verso ao seu conteúdo, destacando-o dentre os demais versos inclusive visualmente, causando uma relação paralela ao gesto que esse mesmo homem imprimiu no primeiro verso dessa estrofe “largo e demorado”. Visualmente esses dois versos se destacam no poema, quase paralelos (se não fosse pelo verso intermediário) ressaltando mais ainda o conteúdo em relação ao homem diferenciado por sua forma mais humana e correta de pensar.

Em “Momento num Café”, Bandeira usa o verso livre como forma de questionamento existencialista. No verso “este sabia que a vida é uma agitação feroz e sem finalidade”, a definição da vida como “traição” remete-nos à indicação de que a “alma é extinta” do corpo, mostrando uma visão extremamente pessimista em relação ao homem. Reflete ainda o olhar singularizador da poesia, é a projeção do poeta no meio dos homens. O homem que “se descobre” implica num descobrimento interno do próprio eu-poético, ocorre por meio dessa descoberta a “sacralização” do momento, num processo onde a poesia age como instrumento da descoberta e da verdadeira “visão” dos contrastes entre a vida e a morte.

Assim, o verso livre ao impor uma questão métrica, ou melhor, a falta da regularidade rítmica e métrica, traz a temática “vida e morte” para uma linguagem que possa promover o questionamento sobre tais temas de uma forma simples em relação a uma tradição poética extremamente erudita.



1.1 O xerô e a poesia

(1) O xerô é um tipo de poesia que se caracteriza por ser feita em xerô, ou seja, em uma máquina que copia o texto de um livro ou de um documento. O xerô é uma forma de poesia que se caracteriza por ser feita em xerô, ou seja, em uma máquina que copia o texto de um livro ou de um documento.

CAPÍTULO II

MODERNIDADE E POÉTICA

A modernidade é um movimento cultural que se caracteriza por ser feita em xerô, ou seja, em uma máquina que copia o texto de um livro ou de um documento. A modernidade é um movimento cultural que se caracteriza por ser feita em xerô, ou seja, em uma máquina que copia o texto de um livro ou de um documento.

2.1 O verso livre: tensões entre prosa e poesia

O Modernismo levou muito mais longe do que o Romantismo as mudanças de elementos que compunham os até então surgidos gêneros literários. Antes de tudo presenciamos uma espécie de troca: a poesia aproximou-se do ritmo, alterou a seleção vocabular, adotou temas da prosa, enquanto a prosa de ficção adotou alguns processos de elaboração da poesia, principalmente entre 1922 e 1930.

Desde logo notou-se um abandono das formas poéticas consagradas que havia no parnasianismo. Ocorreu então uma espécie de liberação do lirismo em formas livres, sob as quais não mais reconhecemos as estruturas tradicionais, e sob as quais o poeta apresenta sua manifestação de liberdade temático-formal.

Uma nova consciência poética, defendida por poetas como Manuel Bandeira, Mário de Andrade e Oswald de Andrade, caracterizou o movimento modernista, pois esses autores fundaram-se em princípios como a permanente pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência criadora nacional.

A nova poética defendida por esses poetas pregava uma nova poesia liberta da métrica que tanto marcou outros movimentos literários. Por meio de “Manifestos” e “Prefácios”, poetas modernistas como Mário de Andrade apontavam a obra de Olavo Bilac como uma fase destrutiva da nossa poesia, exaltavam o lirismo como um estado afetivo sublime que só alcançaria toda sua expressão por meio da liberdade métrica e rítmica. Em especial temos nas idéias de Oswald de Andrade a noção de que essa nova concepção de poesia deveria estar próxima das notícias do jornal, com uma temática variada que aponta valores e desastres da vida cotidiana, e na forma concisa e direta próxima dos títulos dos jornais, numa linguagem que atinge rapidamente seu receptor, o povo, recheada dos sentimentos mais universais que constituiriam o material do “poeta-bricoleur”.

Como fruto desse movimento temos o verso livre, cuja extrema flexibilidade permitiria um registro sensível da realidade interior e exterior, ampliando, assim, as possibilidades de expressão do poeta.

Se por um lado, o verso livre apontou para uma maior liberdade formal, por outro, serviu como termômetro, já que ficou clara a diferença entre poesia de qualidade e maestria no uso do verso e o “pseudoverso”, ou seja, aquele que para Mário de Andrade seria fruto de uma de uma simples “dor de cotovelo” de um subscriturário ou de um “brotinho desiludido”, que se habilitasse a escrever em verso livre, como que diante de uma receita de poesia; daí a afirmação de que o uso do verso livre não deve afastar em nada a qualidade dos versos, nem banalizar a criação poética.

Sabemos a importância da arte moderna enquanto instauradora de uma ruptura em relação aos padrões estabelecidos pela visão clássica. Para Friedrich (1978), a atitude rebelde e libertária apresentada pelo Romantismo já apresenta traços do discurso moderno. Através de novas perspectivas estéticas e temáticas, a modernidade caracteriza-se por um espírito inovador que, através da linguagem, exprime uma realidade mais próxima do conturbado mundo do pós-Iluminismo, apresentando na arte uma nova visão da sociedade.

O espírito moderno projeta-se, então, como um novo olhar face à realidade, uma perspectiva original. Discutindo as características comuns à arte moderna, Friedrich aponta procedimentos estéticos e temáticos que a diferenciaram da arte produzida até meados do século XIX. A essas características o crítico denominou “categorias negativas”.

A cognição da lírica moderna encontra-se diante da tarefa de procurar categorias com as quais se possa descrever essa lírica. Não se pode fugir ao fato – e toda a crítica o confirma – de que se apresentam categorias predominantemente negativas. É decisivo, no entanto, que elas vêm empregadas não para depreciar, mas para definir. Ora, este uso do propósito de definir em vez de depreciar, é já uma consequência daquele processo histórico pelo qual a lírica moderna desprende-se daquela precedente. A mudança que se verificou na

poesia do século XIX trouxe consigo uma mudança correspondente nos conceitos da teoria poética e da crítica. (1978, p. 19-20)

Com base nessas concepções de Friedrich, procuraremos neste capítulo investigar a maneira com que Bandeira se coloca em relação à tradição, para isso levantaremos a hipótese de que em sua poética podemos perceber, aliada à mobilização de formas tradicionais, uma tendência à popularização do discurso poético através da incorporação do cotidiano como um dos materiais temáticos de sua poesia.

Assim, apontaremos de maneira mais específica como as inovações de Bandeira na poética nacional tais como o uso da linguagem coloquial e da temática cotidiana puderam se dar por meio do verso livre, procedimento inaugurado pelo poeta no cenário nacional, ainda que inicialmente como parte do impulso rebelde de 1922. Para tanto partiremos do estudo desse tipo de verso como instrumento poético que prima pela liberdade temático-formal que apresenta uma proximidade com a prosa.

O verso livre caracteriza-se por um número indeterminado de sílabas e obedece à necessidade interior do poeta. Antônio Cândido define-o como aquele em que:

O seu limite é o da capacidade respiratória normal, combinada à expressão completa de um conceito, tendo como lei o ritmo adequado e variável à vontade. Não sendo metrificado, é essencialmente rítmico, isto é, obedece à ondulação devida à alternância de sons e acentos (...). Os modernistas usaram desde o verso livre marcadamente ritmado, dotado da harmonia e melodia, até o verso livre prosaico, isto é, quase se confundindo com o ritmo da prosa, para mostrar que a poesia está na essência do que é dito e na sugestão, ou no choque das palavras escolhidas, não nos recursos formais. (1968, p. 20).

Lotman utiliza-se das palavras de Yanakiev para tratar do verso livre:

O verso livre não pode ser o objeto da ciência do verso, na medida em que não se distingue em nada do discurso comum. Por outro lado, a ciência do verso deve-se ocupar do "verso não-livre" mesmo o mais nulo, na medida em que pode assim ser descoberta a

*organização material do verso, mesmo de uma maneira desajeitada, mas sensível. (1978, p. 183).

A citação acima reforça a idéia de aproximação do verso livre com a prosa, chegando Yanakiev a afirmar que esse tipo de verso não faz parte da teoria do verso, ficando tal “ciência do verso” aliada ao verso metrificado ou “não-livre”. Essa negação do verso livre como elemento integrante da teorização atingiu também a crítica nacional, motivo pelo qual temos raríssimas definições desse tipo de verso em nossa crítica literária; o que se nota é uma tentativa em defini-lo, principalmente por poetas que tentaram usá-lo na prática, no entanto tais definições restaram-se infrutíferas em sua maioria.

Através desse novo instrumento e da utilização de outros princípios inovadores, os modernistas, iniciados por Bandeira, realizaram uma série de contatos e relações com o prosaísmo da vida. Como fruto dessa “experimentação”, a poética nacional passou a receber em seus temas elementos novos, antes desconsiderados, tais como sonhos ou trechos de sonhos (que Bandeira assumiu ter usado em “Palinódia”), registros do cotidiano, do coloquial, uso da ironia aliada ao tema social, num processo poético tão liberto que futuramente se expressaria até nos haikais de Guilherme de Almeida (por volta de 1930).

Esse novo tipo de verso deu início a procedimentos poéticos criativos, e não causou a extinção das formas já existentes, pelo contrário, só fez depurá-las, dar-lhes novas configurações. Ocorre nessa fase o retorno de formas regulares, redondilhas, baladas, versos decassílabos, sob uma temática mais cotidiana e próxima da realidade nacional.

Assim, Bandeira ao aproximar prosa e poesia, faz do verso livre uma mescla singular dos dois gêneros, sem, no entanto, perder a noção de que o verso ainda que livre se distingue da prosa, idéia reiterada por Lotman:

A consequência é de que a fronteira que existe entre um tal verso livre e a prosa deve ser nitidamente distinguida e é precisamente a razão



por que o verso livre exige uma construção gráfica particular para ser compreendido enquanto forma de discurso versificado. (1978, p. 169).

A relação de Bandeira com essa inovação formal teve início por volta de 1912. Muito antes do Modernismo, o poeta já se interessava pela quebra da métrica, produzindo inicialmente versos mais ‘libertados’ que propriamente livres; ainda polimétricos e presos ao senso de medida, mas já apresentando cadência rítmica irregular, rimas aleatórias ou ausentes e uma multiplicidade de tons, numa passagem da intuição criadora para a lucidez artística da poesia.

O poeta, nessa fase, percebendo que já não havia relação fundamental entre metro e ritmo, começa a realizar experiências aproximando o verso do prosaico, na forma de “estranhos dessensibilizantes”, como o chamou, em sua autobiografia. Realizou ainda traduções de Poe, analisou menus, receitas de cozinha e até formas de preparados para a pele como relata no Itinerário de Pasárgada :

Óleo de rícino
Óleo de amêndoas doces
Álcool de 90°
Essência de rosas. (2001, p. 45).

Bandeira aponta, em seu Itinerário de Pasárgada, o poema “Debussy” como sendo sua primeira tentativa de verso livre. A constante luta em alcançar algo novo em sua poética, no entanto, encontrou sempre a dificuldade para se libertar da antiga versificação tradicional. Vejamos:

Para cá, para lá...
Para cá, para lá...
Um novelozinho de linha...
Para cá, para lá...
Para cá, para lá...
Oscila no ar pela mão de uma criança
(Vem e vai ...)
Que delicadamente e quase a adormecer o balança
— Psiu... —

Para cá, para lá...
Para cá e...
____ O novelozinho caiu.

O título homenageia o compositor francês Debussy, que esteve ligado a movimentos simbolistas e impressionistas, e trabalhou em busca da criação de um universo sonoro novo, onde a sugestão ocupou mais lugar que a temática definida.

Segundo Chociay (1993), a primeira tentativa de Bandeira em verso livre carrega em si características tradicionais, dentre elas a presença do verso refrão (Para cá, para lá...), hexassílabo de três e seis sílabas respectivamente; a correspondência rítmica entre o terceiro e décimo segundo versos, cada qual com oito sílabas cada; além das rimas (criança, balança, psiu, caiu) e da harmonia imitativa, no caso fundada na obra de Debussy.

Nesse poema, o verso tradicional tem a função de criar um ritmo que acompanha o movimento “para cá, para lá”, como um verdadeiro metrônomo. Porém, esse ritmo é interrompido para que se explique o que estava oscilando: “Um novelozinho de linha...”. Notamos, no entanto, que depois de anunciar o objeto, as reticências interrompem a comunicação, mas não o ato oculto nesse indiciamento; é como se o próprio Bandeira estivesse a contemplar a criança que quase adormeceu e parasse o que ia falar para observar o movimento do novelozinho na mão da criança: “para cá, para lá”.

Entre os dois versos da fala do poeta há um verso, disposto entre parênteses, a indicar que enquanto o poeta fala, o movimento do novelo não se interrompe, num vaivém enunciado e também iconizado nas próprias reticências. Ocorre ainda que num verso introduzido por travessão, novamente apontando a proximidade do verso livre à prosa, o poeta surpreende o leitor com um “psiu” como quem pede silêncio para não acordar a criança (ou o ritmo dos versos construídos).

O ritmo do verso continua a lembrar o de um balanço, no entanto esse ritmo é interrompido a fim de mostrar ao leitor que a criança dormiu deixando o



novelo cair. Toda a trajetória desse novelozinho de lã é passada ao leitor numa linguagem que possibilita ao verso livre realizar uma aproximação dos mundos real e poético. Além disso, permite, como na prosa, a intromissão do “narrador” aqui representado pelo eu-poético, principalmente nos versos introduzidos por travessão. É a concepção modernista de uma poesia que retira o sublime dos gestos cotidianos, como esse narrado em “Debussy”.

Nesse processo em busca da liberdade formal, o poeta, em alguns casos, fez com que seus poemas em verso livre passassem por “etapas” para tornarem-se realmente libertos dos conceitos remanescentes de outros períodos literários, o que às vezes levou anos. Vejamos o poema “Gesso”:

Aquela estatuazinha de gesso, quando ma deram, era nova
E o gesso muito branco e as linhas muito puras
Mal sugeriam imagem de vida.

(anterior a 1924)

Que, alterado, ficou assim:

Esta estatuazinha de gesso, quando era nova
___ O gesso muito branco, as linhas muito puras ___
Mal sugeria imagem de vida.

(1940)

Para Arrigucci: “A imitação do discurso prosaico não organizado artisticamente, como o coloquial brasileiro, é que constitui o procedimento básico no caso de um novo modo de organização artística do tipo do verso livre.” (1990, p. 55). A afirmação não deixa de mostrar o grande paradoxo em que constitui a grande novidade do verso livre; a aproximação da linguagem poética, organizada artisticamente, e configurada como linguagem “fonte” (inicial), junto da linguagem prosaica usada de forma coloquial, popular e não organizada como a primeira. Dessa forma, o elemento prosaico, que poderia constituir um ruído dentro do texto poético provoca uma renovação do texto

poético, resgatando o sublime de uma linguagem menos elaborada que a da poesia.

Essa aproximação de diferentes contextos acabaria por levar o poeta a descobrir a poesia em tudo, e consistiria num exercício técnico do verso, e numa nova montagem do texto artístico como se verá na construção de imagens. Afirma ainda Arrigucci:

Ou seja, o princípio de repetição periódica que rege a construção do verso não atua na continuidade cursiva da prosa, mas é esta que se traz para dentro do verso livre, tratado no entanto como uma unidade rítmica repetida a cada linha, apesar da variação do número de sílabas poéticas, da cadência e do tom. (1990, p. 55).

O verso livre, desta forma, aponta para o reconhecimento moderno do sublime, da idéia poética capaz de transcender o cotidiano, visto como a prosa automatizada, satisfazendo a inquietação modernista por busca de novas formas.

No Brasil, sua aceitação traz em si uma aproximação da poética com o real. No modernismo brasileiro e via Bandeira, o verso livre se tornaria um instrumento de pesquisa, de crítica e de conhecimento de uma consciência poética nacional, aliando realidade social e temáticas nacionais à forma poética.

Tal processo consistia, segundo Mário de Andrade, na chamada “vitória do dicionário” através da qual “a expressão do lirismo puro levou-nos a libertar a palavra de ronda sintática”, onde “a sensação simples ao se transformar em idéia consciente cristaliza-se num universal que a torna reconhecível”, conforme pondera Gilberto Mendonça Teles. (1983, p. 306).

O verso livre possibilitou ainda o encontro entre a forma poética e a temática modernista, o que tornou possível o encontro da poesia com o universo urbano valorizado pelo modernismo, como se notará no próximo capítulo, em “Camelôs”. Sobre tal questão, temos em Arrigucci:

No espaço da cidade, a poesia que acerca do prosaico das ruas, desse mundo de inumeráveis relações, dominado pelo movimento da multidão informe, sempre infiltrada na visão baudelairiana, tem que

conformar-se às tensões contrastantes, às ondulações, aos sobressaltos, aos choques a que se submete o sujeito lírico.(1990, p. 94).

Além de possíveis alterações da temática, o verso livre causaria uma redução ao essencial (idéia já pregada por Pound), apregoando a essência poética levada ao limite, à síntese, que levaria a poesia modernista a uma semelhança com os haikai japoneses, como se verá em sua fase concretista.

Ao mesmo tempo em que traz em si a reunião de uma nova temática, o uso da fala coloquial liberta das formas métricas, numa nova estrutura onde muitas vezes uma palavra equivaleria a versos inteiros, como veremos em “Pensão Burguesa”, rompe os conceitos de espaço e de métrica, fazendo desses elementos a construção de uma poética eficaz e coerente. Em outras palavras, o verso “livre” só fez (também na forma) acompanhar a liberdade dos temas modernistas.

Em seu ensaio sobre a poesia da década de 30, em Aspectos da Literatura brasileira, Mário de Andrade, ao comentar sobre a ligação entre verso livre e ritmo pessoal, já chamava atenção para Bandeira como poeta que trazia em sua obra um caráter tipográfico, onde era possível se notar a “dispensa de qualquer doçura de ondulação e até (mesmo) prescindindo o som, chegando à leitura de ‘olhos mudos’”, num “ritmo todo de ângulos, incisivo, em versos espetados, entradas bruscas, sentimentos em lascas, gestos quebrados, nenhuma ondulação”.(s.d, p. 29).

Bandeira parece ter conseguido dar destaque ao caráter prosaico que o verso livre encerra, ou mostrar “como botar prosa no verso,/ como transmudá-la em poesia”, no dizer de João Cabral; isto ocorre, por exemplo, em poemas onde há a discrepância de tamanho entre os versos, parecendo cada um deles seguir a cadência da fala e do raciocínio do poeta.

Segundo Lotman (1978, p. 32), a arte é “uma linguagem organizada de forma particular”, e que possui o poder de gerar e de particularizar discursos que aproximam prosa e poesia, numa forma de modelização da linguagem que em

nada altera o processo de particularização do texto poético, constituindo-se, segundo o autor, como “um signo único de um conteúdo particular”.(1978, p. 102).

Para o formalismo russo a poesia deve primar pelos aspectos fônicos, articulatórios e pelo processo de singularização (também chamado de particularização por Lotman) do texto poético. Para Eikhenbaum⁹, “a preocupação com o método formal e o estudo evolutivo” consistiria em “liberar a palavra poética das tendências filosóficas e religiosas”, visava assim apoiar o estudo da linguagem poética em suas novas manifestações artísticas surgidas principalmente a partir do simbolismo, ao invés de tentar simplesmente enquadrá-la em gêneros literários.

Assim, quando Bandeira opta pelo verso livre decide-se por aquilo que Frye (1973, p. 242) chama de “um tipo específico de estrutura verbal”, afirmando a poesia como estrutura textual complexa (termo também empregado por Lotman) que relaciona prosa e poesia no tocante aos temas, imagens e ritmo.

Como fruto de sensações simultâneas interiores vividas pelo poeta, chegamos a uma sensação complexa, vivificada pela superposição de idéias que formam a polifonia poética, assim definida por Mário de Andrade, como aquela que se dá através da união artística de duas ou mais melodias que criam um efeito total final.

O verso livre possibilitaria em poemas como “Pensão Burguesa” (que se verá logo adiante) e “Porquinho da Índia” (visto no capítulo anterior) o uso de uma “voz manifesta do eu-poético” constituindo versos dentro do poema, e apontando para uma superposição de imagens e idéias, numa espécie de diálogo, bem próximo da estrutura prosaica, entre o eu-poético e o leitor. Isso ocorre quando em alguns versos nota-se a manifestação de uma idéia que pertence ao eu-poético e que deseja ser transmitida para o leitor causando-lhe a sensação de que o conteúdo de certos versos é semelhante à intromissão de um “narrador”

⁹ EIKEHENBAUM, et al. *Teoria da Literatura...*. In: Formalistas Russos. Trad. Regina L. Zilberman et alli. 4 ed. Porto Alegre: Globo, 1978. p. 04 e p. 07.



como acontece na prosa, e que muitas vezes parece se deslocar do conteúdo do poema.

Assim, em “Porquinho da Índia”, o seu último verso que apresenta um conteúdo introduzido por um travessão, parece deixar claro o tom de narrativa dado ao poema, enquanto o pronome possessivo ‘meu’ aponta para a primeira pessoa, no poema representada por um eu-poético “narrador”, numa sobreposição de valores pertencentes a diferentes instâncias. Vejamos:

– O meu porquinho- da- índia foi a minha primeira namorada.

Tal recurso é comentado por Mário de Andrade (em “A escrava que não é Isaura”)(Teles,1983, p. 306):

(...)houve substituição de uma ordem por outra/ assim na poesia modernista não se dá, na maioria das vezes, concatenação de idéias mas associação de imagens e principalmente: superposição de idéias e de imagens sem perspectiva nem lógica intelectual.

Em “Pensão Burguesa”, essa sobreposição de valores se dá quando cenas da vida cotidiana proporcionam ao poeta motivos de reflexão íntima, que são manifestados através de julgamentos de humor sobre a conduta da humanidade, justapondo-se valores da natureza e seus encantos em contraste com a idéia de sociedade e materialidade. Vejamos alguns versos da segunda estrofe desse poema em que tal procedimento ocorre:

Um gatinho faz pipi.
Com gestos de garçom de restaurant-Palace
Encobre cuidadosamente a mijadinha.
Sai vibrando com elegância a patinha direita:
— É a única criatura fina da pensãozinha burguesa.

Petrópolis, 1925
(Libertinagem)

É por meio do verso livre que se torna possível essa sobreposição de idéias num mesmo poema em versos que se aproximam da narrativa apontando a visão modernista sobre a sociedade. Aqui o poeta realiza uma crítica cheia de humor para comparar as pessoas que habitam as pensões dos grandes centros e os animais domésticos que freqüentam esses lugares. Tal descrição relembra, e muito, descrições feitas em prosa, dos poetas modernistas que vivenciaram o aumento dos grandes centros urbanos, bem como o fervilhar das ruas e o crescimento das pensões e cortiços.

Observa-se, ainda, que Bandeira soube equilibrar apreço formal e rebeldia modernista; inovou, assim, na forma em relação à adoção tradicional de estética como baliza unilateral para a qualidade poética, procurando introduzir na poesia traços populares. Isso se nota no trecho acima no uso do termo “mijadinha” próprio da expressão popular. Ao usar esse termo, Bandeira atenta para o gato que urina em público para mais tarde ainda classificá-lo como uma criatura fina em relação às demais pessoas que habitam a pensão, obviamente essas outras criaturas são pessoas que perdem, no quesito elegância, para os gatos (animais) que dividem espaço com elas.

Nessa estrofe o poeta não se preocupa com a exatidão do número das sílabas poéticas dos versos, esses se apresentam com números diversos de sílabas entre sete e quatorze numa poesia que tende à prosa, como se o poeta descrevesse o quadro da pensão, numa linguagem solta que se apropria dos termos populares, retrato fiel de um ambiente na língua de quem o habita.

O poeta aproxima animais e pessoas por meio das comparações com outros elementos comuns como o garçom de Restaurant-Palace, nota-se aqui o humor presente na cópia dos restaurantes que em geral se aproveitam do termo francês “restaurant-Palace” para dar idéia de luxo, quando na verdade não passam de restaurantes simples das pensões nos centros das cidades. De toda sua comparação a única conclusão a que chega o poeta é de que os gatos desses lugares são mais “finos” e “elegantes” do que as pessoas que vivem ali. No

próximo capítulo veremos como se dá a construção de imagens nesse mesmo poema.

Outro elemento importante, já salientado no capítulo anterior está na ligação entre Bandeira e a música. Um poeta assim tão ligado a essa arte só poderia valorizar instrumentos como o ritmo e a rima em sua obra. Traços como o da musicalidade o acompanharam principalmente desde o simbolismo, gerando mais tarde, no modernismo, a escolha exata da sonoridade de uma palavra para a transposição no plano verbal de uma atmosfera planejada pelo poeta. E se dermos atenção aos títulos de seus poemas observaremos uma espécie de “mania musical”. Como exemplos, temos: acalanto, canção (diversas), balada, cantiga, cantilhana, comentário musical, desafio, improviso, madrigal, rondó, berimbau, macumba etc...

O verso livre, enquanto produtor de sentidos, não se afastaria de valores como o ritmo e a rima. Bandeira, como seu introdutor, sabia disso, bem como tinha conhecimento de como era difícil libertar-se do estilo dos demais movimentos literários onde rimas e ritmos eram sinônimos da dureza da forma. Disse o poeta em seu Itinerário de Pasárgada: “um número fixo de sílabas com as pausas cria um certo movimento rítmico, mas não é forçoso ficar no mesmo metro para manter o ritmo. Quando atentei nisso, senti-me verdadeiramente liberto da tirania métrica”. (2001, p. 46).

Notam-se traços dessa sua evolução quando se compara o verso livre à organização métrica das rimas e o ritmo ainda “preso” presentes em poemas como “Mar Bravo”, pertencentes às suas primeiras obras. Vejamos um trecho:

Mar que ouvi sempre cantar murmúrios (9)
Na doce queixa das elegias, (9)
Como se fosses, nas tardes frias (9)
De tons pupúreos, (4)
A voz das minhas melancolias... (9)

No trecho acima nota-se a proximidade dos versos quanto ao número de sílabas poéticas, onde todos os verso têm nove sílabas, com exceção do quarto

verso com 4 sílabas, além da preocupação com a criação de rimas, presente em “mumúrios/ purpúreos” e “elegias/frias/melancolias”.

Mais tarde, ao se libertar e evoluir no seu trabalho com o verso livre, Bandeira perceberia a estrutura do verso como um fenômeno de sentido. Este deixaria de ser visto como uma estrutura fixa para ser um instrumento formador de idéias e impressões, mais do que mera “combinação” de palavras, o verso traria em si uma sonoridade maior, capaz de causar impressões junto ao leitor e remetê-lo para diferentes atmosferas.

O verso encarado dessa forma apresenta dois elementos: o semântico e o melódico, o primeiro com causa racional e o segundo emocional, segundo Lotman. Para quem a sonoridade musical dos versos no poema tem a incumbência de transmitir informação. As rimas seriam compostas não somente da sonoridade, tão almejada pelos simbolistas, como também pela informação nelas contida, num processo que almeja a transmissão de sentido.

Lotman trata de uma espécie de “reenvio” que interliga as palavras que rimam dentro do poema. Tais palavras, ao se confrontarem nos versos, formariam os chamados pares correlativos. Primeiramente tais pares se formariam de maneira mais explícita, como no poema acima: mumúrios/ purpúreos, elegias/ frias/ melancolias. Dentre esses pares, a rima pode então realizar a aproximação daquilo que é diferente em termos semânticos e revelar a diferença no que parecia semelhante em nível sonoro.

Isso se dá através do trabalho com a palavra e com o árduo exercício da forma poética que reorganiza o espaço poético e a ordem dos versos, realizando a seleção vocabular e determinando sua disposição na página. Concebido assim, o verso livre é um elemento que determina a capacidade simbólica dos versos, manifesta a potência do ritmo e das rimas, tornando-se livre da imposição métrica.

Por essa razão, a escolha da forma, seja em versos metrificados ou livres, não apresenta uma preocupação única de superação da qualidade poética

em relação a outros movimentos, mas sim o apontamento para outros planos que o poeta deseja valorizar (visual e/ou sonoro) como forma inovadora do processo de criação poética.

O ritmo se identifica e se incorpora ao conteúdo poético, como disse Octavio Paz: “O ritmo não é medida – é visão de mundo”(1982,p.71) e, portanto, retrata a impressão que o poeta deseja transmitir, o conteúdo do estranhamento, de seu olhar sobre o mundo. Cada ritmo traz em si uma visão particular do mundo e por isso será criador de imagens específicas dentro de cada poema, “em tempo original, perpetuamente se recriando.” (Paz, 1982, p.81), praticamente em movimento circular, numa eterna volta ao princípio, imagens arranjadas dentro dos versos, livres ou não, usando-se do ritmo, rima e eufonia.

Para Lotman, todas as variantes das construções textuais poderão ser divididas em dois grupos: o primeiro, onde os elementos se tornam equivalentes, com uso da repetição, do ritmo e o segundo grupo, que realiza equivalências dos elementos textuais por meio da metáfora, valorizando respectivamente o melódico e o semântico como se verá mais adiante em “Maçã”, entre as palavras “maçã” e “seio murcho”.

Assim, o verso livre realiza sim, ao contrário do que se poderia pensar, o ritmo, rima e o trabalho com os signos de maneira inovadora e não menos poética.

A respeito da inovação, diz Tomachevski:

A análise do verso livre não deve procurar estabelecer uma fórmula geral, mas deve encontrar fórmulas particulares(...) Nenhum estudo ótico ou mesmo cinegráfico poderá nos dar um domínio constituído de atos puramente psíquicos da percepção rítmica.(1978, p.153)

Para Brik: “O movimento rítmico é anterior ao verso. Não podemos compreender o ritmo a partir da linha do verso; ao contrário, compreender-se-á o verso a partir do movimento rítmico.” (1978, p. 137).

É esse movimento rítmico que persiste até mesmo nos versos livres e que gera a distribuição do ritmo sob as sílabas, sendo estas acentuadas ou não; tudo dependerá aí do chamado impulso rítmico presente na distribuição em linhas e sílabas.

O poeta, diante de inúmeras palavras e significantes os seleciona para então “reorganizá-los” na forma do texto poético. A carga sonora e emotiva dispensada às palavras e à formação dos versos irá, finalmente, delimitar o padrão rítmico do poema. Isso se dá porque o poeta apresenta um “simulacro” de significações ao leitor de forma a se tornar compreendido.

Para Tinianov (1975), no desenvolvimento da poesia, sucedem-se períodos que se caracterizam ora por deixar prevalecer o aspecto acústico na produção poética, ora por enfatizar outros componentes do verso, segregando para o segundo plano o elemento acústico.

O trabalho com as rimas realiza a junção da sonoridade, da semântica e também da intenção poética presentes em cada verso. Assim, o resultado final de um texto poético, composto de sensações musicais e, ao mesmo tempo, a criação de um texto complexo em sentido, realizado pelo ato poético de criação e totalmente diferente de qualquer musicalidade ou metáfora que se dê na prosa. Daí afirmar que a essência poética de um texto não se esgota em seus versos, mas se compõe também de elementos extra textuais (referenciais semânticos).

Segundo Lotman, sabemos que as palavras dividem-se em sons, mas ressalte-se que o som se caracteriza aqui como elemento provocador do ritmo e do sentido, como parte integrante do texto poético, mas não como seu determinante.

Como o ritmo está presente e movimenta toda obra poética, Paz o vê como “forças de atração e repulsa”, como algo que caracteriza e “movimenta todo o idioma. O ritmo é seu ímã” (1982,p.64), que irá atrair por meio de rimas, métrica, aliterações, etc... As palavras funcionam como agente de sedução, de transposição emotiva, indicativa e até representativa no texto poético.

Os versos no poema são unidades ligadas entre si por uma espécie de elo que é constituído pelo ritmo e que funciona como manipulador do jogo verbal, criando expectativas e controlando o tempo dentro da obra poética, através de um sentido, direção que conduz o leitor na leitura dos versos.

O que irá diferenciar o ritmo da métrica se ambos dão a “entonação” a “direção” dentro do poema? Tomemos aqui o fato de que o metro corresponde a uma medida vazia de sentido e pode se “realizar” através de qualquer seqüência de sílabas e acentos, daí as diferenças métricas como forma de entonação e divisão silábica, ainda que nos versos livres.

O ritmo, por sua vez, encarna o conteúdo dos versos, trazendo em si imagem e significação, formando uma frase poética deflagradora de sentido compreensível, da qual ele é parte integrante, por isso também é elemento constitutivo do verso livre e forma a chamada poesia moderna, já que nela a tirania métrica deu lugar à unidade rítmica.

Quando Bandeira afirma a necessidade de se manter o ritmo, no verso, está apontando a idéia de D. H. Lawrence, para o qual “a unidade do verso livre é dada pela imagem e não pela medida eterna”¹⁰, afirmando assim ser a construção de imagens a marca do verso livre.

O metro continua útil dentro do verso livre, porém sob uma nova ótica. O verso livre utiliza o ritmo e a rima como criadores de sentido e não como “metrômeno” qualificador da poesia. Para Lotman:

Como estrutura intertextual, o metro preenche uma função fundamental-corta o texto em segmentos, versos e fragmentos inferiores ou superiores ao verso. A divisão do texto em fragmentos nivelados na relação rítmica, cria entre eles uma relação de equivalência (...) os elementos não repetitivos das partes equivalentes do texto (por exemplo, os elementos semânticos) tornam-se diferenciadores de sentido. (1978, p. 267).

¹⁰ Idem, p. 87.



No entanto, essas classificações sempre surgem quando o assunto é uma nova técnica poética. Se compararmos constantemente as inovações, tais como o verso livre, com tudo que foi escrito até então, obrigatoriamente em prosa ou poesia, novos tipos poéticos não surgiriam e o verso livre poderia vir a ser definido como prosa.

Talvez em virtude de uma severidade excessiva em se delimitar o que pertence à prosa ou à poesia, torna-se difícil encontrar textos teóricos que consigam definir o que é o verso livre, lembrando que a inovação formal que esse instrumento trouxe para a poesia é bem mais relevante do que sua “classificação” como instrumento da poesia ou como elemento prosaico.

No conjunto do poema temos que atentar ainda para a utilização do ritmo como cadência, como elo entre os versos, gerando um conjunto poético total que compõe a atmosfera desejada pelo poeta, já citada anteriormente. O próprio Bandeira em seu Itinerário afirma que “o movimento rítmico de um verso pode sofrer a influência do verso anterior ou do seguinte.”

Apesar de ser visto como recurso muito próximo à prosa, o verso livre exige uma construção gráfica particular, pois muitas vezes utiliza o contexto total do poema para apresentar um ritmo próprio, e até mesmo uma modulação rítmica, cujo tempo ou medida de segmentação funcione como princípio ordenador desses versos livres aparentemente tão irregulares e de extensão tão discrepante.

Um exemplo desse ritmo já mais trabalhado pela inovação do verso livre e da poética modernista é o que se pode notar nas inter-relações entre os versos deste trecho do poema “Boi morto”, de Bandeira:

Boi morto, boi descomedido,
Boi espantosamente, boi
Morto, sem forma ou sentido
Ou significado...

2.2.3. O próprio poeta, já mais consciente da criação em verso livre do ritmo em sua poesia, relata em obra já citada:

É que o monossílabo “boi”, embora completando a medida do segundo verso, ecoa , no entanto, arrastado pelo enjambement, no verso seguinte, como se este fosse em realidade “Boi morto, sem forma ou sentido”. Nada me seria mais fácil do que dar as oito sílabas ao terceiro verso da estrofe, escrevendo “Morto, sem forma nem sentido”. Preferi, porém, quebrar o verso, por amor de um ritmo mais sutil do que o estritamente estabelecido pelo número fixo de sílabas.(2001, p. 48).

Seja por meio da introdução de novos conceitos de poesia, aceitação de uma poesia nacional voltada para o cotidiano, ou ainda pela mutação de temáticas clássicas, agora vistas de maneira mais simples, e da compreensão geral de diversas camadas sociais o verso livre abriu, não somente na poesia de Bandeira, um novo leque de uso das rimas e do ritmo, sobretudo na construção de uma poesia voltada para a transmissão de sentidos e libertada da forma fixa tradicional.

A seguir veremos como Bandeira realizou suas experiências com o verso livre em poemas marcados pelo início de sua fase modernista como “Neologismo”, em trechos de “Evocação do Recife”, marcados pelo experimentalismo formal e pela busca de uma nova poética, “Adeus de Teresa”, retrato fiel da linguagem popular, e pelo “Poema tirado de uma notícia de jornal”, onde o poeta aplica o verso livre à crítica social modernista.

2.2 Bandeira e sua experimentação poética: o verso livre e a poesia moderna

Pretendemos agora analisar como o verso livre age como instrumento poético em alguns poemas de Bandeira. Veremos como a utilização de temática cotidiana e de manifestações do eu-poético na poesia, apresentando traços pertencentes à prosa dentro do texto poético.

O contato de Bandeira com o verso livre abriu espaço a uma série de experimentações poéticas em busca daquela concepção poética modernista que há pouco retratamos por meio das idéias de Mário de Andrade e Oswald de Andrade. A busca pelo poético através do verso livre possuía o intento de gerar a “desautomatização” da palavra, processo que atingiria seu auge na poesia visual e concreta que veremos mais tarde.

Assim, desautomatizando a normatividade morfo-semântica e manipulando à liberdade para instaurar o poético, Bandeira oferece em “Neologismo” uma poesia inovadora:

Beijo pouco, falo menos ainda.
Mas invento palavras
Que traduzem a ternura mais funda
E mais cotidiana.

Inventei, por exemplo, o verbo teadorar.
Intransitivo:
Teadoro, Teodora.

(1947)

O poema acima retrata uma declaração de amor, também, pela própria poesia, mais precisamente pelo ato de criação poética que dá aos signos uma nova carga semântica. Nele Bandeira declara que ao fazer poesia, “inventa” palavras que são capazes de “traduzir” a ternura mais funda e mais cotidiana (dando vazão aos sentimentos do eu-poético), com uma naturalidade que aproxima a poesia da forma cotidiana, da vida comum.

Na segunda estrofe, o poeta cria um novo verbo na língua, o verbo “teadorar”, e logo acrescenta que o mesmo é intransitivo, ou seja, não precisa de complemento no ponto de vista gramatical. Essa mesma característica no plano temático equivale a dizer que a adoração é um ato unilateral que não necessita de reciprocidade, muito menos de aceitação. Isso revela a antiga idéia de frustração amorosa, do amor não correspondido que ultrapassa movimentos literários diversos, e agora é “narrado” em verso livre.

O poeta finaliza o poema apontando o objeto adorado que seria desnecessário gramaticalmente, já que o verbo é intransitivo. No entanto, no plano temático Bandeira faz questão de frisar que o verbo só foi criado para alguém que se chama Teodora. Dessa forma o poeta “brinca” com as palavras e cria novos signos por meio de uma palavra inicial, o nome da amada. Mais do que jogo verbal realizou-se aqui um aproveitamento sonoro do signo “Teodora”.

Assim a primeira estrofe possui um tom eloqüente e próximo da prosa onde o poeta “narra” o processo de pesquisa e criação de novos signos que finaliza com a afirmação de sua invenção no primeiro verso da segunda estrofe: “Inventei, por exemplo, o verbo teadorar”. Há então uma pausa que é quebrada pelo sexto verso composto de um só signo: “Intransitivo:”, marcado pelos dois pontos que aumentam a expectativa pelo conteúdo do próximo verso, anunciando que algo ainda está por vir. Note-se que há aqui uma forte intenção poética pois se atentássemos para o significado do termo “intransitivo” não deveríamos esperar por mais nada já que o termo implica em um verbo que não precisa de complemento.

O último verso então preenche toda a expectativa apontando a real intenção do poeta ao criar novas palavras, a de criar um verbo capaz de exprimir toda sua adoração por alguém especial, “Teodora”, realizando tal tarefa por meio da exploração gráfica e sonora do nome da amada. Isso se dá pelo fato de o poeta moderno explorar os signos de forma independente de seu conteúdo semântico, Bandeira vê cada palavra como um elemento único a ser recriado.

Esse processo de exploração da palavra ocorreu também em “Capibaribe”, no seguinte trecho de “Evocação do Recife” (1925):

Do lado de lá era o cais da Rua da Aurora...

...onde se ia pescar escondido

Capiberibe

– Capibaribe

A respeito, relatou Bandeira em seu “Itinerário de Pasárgada”:

Na “Evocação do Recife” as duas formas “Capiberibe __ Capibaribe” têm dois motivos. O primeiro foi um episódio que se passou comigo na classe de geografia do Colégio Pedro II. (...) Qual é o maior rio de Pernambuco? Não quis eu que ninguém se me antecipasse na resposta e gritei imediatamente do fundo da sala: “Capibaribe!” Capibaribe com a , como sempre tinha ouvido dizer no Recife. (...) “ Bem se vê que o senhor é um pernambucano!” (pronunciou “pernambucano” abrindo bem o e) e corrigiu: “ Capiberibe”. Meti a viola no saco mas na “Evocação” me desforrei do professor (...). Todavia, outra intenção pus na repetição. Intenção musical: Capiberibe a primeira vez com e, a segunda com a, me dava a impressão de um acidente, como se a palavra fosse uma frase melódica dita da segunda vez com bemol na terceira nota. De igual modo, em “ Neologismo” o verso “Teodoro, Teodora” leva a mesma intenção, mais do que de jogo verbal. (2001, p. 50-51).

A poesia de Bandeira realizou ainda a mobilização de formas, poéticas tradicionais, numa tendência à utilização de uma linguagem simples e até da fala popular, que se mostra na diversidade de sua obra com sonetos, odes, vilancetes, madrigais, baladas, rondós, canções populares, haicais, acalantos, cantigas de roda, entre outras.

Os poetas modernistas lidaram com a tradição, não com o intuito de repetir ou copiar um modelo, mas como um exercício metalingüístico, no qual a forma é preservada, nas suas características “fixas”, não impedindo aí a incorporação do traço popular.

Segundo Friedrich (1978), o olhar moderno altera a realidade, destituindo a rigidez estética presente na arte clássica. Sendo assim, os

modernistas mobilizam uma forma tradicional para explorar particularidades até então esquecidas por outros gêneros literários. Tal mobilização de formas se dará através da utilização dessas particularidades lingüístico-temáticas inexploradas, por meio de uma extrapolação da forma fixa face às novas necessidades expressivas impostas pelo discurso moderno. Esse processo de mobilização de formas definido por Friedrich, que citamos no item anterior, aproxima formas tradicionais e populares em Bandeira, trazendo em sua poesia uma nova ótica face à realidade brasileira.

Dentre essas inovações que a poesia moderna articula está a necessidade de se criar uma linguagem onde o poético pudesse se aproximar mais da compreensão de todos. As cidades ferviam, nelas brotavam um número cada vez maior de trabalhadores que não tinham acesso à poesia tida como “de qualidade”, oriunda de movimentos literários anteriores ao modernismo. Note-se que não estamos falando em rebaixamento da poesia, mas sim de um processo que tentava, por meio do verso livre e de uma linguagem menos rebuscada, tornar o poético algo mais compreensível.

A obra de Bandeira reflete essa preocupação em tornar o texto poético algo mais claro e perceptível. A maioria desses textos banderianos que refletem uma intenção de fusão entre formas tradicionais e formas de cunho popular (representando a mobilização de formas, nas palavras de Friedrich) foram escritos no período de 1924 a 1930.

Nessa fase, Bandeira chega a afirmar que realizou verdadeiras “traduções para o moderno acompanhadas de comentários”. Afirma ainda: “‘Traduzi’ para o moderno o famoso soneto de Bocage que começa pelo verso ‘se é doce no recente, ameno estio’”(1997, p. 338). Ocorre aqui uma intertextualidade da poesia moderna de Bandeira com a de outros poetas de outros movimentos literários, numa reescrita desses textos sob uma nova ótica, a modernista. Assim ficaram os versos do poeta, como exemplo de uma nova

Aqui, além do verso livre, nota-se o uso de outro recurso usado para criar esse trânsito livre entre a prosa e a poesia: a repetição ou ritmo encadeado, aqui representado pela repetição da partícula condicional “se” que dá o tom prosaico e encadeado de uma insistência. O uso do termo “se” usado no terceiro, quarto e quinto versos realiza um paralelismo e indica que o eu-poético, por meio da repetição, reforça o conselho dado a Teresa e esgota qualquer possibilidade de que ela venha a “ceder” frente as juras de amor dos homens.

Fica evidenciada aqui a preocupação modernista em fazer da poesia algo mais compreensível e menos rigoroso em termos formais. Este processo de criação de um “estilo humilde” em Bandeira também se manteve enquanto meio de elaboração da linguagem poética e de aproximação entre a forma poética e a temática social modernista, o que fica claro no tópico seguinte.



2.3 Verso livre e temática social: a dissonância presente em “Poema tirado de uma notícia de jornal” e “O bicho”.

Temos aqui um exemplo da adoção do elemento cotidiano como material poético, trazendo um diálogo entre o discurso jornalístico e o poema. Vejamos.

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.

Comentários acerca deste poema se fazem necessários uma vez que ele se “casa” perfeitamente com algumas características bandeirianas já citadas como o uso da temática social, o uso do verso livre e construção de um ritmo calcado em uma forma poética muito próxima da prosaica. Ocorre aqui a projeção do cotidiano para criação de reflexão sobre a existência humana.

O título do poema enuncia o procedimento característico do fazer poético enquanto espaço aberto a uma circulação mais livre de formas e matéria; o poema que foi “tirado” de uma notícia jornalística, com ar de ocorrência policial transforma essa ocorrência num “fato” de linguagem. Um relato triste e abrupto, como os versos contrastantes entre si, onde a leitura longa de um verso se opõe à leitura rápida e sintética de outros versos, num poema reduzido, mas que se amplia no conteúdo de sua mensagem, que traduz a economia poética pregada no modernismo, através do relato impessoal e em terceira pessoa.

Aqui temos um caso em que os versos livres agem como instrumento de discurso narrativo, ao invés do emotivo como acontece na poesia em geral, num texto que apresenta autonomia com relação ao seu narrador. Os versos formados

por verbos (Bebeu/Cantou/Dançou) aumentam a dramaticidade da “narrativa” e traçam uma seqüência rápida das ações do personagem João Gostoso, durante sua expressão de alegria e expansão efusiva.

Em contraste, temos o primeiro verso longo, de caráter descritivo, que parece lembrar a descrição policial relatada nos jornais, a própria qualificação do agente, com nome, profissão e residência.

Como já apontado em “Momento num Café”, Bandeira faz uso de advérbios e adjetivos, mas valorizando-os em contextos específicos e funções inusitadas. Assim, em “Poema tirado de uma notícia de jornal”, no nome do personagem “João Gostoso” o adjetivo “gostoso” aproxima-o de seu ambiente e da sua situação social, aqui em relação aos demais elementos do seu grupo, singularizando-o (gostoso) até mesmo com um tom sensual em flagrante contraste com o fecho do poema (e da situação do personagem) marcado pelo trágico.

Todo essa cena aproxima-o da malandragem e de ambientes como o bar. O retrato se completa com a descrição do subemprego (carregador de feira livre), e o local em que vive na favela (barracão sem número), não reconhecido pelas autoridades municipais, pois não identificado, como retrato da abstração social. Desse modo, acaba despontando a ironia que cerca o nome “João Gostoso”, em que a popularidade afetiva ou prazerosa não resiste ao desfecho trágico; mesmo sendo “gostoso”, ele é engolido pela morte.

A forma como as ações se dão no poema, precisamente nos primeiros versos demonstram uma atmosfera positiva, onde “João Gostoso” sai em busca de prazer e diversão, com ações eufóricas. No entanto, abruptamente, no sexto verso, o personagem aparece atirando-se ao afogamento, num ritmo descendente de descida, como que de acordo com o movimento físico realizado pelo personagem rumo à morte.

O ritmo mais acelerado, devido a leitura dos versos de maneira mais breve, nos versos centrais; Bebeu/ Cantou/ Dançou, em versos dissílabos sem

pontuação. Note-se, aqui, como a liberdade formal proporcionada pelos versos livres é fundamental para a formação de uma “impressão máxima” que acompanha o desespero do personagem neste momento essa impressão é o que Friedrich afirma como o ato de “chocar” o leitor que será usado pelos poetas modernistas, ao invés do uso do discurso descritivo para expressar temas profundos que envolvem os homens.

Assim, da vida para a morte, de cima do morro para a lagoa Rodrigo de Freitas, todos esses movimentos se encontram e se exprimem pela angulosidade dos ritmos, mais lento no primeiro e segundo versos, também mais extensos, em contraste com o sincopado dos terceiro, quarto e quinto versos do poema e novamente com um ritmo mais lento e demorado, num verso de tamanho semelhante ao primeiro que fecha o poema, num retorno ao ritmo inicial. Essa discrepância entre a euforia inicial da atmosfera positiva de diversão e a tragédia final suscita no leitor uma reflexão sobre a importância, em termos de construção poética, do “acontecimento” encenado no poema.

O mesmo ocorre em poemas como “O bicho”, citado no capítulo anterior, onde a degradação sofrida pelo personagem ao fim do poema apaga qualquer processo de individualização do mesmo no início do poema.

No “Poema tirado de uma notícia de jornal”, a técnica poética se dá através da adoção de um material até certo ponto não poético. Temos aqui a projeção do cotidiano como momento de reflexão sobre a posição do homem no mundo. Neste sentido, o poema ultrapassa o plano referencial de “notícia de jornal” rumo a um questionamento sobre as diferenças sociais encontradas no seio da sociedade brasileira.

Da mesma forma, tal temática (cotidiana) encontra repouso em outras obras de Bandeira, às vezes de forma mais densa e intimista como em “Poema só para Jaime Ovalle”, onde a banalidade do despertar de um homem solitário cede lugar a uma reflexão de cunho existencial mesclada ao questionamento das convenções sociais.

Até aqui, nota-se como Bandeira utiliza-se de formas de sublimação de um plano referencial rumo a um plano poético. A adoção de uma linguagem “simples” e a presença do cotidiano, associadas a uma preocupação em trazer para a poesia temas ligados à realidade empírica, constituem mecanismos de cruditização do popular. Esse processo, aliado a uma tendência a mobilizar formas tradicionais ou populares, faz com que a sua poética se projete como moderna, mas acima de tudo como uma arte que visa atingir o sublime poético por meio de seu estilo “humilde”. Eis o que pretende o poeta ao resgatar o material poético presente “até nos chinelos”. (2001, p. 19).

Sua poética sofreu alterações, como salienta Nunes (1969), através de uma gradativa evolução e incorporação do cotidiano como instrumento reflexivo. O coloquialismo, segundo o crítico, evolui à medida que o poeta aperfeiçoa sua técnica poética. É justamente esse aperfeiçoar estético que leva Bandeira a mobilizar formas tradicionais e populares. Nesse sentido, sua consciência em uma “mobilização” da linguagem figura como elemento transformador face ao padrão tradicional. É comum, portanto, encontrar em muitos críticos uma classificação da poesia de Bandeira, até certo ponto tradicional, como impregnada de visão popular.

Agora que falamos do verso livre como elemento poético de criação da poesia moderna nos aspectos temáticos e rítmicos, precisamos aprofundar as noções de texto para finalmente tecer comentários acerca da linguagem em relação à imagem e ao espaço poético.

Em nosso contexto atual o conceito de texto ganhou uma abrangência que passou a assumir diferentes modalidades de linguagem que vão desde um painel, uma canção, até formas mais “visivelmente poéticas” como um poema ou um haicai. No entanto, um dos pontos básicos que não deve ser perdido de vista é o de que um texto deve sempre manter uma unidade significativa singular, de modo que sua composição interna, sua textura, esteja dotada de “coesão” e “coerência”, mantendo o “sentido” para seu leitor. Essa preocupação em definir

o conceito de texto, sobretudo o poético, já estava em Jakobson para quem “um lingüista surdo à função poética da linguagem, assim como um estudioso da literatura indiferente aos problemas lingüísticos e desfamiliarizado com os métodos lingüísticos, são ambos anacronismos igualmente flagrantes”. (1972, p. 162).

Em nosso estudo da natureza da imagem na poesia de Bandeira, teremos por vezes que nos deparar com questões acerca da composição do texto poético. Diante disso optamos pela compreensão do texto como uma cadeia de signos com suas regras combinatórias (estipuladas muitas vezes pelo poeta, como se verá adiante) onde se tem o signo como elemento lexical e morfológico, e texto como combinação de signos, seja em cadeias longas, breves ou justapostas (como se verá na poesia visual), sem que se possa estipular de forma exaustiva e teórica todos esses elementos.

Para Jacques Dubois (In OLIVEIRA, 1999, p. 40), a poesia, considerada tradicionalmente como arte do verso, passou a ser definida também como “arte da imagem”. No entanto, parece-nos mais clara a idéia de Lotman para quem o texto compõe uma unidade mínima e irreduzível de significação que reflete unidade de significação devida à sua totalidade delimitada pelo seu caráter estrutural. Tal delimitação não é dada pela simples sucessão de signos no intervalo de dois limites externos.

Ainda segundo Lotman, é própria do texto uma organização interna que o transforma, ao nível sintagmático, num todo estrutural” (1978, p. 106) fazendo do texto um conjunto de estruturas inter-relacionadas compondo um todo fechado e autônomo. No caso do texto poético, quando sintetizado, deve-se analisar as relações existentes entre os signos organizados pelo ritmo e pela sua carga semântica, observando-se as relações existentes entre eles, bem como o contexto em que se encontram.

Já em alguns casos, como o dos poemas “Rosa Tumultuada” e “Azulejo”, notaremos uma nova concepção de verso onde a configuração

espacial rompe a sintaxe tradicional e faz do espaço um elemento articulador dos signos verbais formando a chamada poesia visual de que trataremos adiante.

A respeito, Stempel, na obra de Luis Costa Lima, *Teoria da Literatura em suas fontes*, comenta a importância da evolução da poesia moderna em causar a precedência da forma sobre o conteúdo, chegando a afirmar que essa “nova forma” acabaria por gerar um “novo conteúdo” capaz de condicioná-lo. Afirma ainda que tais mudanças colaboraram para o processo de “desautomatização” da linguagem poética que teve início nas obras de Rimbaud e Mallarmé.

O uso da forma através da exploração do espaço gráfico marcaria a poesia moderna e geraria um “encantamento”, capaz de colocar o leitor diante do impasse entre a compreensão de seu conteúdo e a absorção das imagens, muitas vezes visuais, que serão usadas. A essa união entre a incompreensibilidade e a fascinação, Friedrich chamou de dissonância. Vejamos suas anotações sobre a poesia moderna:

A poesia quer ser, ao contrário, uma criação auto-suficiente, pluriforme na significação, consistindo em um entrelaçamento de tensões de forças absolutas, as quais agem sugestivamente em estratos pré-rationais, mas também deslocam em vibrações as zonas de mistério dos conceitos.(...)

Quando a poesia moderna se refere a conteúdos - das coisas e dos homens - não as trata descritivamente, nem com o calor de um ver e sentir íntimos. Ela nos conduz ao âmbito do não familiar, torna-os estranhos, deforma-os.(...). (1978, p. 16-17).

Assim, a forma e o conteúdo dos poemas modernos, ao falar das coisas e dos homens, não busca o descritivo, o óbvio. Essa poesia se marcou pela deformação do familiar, do real. Haverá aqui a reconstrução e reapresentação das palavras para chegar-se então na redefinição de poesia.

Esse processo de dissonância alterou, por exemplo, a forma com que os modernistas tratavam das questões sociais. Em “O bicho”, estudado no primeiro capítulo, vimos não somente uma descrição do homem pobre das cidades, mas

sim o uso de valores como a dramaticidade agressiva. Vejamos novamente o poema:

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

Quando achava alguma coisa,
Não examinava nem cheirava:
Engolia com voracidade.
O bicho não era um cão,
Não era um gato,
Não era um rato.

O bicho, meu Deus, era um homem.

Segundo Friedrich, o poeta moderno transforma a realidade num quadro grotesco onde o tema humanidade *versus* animalidade, por exemplo, é apresentado por meio da transformação da própria linguagem ao incluir na poesia termos mais próximos da linguagem cotidiana que vão encontrar ambiência semântica no verso livre.

Em “Poema tirado de uma notícia de jornal”, essa dissonância se dá à medida que o personagem João Gostoso, construído de maneira festiva no início do poema, acaba morto e degradado ao final de sua “farra noturna”, o homem, reflexo de toda uma humanidade, é destruído e deformado em um ser pobre e sem princípios que não suporta o vazio da vida e se suicida numa lagoa carioca. Seu destino foge do que o leitor esperava (bem como no caso do homem descrito em “O bicho”). Temos aí um retrato de uma realidade grotesca, que deforma a realidade descrita no início dos poemas e acaba por chocar o leitor. Essa atitude provocadora configura o processo de dissonância usado por poetas modernos.

Essa nova visão de poesia que valoriza a forma poética constituiria a poesia moderna e seus reflexos passariam a ser vistos em poetas como Bandeira. Isso se nota pela “desautomatização” do processo de criação poética

representado pelo verso livre e pela temática, voltada para o cotidiano, que apontamos como responsável pela produção de imagens na poesia moderna.

Stempel analisa tais alterações da linguagem poética com base nas propostas colocadas pelo formalismo russo e acrescenta:

Falando de um modo bem geral, o dogma do “desvio” da linguagem poética e de sua compreensão, como alteração material da linguagem comum, constituía não só o método mais iminente, para não dizer o mais primitivo de sua avaliação, como também a forma mais exigente de se criar poesia. Quando Valéry (cujas opiniões teóricas sobre esse problema não são menos controvertidas) designa o poeta como um agent d'écarts, ele o faz porque lhe parece impossível que uma frase como il pleut possa ser poeticamente concebida. Em suma, essa atitude está na origem do conceito de Chklovski de estranhamento (Ikusstvo kak priem), no que se refere à dificuldade das formas de linguagem e à eliminação do “automatismo” da linguagem falada (expressão que também se viu em Valéry). (1975, p. 163)

E conclui adiante:

Essa atualização (aktualizace) é assim conceituada, mais ainda do que em Chklovski, em termos de informação teórica: enquanto a aplicação automatizada da linguagem possui um menor valor de informação, a “atualização” concede um benefício elevado de percepção. (1975, p. 165)

O verso livre surge, nesse contexto, como elemento da poética moderna capaz de aproximar prosa e poesia e de delimitar a linha do verso como sinal para a entonação rítmica e para distribuição da “energia poética” que o poema quer transmitir, indo ao encontro do que Tinyanov afirmava como a fixação gráfica do verso, capaz de assegurar os “fatores rítmicos” bem como a “densidade” da série poética e sua “dinamização”. A toda essa carga funcional dada ao verso não deve faltar, entretanto, aquilo que o levará a se constituir como texto poético; a chamada “linguagem emocional” definida por Jakobson, ou seja, como a que constitui a essência da mensagem poética que o poeta deseja transmitir e para a qual a produção de imagens é necessária.

Com base nesta organização do texto artístico, o poema acaba por ultrapassar a linguagem; a palavra passa a ser explorada ao máximo transformando “o nome e o nomeado” em uma só coisa, conforme nos diz Octavio Paz. (1982, p. 49)

Para tanto, podemos afirmar que o texto poético, além das palavras, faz uso de imagens para conseguir gerar sua total compreensão. No entanto, as imagens possuem a qualidade de se “fixar” na mente do leitor além de fazer parte do processo de compreensão do poético; sendo assim, ao mesmo tempo em que criam a visão do poético que o poeta “direciona”, elas conduzem o leitor à percepção do conteúdo e não apenas o descrevem.

Esse trabalho com as palavras (capaz de transcender seus significados), bem como a produção de imagens para apreensão do poético, é que faz de um conjunto de palavras um poema e não uma simples “manipulação verbal”, como já afirmava Octavio Paz. (1982)

Desse trabalho com a palavra podem surgir diferentes formas poéticas. Não é nosso propósito criar uma teoria que as determine, mas apenas apontar algumas classificações que nos ajudem a encaminhar a análise do corpus, usando termos que diferenciem a poesia oral, verbal e visual, até porque essas nomeações têm sido usada nas mais diferentes manifestações literárias, o que indica um certo encadeamento e continuidade histórico-culturais.

Diante das variações que um texto pode apresentar (metrificados de maneira tradicional ou até em versos livres), as imagens podem ser apresentadas de diferentes formas, sempre aliadas ao processo de percepção e compreensão do texto poético formado por signos. Assim, a imagem foi ganhando espaço e importância nas discussões para ser entendida como parte vital do sucesso de percepção dos leitores/espectadores.

A forma como a imagem é trabalhada tem marcado a poesia ao longo do tempo e das diferentes escolas literárias; se no romantismo a imagem era vista como todas as demonstrações de idéias evocadas pela imaginação, esse conceito

atingiu, no entanto, um caráter mais visual possível dentro do modernismo e da poesia visual que viria.

Se a imagem compõe uma das fases de percepção do texto poético, ela é parte integrante deste, cumprindo diversas funções: declarar um conteúdo definido pelo poeta de uma maneira clara, visual e representativa e, indicar o caminho a ser percorrido pelo leitor em busca da apreensão de idéias a serem construídas. Desse modo, o contato com a poesia implica um processo cognitivo, criando-se uma ponte entre a imagem criada pelo poeta e a percebida, recriada pelo receptor/ leitor.

O fato de a imagem poética atravessar tantos períodos e estar sujeita a diversos pensamentos teóricos, conceituá-la é uma tarefa complicada. Segundo Santaella e Nöth (1998), o conceito de imagem é subdividido e apresentado em duas vertentes: a imagem como representação visual e a imagem da mente, ambas ligadas pelos conceitos de signo e representação. A imagem como representação visual fica restrita ao campo da semiótica, vista como se as representações cognitivas fossem signos e operações mentais que ocorrem na forma de processos sígnicos; já a imagem como representação mental está ligada à ciência cognitiva e desenvolve modelos de conhecimento, portanto, representações e modelos do processamento de suas estruturas em processos mentais, modelos de processos cognitivos. (1998, p. 26).

Segundo Lotman, (1978, p. 110-113) a imagem é uma forma codificadora que transcende a estrutura verbal (lingüística), transformando o conteúdo inicial em um signo secundário, que possui ao mesmo tempo uma imediata semelhança com o objeto designado por esse signo e uma diferença.

Também Oliveira (1999, p. 41) caracteriza a imagem:

A imagem tem um primeiro sentido, o de vulto, representação, figura real ou irreal que evocamos ou produzimos com a imaginação, imagem como forma o que nos aparece diante dos olhos.

As imagens pintam objetos, despertam emoções e estão numa linguagem que aspira à visualidade.

Para Octavio Paz, (1972, p. 37) podemos designar com a palavra imagem toda forma verbal, frase ou conjunto destas, que unidas compõem o poema, fazendo com que participem deste conceito de imagem todos os processos de que o poeta se utiliza para garantir a transmissão de sua “emoção”. Assim, por esse raciocínio, as metáforas, jogos de palavras símbolos, são exemplos de elementos que compõem o mundo das imagens, podendo nesse processo de construção poética aproximar realidades distantes, opostas, gerando a pluralidade do real.

Isso acontece quando um determinado signo recebe mais de uma interpretação e produz, assim, mais de uma imagem, gerando a pluralidade de sentidos. Como em “Maçã”, um mesmo signo evocará a fruta e o corpo da mulher, conforme analisaremos no próximo capítulo.

Assim, quando a palavra é trabalhada no intuito de produzir imagens dentro do poema, em seu interior, é que podemos dizer que estamos diante do processo de produção da imagem mental; enquanto que a imagem visual se dá pela própria disposição do poema, tratando-se então do uso de elementos gráficos no espaço da página.

Como exemplo de poemas em que as imagens são de natureza verbal, ou seja onde as imagens brotam das palavras, temos alguns poemas confeccionados em verso livre, como “Pensão Familiar”, “Camelôs” e “Maçã”, já que nesses poemas as imagens mentais são formadas através das palavras e do conteúdo do poema.

Notaremos nesses poemas o verso livre como responsável por uma liberdade maior quanto à disposição do poema na página, em relação aos poemas de outros movimentos literários. É importante salientar, no entanto, que a configuração desses poemas tem o intuito de valorizar seu conteúdo, em especial o de alguns versos como aquele em que a palavra “Amarelo” se recorta visualmente em relação aos outros versos. Em “Pensão Familiar” e também em “Camelôs” quando o verso central se destaca do restante do texto e valoriza o

momento de introspecção do eu-poético, e ainda na distribuição irregular dos versos em vários poemas.

Porém, não se pode falar em imagens visuais em nenhum desses poemas acima, já que neles as imagens brotam do trabalho com a palavra, em geral por meio de metáforas ou analogias. Neles não há uso ou exploração de outros elementos gráficos além das palavras para a produção de imagens.

Por outro lado, a utilização da imagem poética cognitiva, criada na mente do leitor e apresentada pelo poeta como realização ao longo do poema, é formada por seu conteúdo e sua leitura numa aliança entre dois elementos do texto poético: as palavras (signos) e o ritmo (sons); daí a afirmação de que a arte poética, assim como as demais artes, compõe-se de elementos que tornam o texto artístico complexo.

Dentro desse universo da linguagem verbal, temos a idéia de Saussure segundo a qual o signo possui duas faces, uma o conceito (significado) e a outra, a imagem acústica (significante). Diante disso é lícito afirmar que a esfera do verbal toca a do visual e do sonoro durante o processo de recepção das imagens, realizando a função do texto poético de dar ao signo uma pluralidade de sentidos.

A conformação da palavra (parte de um texto poético) à imagem que ela vai evocar dentro do texto passa por um processo semelhante ao conceito que Roland Barthes (ano) denominou de “função utópica da literatura”, onde a palavra tem a intenção de se tornar o “ser” ou o “objeto” que ela representa. Neste raciocínio, podemos pensar na imagem que a palavra provoca, como é o caso do uso da linguagem no sentido figurado (imagem, comparação, metáfora, metonímia). É o que podemos chamar de palavra-imagem.

Essa palavra-imagem pode ser representada pelo aspecto descritivo e a presença de parataxe (que num enunciado se realiza por meio de uma seqüência de frases justapostas, sem conjunção coordenativa) em textos do Realismo, Simbolismo, no Imagismo e na poesia de João Cabral de Melo Neto e de Carlos



Drummond de Andrade, e ainda na poesia que resultaria no ideograma chinês (dos irmãos Campos, Décio Pignatari, Pound, e. e. Cummings entre outros).

Se um grupo de palavras faz evocar imagens (seja por meio da comparação ou da metáfora), ou se este mesmo grupo apresenta visualidade, com palavras usadas de forma, isolada ou não, onde cada signo já constitui uma imagem visual, isso vai estar relacionado ao uso que cada poeta faz da palavra em cada poema.

É o poeta, afinal, quem decide se vai utilizar recursos como a distribuição gráfico-espacial como mais um elemento de formação de imagens, veremos o uso da palavra com esse intuito em poemas visuais bandeirianos como “Azulejo” e “Rosa Tumultuada”.

É com essa visão que encaramos a obra de Bandeira onde:

a imaginação poética aparece como uma faculdade plástica e estruturadora, capaz de dar unidade ao diverso, formando novos conjuntos articulados, operando espacialmente uma nova harmonia de imagens. (ARRIGUCCI, 1990, p.16).

A linguagem é lapidada de tal forma em um texto artístico a fim de que possa se tornar uma “linguagem elaborada” e, durante esse processo, outros elementos “extra-linguagem” interagem entre si. São exemplos disso o tempo e a imagem. Ocorrem nos poemas um relacionamento entre elementos como a rima, o metro, aliterações e outros, realizando um jogo de re-integração de significados, proporcionando a projeção do eixo do paradigma/seleção sobre o eixo do sintagma/combinção, nos termos de Jakobson.

Outro aspecto importante que envolve a produção de imagens, em poemas criados após o Modernismo, é o da simultaneidade, este aspecto se dá pelo fato de a imagem corresponder a um simulacro daquilo que o poeta deseja transpor nos poemas, a essência poética de seu discurso. Bandeira soube realizar por meio do verso livre uma poesia moderna que não só apresentou inovações quanto à temática modernista, conforme vimos, como também no uso do verso

livre como instrumento capaz de realizar a exploração do espaço gráfico, da criação de imagens e da idéia de simultaneidade. A junção do verso livre do ritmo e do espaço poético para produção de imagens de diferentes naturezas será demonstrada em alguns poemas de Bandeira no próximo capítulo.

CAPÍTULO IV

A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM NA POESIA DE MANUEL BANDEIRA



3.1 A construção da imagem em "A Canção", "A Canção da Canção" e "A Canção da Canção"

CAPÍTULO III

A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM NA POESIA DE MANUEL BANDEIRA

3.1 A produção de imagens em: “Camelôs”, “Maçã”, “Pensão Familiar” e “A Onda”.

Vimos, nos capítulos anteriores, algumas características que marcaram a obra de Bandeira, dentre as quais destacamos sua temática variada capaz de aproximar o poético e o cotidiano, bem como elementos inovadores de caráter formal, especialmente o verso livre. Comentamos ainda outros traços importantes de sua criação poética como sua facilidade em mesclar elementos de variadas escolas literárias, o que fez dele não só um poeta transgressor das barreiras formais e temáticas, como também o grande mediador entre o novo e o tradicional.

Em seus poemas destaca-se a presença do verso livre, como elemento novo e moderno a ser incorporado pela poesia nacional, elemento formal que lhe rendeu o título de “São João Batista” do modernismo brasileiro, e cuja importância não pára por aí. O verso livre em sua obra atua como elemento criador de imagens que nos conduzem, no tempo, a diferentes concepções do verso, capazes de nos levar até a construção de uma nova forma poética, a da poesia concreta e visual, cujo alcance do verso livre abriu caminho para um uso liberto das palavras.

Como se utilizam diferentes imagens em seus poemas e como o verso livre é disposto no espaço da página, são informações que podem revelar a “intenção poética” de Bandeira, mostrando-nos como e até que ponto a formação de imagens contribui para a transmissão do conteúdo poético almejado pelo poeta. Para isso é necessário refletir sobre o conceito de texto e imagem como elementos composicionais da poesia.

Se partirmos da idéia de que o texto poético é composto de palavras (signos), ritmo e imagens, teremos de refletir sobre a importância desses elementos na construção da imagem poética que o poeta deseja transmitir e que os poemas de Bandeira evocam. Já tratamos da presença do ritmo dentro do

texto poético, e percebemos que se trata de algo essencial, ainda mais quando se trata de versos livres, uma vez que a liberdade métrica não pressupõe queda na qualidade poética, nem tampouco, ausência de ritmo dentro do poema moderno.

Veremos agora como o tratamento singular da imagem reafirma um projeto poético marcado pela modernidade. Começaremos com o poema “Camelôs”, exemplo da poesia modernista, poesia condensadora de todas as inovações que tiveram início com o Modernismo. Esse e outros poemas, que analisaremos a seguir, tornam Bandeira o “(...) poeta ponte na passagem da poesia brasileira para a modernidade”. (ARRIGUCCI, 1990, p. 59).

Apresentamos uma das facetas de Bandeira, a de crítico dotado de um tom de observação fundamentado na visão social modernista. Esse tipo de poesia aliava-se às crônicas sociais e outros gêneros que continuariam a crítica ao funcionamento político da sociedade. Para tanto, o poeta usava de tom irônico, audacioso, traço típico modernista que o autor vinha a inaugurar, mesmo antes da Semana de Arte Moderna de 1922.

O poema “Camelôs”, pertencente à obra *Libertinagem*, publicada em 1930 e que inclui poemas escritos entre 1924 e 1930, vistos pela crítica como a obra mais madura e modernista, apresenta a temática do cotidiano e, no aspecto formal, a libertação da métrica. Vejamos:

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
 Alegria das calçadas.

Uns falam pelo cotovelos:

–“O cavaleiro 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...’”

Outros, coitados, têm a língua atada.

Todos porém sabem mexer nos cordéis com o lino ingênuo de
[demiurgos de inutilidades.
E ensinam no tumulto das ruas os mitos heróicos da meninice...
E dão aos homens que passam preocupados ou tristes uma lição
[de infância.

(Liberinagem)

Temos nesse poema a presença do lirismo que ultrapassa os limites do eu-lírico para abordar um questionamento mais amplo sobre a realidade do mundo e os problemas da criação poética. Dessa forma, através da temática social, Bandeira realiza também uma análise da condição do poeta na sociedade, aproximando esferas distintas como a poesia e a prosa a partir da comparação entre poetas e camelôs.

Essa visão que aproxima o cotidiano do sublime se reflete ao longo de sua obra e mais de uma vez Bandeira aponta a atividade poética como um trabalho árduo, repleto de responsabilidade social. Em “Nova Poética”, presente em Belo Belo, de Bandeira, a poesia é comparada a uma nódoa de lama que salpica a roupa branca de brim. Essa mancha que impregna o tecido representa uma função questionadora que o poema deve provocar no leitor. Bandeira realiza em “Camelôs” esse questionamento sobre a função e a valorização da poesia na vida das grandes cidades. Ao aproximar o poeta da realidade, equipara o fazer poético a outra atividade, a de vender ilusões como fazem os camelôs das calçadas. É o resgate do sublime por meio de uma figura popular.

Se considerarmos a evolução de sua poesia, notamos que Bandeira apresenta em "Camelôs"²² uma tendência em contrariar certas noções ligadas ao idealismo romântico, tais como a noção de que o poema deveria refletir a visão de mundo de um indivíduo de sensibilidade privilegiada, além de dever encerrar um significado determinado pelo poeta começa a ser contrariada em sua obra.

Para isso, o poeta utiliza tons de “nonsense” (nos seus versos centrais, como veremos adiante), de obscuridade e de aparente desconexão entre os versos, que constituem recursos como a metapoesia (onde o poeta atua como

crítico de sua própria poesia). Nota-se ainda a intertextualidade por meio da presença de idéias semelhantes, já que a discussão sobre a função da poesia está presente em vários de seus poemas) e a presença da poesia concretista (como forma decorrente da poesia visual da década de 50), apontando o alto grau de consciência daquilo que no fazer poético representa o aprimoramento e amadurecimento da criação poética de Bandeira, da responsabilidade do poeta em se desvencilhar de seu interior e levar um pouco da sua “sensibilidade privilegiada” ao resto do mundo.

O poeta recorre a seus temas preferidos como a descrição de cenas do cotidiano, o resgate de valores deixados na infância, a valorização de figuras pertencentes aos mais diversos meios sociais que frequentou. Vale lembrar que diversas vezes o poeta apontou seu desejo de retratar cenas cotidianas, eternizar palavras e gestos que formaram sua infância como meio de “cristalização” das cenas vividas por ele, para tanto insere elementos prosaicos em seus poemas.

Em conformidade com estas idéias, falou diversas vezes, em entrevista concedida em sua autobiografia poética, intitulada “Itinerário de Pasárgada”, sobre a evocação freqüente de pessoas pertencentes ao seu passado, dentre elas, sua irmã, seu pai, a cozinheira Tomázia, a ama-seca Rosa e Totônio Rodrigues (uma espécie de “tio”), realizando assim uma aproximação entre o mundo do eu lírico e sua obra.

Os camelôs, figuras tão presentes no cotidiano das grandes cidades como o Rio de Janeiro e Recife, locais onde o poeta morou, aqui representados especificamente como “aqueles dos brinquedos de tostão” (apesar desses personagens não adquirirem nomes próprios no poema), são escolhidos como foco das memórias a serem retratadas.

O poema foi escrito enquanto o autor ainda residia na Rua do Curvelo, no Rio, ambiente que ficou impregnado em sua obra, conforme confessa o poeta:



A Rua do Curvelo ensinou-me muitas coisas. Couto foi avisada testemunha disso e sabe que o elemento de humilde quotidiano 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. (BANDEIRA, 2001, p.57).

A Rua do Curvelo, em Santa Teresa, repleta de pessoas simples, trabalhadores e crianças, estas últimas, objeto de recorrentes observações do poeta, tornou-se presente em sua obra, principalmente nas obras que escreveu enquanto ali vivia.

Em “Camelôs” encontramos esse personagem tão presente nas cidades e na infância de todos nós. Assim, o título anuncia a presença dessa figura simples (que de tão diluída na multidão não recebe nome próprio no poema) e cotidiana que compõe em grande parte o que denominamos de “economia informal”, como aquela que gera circulação de capital e de lucro, sem, no entanto, possuir registro junto aos órgãos competentes.

A presença de elementos simples das grandes cidades se reflete também na linguagem através de um afastamento das formas tradicionais e cultas da língua para uma aproximação da chamada forma literária “baixa”, como afirma Arrigucci:

Com olhos voltados para o presente, confiantes na realidade brasileira do tempo, sem prejuízo da visão histórico-cultural da tradição do país que tanto enfatizam, buscando resgatá-la para a atualidade, eles (os poetas modernistas) deslocam o interesse da criação rumo à experiência cotidiana do escritor, que é, no caso, em grande parte uma experiência coletiva. (ARRIGUCCI, 1990, p. 60).

O poema se inicia com uma espécie de frase bíblica, utilizando a expressão “Abençoado seja” para apresentar os camelôs como parte de uma atividade importante e louvável da sociedade, como um elemento que merece destaque, numa espécie de sacralização desse sujeito anônimo e popular que possui nas mãos os dons, em especial a arte de lidar com os sonhos das pessoas, como veremos mais ao fim do poema.

O camelô é caracterizado como aquele que vende os “brinquedos de tostão”. Neste caso, há uma valoração ainda maior do sujeito. O camelô vive de pouco dinheiro (lucro); para muitos, é considerado como sem importância, mas de grande valor sentimental para as crianças e para um grupo seletivo de observadores que, como o poeta, dão importância a elementos deixados no passado, na infância. Esta, talvez, seja a primeira antítese do poema, a do valor econômico em choque com o valor sentimental e afetivo.

Em seguida, temos versos que complementam o primeiro como forma de enumeração expositiva, de explicação mais detalhada. Assim, os demais versos irão apontar com pormenores os elementos que compõem a rotina de venda dos camelôs de tostão, seus produtos. Temos neste rol: “os balõezinhos de cor”, “o macaquinho que trepa no coqueiro”, “o cachorrinho que bate com o rabo”, “os homenzinhos que jogam boxe”, elementos pertencentes ao mundo infantil apresentados de forma a se aproximarem do mundo atual do poeta.

Nota-se que todas as ações dos brinquedos são descritas no tempo presente, dando-nos a sensação de que o poeta mostra que tais elementos ainda vivem no mundo de cada criança que os enxerga nas calçadas e na mente daqueles que trazem consigo as memórias da infância.

Temos ainda dois elementos que fazem parte dessa enumeração e que recebem destaque, elencados como elementos integrantes de um mundo “lúdico” que o poeta pretende explorar. Vejamos: “A perereca verde que de repente dá um pulo que engraçado”; neste verso, o brinquedo citado também possui uma ação descrita no presente (dá um pulo). O mais intrigante está na parte “que engraçado”, uma espécie de exclamação implícita, demonstrando uma surpresa, uma alegria, um contentamento um tanto comedido pelo eu-lírico, que não utilizou a pontuação necessária (parágrafo e ponto de exclamação) e sim incorporou em seu discurso uma outra voz- a dos transeuntes (crianças ou não) diante dos produtos exibidos, partilhando assim de suas emoções.

Por outro lado, se a pausa presente no final desse verso poderia também indicar uma intenção (implícita) do poeta em perguntar ao leitor: Não é mesmo engraçado?, apelo à participação do leitor em compactuar com a emoção do eu-lírico em relação ao leitor.

O próximo verso exibe ou mostra (assim como própria banca do camelô) o último elemento a ser descrito “e as canetinhas-tinteiros que jamais escreverão coisa alguma”. Neste caso, o elemento “canetinha” aponta, por um lado, para uma reflexão, um ato de consciência do eu-lírico, que considera a carga das canetinhas-tinteiro tão efêmeras quanto a duração da própria infância. Por outro lado, as canetinhas tinteiro remetem à desreferencialização, à desfuncionalização das palavras efetuada pelo poeta em sua criação poética. Os camelôs vendem sonhos, são demiurgos, são criadores de fantasias, para eles os objetos que vendem trazem em si um valor simbólico, através deles é que os sonhos são vendidos.

Essa estrofe apresenta ainda uma relação paradoxal entre a “mudez” das canetinhas e o “falar” excessivo dos camelôs, enquanto as canetinhas não exercem sua função de instrumento, de descoberta da linguagem que ocorre no mundo lúdico, o “falar” dos camelôs representa a necessidade de vender. Ocorre aqui a banalização dos sonhos que são realmente vendidos e comercializados através dos objetos vendidos pelos camelôs, na medida em que essa atividade está relacionada com a venda dos sonhos que ocorre lentamente na transição da vida infantil para a vida adulta em busca do lucro e da sobrevivência.

A forma como a figura do camelô é construída se torna interessante na medida em que tal construção vai se dando por meio do detalhamento e descrição dos elementos de trabalho dos camelôs, seus brinquedos de tostão. Assim, ocorre um processo de “colagem” onde a disposição dos brinquedos e sua descrição, as cenas incluídas no poema vão aos poucos criando a imagem final do camelô.

Dessa forma, o poema vem cumprindo seu papel de apresentar tal como a própria exibição ou venda dos produtos, no plano real. O camelô é formado na mente do leitor à medida que este entra em contato com o poema. A imagem tem natureza poética, emotiva, a cena do camelô se forma aos poucos com base no que o texto apresenta.

Assim, no contato com as palavras, os camelôs adquirem presença pelos objetos que vendem, pelos objetos imitados, meras representações, desfuncionalizadas na sua natureza lúdica de ser, adquirem outra função: provocar prazer pelas fantasias que despertam. A construção da imagem no poema não se dá somente pelas imagens dos camelôs, mas também pela metáfora que os equipara aos poetas.

A segunda estrofe traz um elemento de construção semântica: a “alegria das calçadas”, com a qual os camelôs são comparados. Outro elemento é a descrição dos camelôs não apenas quanto a sua “figura”, mas também quanto ao seu comportamento (“uns falam pelos cotovelos”) mostrando a agilidade que deve ser acrescida à imagem já construída na estrofe: o camelô que se formou anteriormente ganha mais vida, movimento.

Nesse momento, o poema apresenta uma pausa que vai introduzir uma ruptura na narração/descrição da cena do camelô nas ruas, apontando para a consequência da existência e participação dos camelôs na vida dos cidadãos e dos transeuntes que parecem levar para casa um pouco desta “alegria das calçadas” descrita anteriormente. Isto se dá quando o poeta se utiliza do travessão e das aspas e abre um novo quadro, uma nova imagem dentro do poema.

Temos então a narração da seguinte cena (fala do camelô): O cavalheiro (pessoa distinta nos moldes urbanos) chegando em casa e dizendo: “Meu filho, vai buscar um pedaço de banana para eu acender o charuto. Naturalmente o menino pensará: ‘Papai está malu...’”. Esta fala destacada no centro do poema é uma anedota contada por um camelô, que é interrompida por se tratar da

representação de uma voz recolhida na rua, à passagem do eu-lírico. Por isso, ela vem cotada pelas reticências, como para reproduzir para seguir a loucura e a rapidez das calçadas. A frase é repassada ao leitor da mesma forma como foi colhida, de passagem e incompleta.

Aqui, o “quadro” introduzido pelo poeta no meio do poema faz com que as afirmações feitas anteriormente com respeito à valorização das coisas simples, do cotidiano, assim como a valorização dos camelôs na vida das grandes cidades, possam, enfim, realmente tomar corpo no dia-a-dia das pessoas. Isso ocorre quando a visão dos brinquedos observados pelos transeuntes parece penetrar-lhes na mente, como se levassem consigo um pouco do mundo infantil que os camelôs estendem nas calçadas.

Nesse verso central que retrata uma anedota contada pelo camelô, ocorre a inversão de palavras (fósforo por banana) que leva ao questionamento da inversão de valores, da apresentação da antítese infância/ vida adulta, alegria/responsabilidades e até da loucura/lucidez, quando o menino assustado com a fala do pai afirma estar este ficando maluco. Talvez fosse possível vermos aqui a sugestão do nonsense, outrora comentado quando falamos da temática em Bandeira, na sublimação do instante e na valorização do cotidiano aparentemente sem valor.

Isso porque essa estrofe central aparentemente sem nexos pretende retratar, dar ênfase, ao momento mágico colhido pelo transeunte das calçadas que nem se dá conta de estar passando em frente a “própria poesia”. É a sublimação do instante do ato comum que se transfigura em poesia.

Assim, o próximo verso fecha a cena descrita na estrofe anterior, com a afirmação “outros, coitados, têm a língua atada”. A utilização da palavra “outros” remete ao processo que estava sendo feito anteriormente, ainda na descrição do comportamento dos camelôs revelando com a oposição dos camelôs “que falam pelos cotovelos” com outros “que têm a língua atada”,

classificando-os como coitados, enquanto confirma a idéia de que o verso apresentado entre aspas é mesmo fala de um camelô.

Uma observação aqui é pertinente. Este verso, ao mesmo tempo que continua a descrição dos camelôs, enquadra-se perfeitamente também ao “cavalheiro”, figura que ‘realiza’ o nonsense do verso anterior, enquanto outros da cidade perderam, coitados, a riqueza da linguagem infantil, a expressão e o sonho, ficando com a língua atada.

O último verso fecha o poema com a conclusão “Todos porém sabem mexer nos cordéis com o tino ingênuo de demiurgos de inutilidades”. Assim, temos a última imagem a ser construída, onde os camelôs (tanto os que falam pelos cotovelos como os de língua atada) são apontados como sujeitos capazes de mexer nos cordéis, com tino ingênuo (aí uma nova antítese), uma vez que a palavra “tino” remete à esperteza, tão presente na figura do camelô que vende seus produtos com agilidade e tino comercial, em oposição à ingenuidade tanto dos brinquedos, que representam sonhos e desejos infantis, ali expostos nas calçadas, como dos próprios camelôs que ingenuamente vendem sonhos e fantasia, e que, portanto, sabem mexer nos cordéis, aqui representando os sonhos, apresentando a contradição entre o comportamento de quem tem “tino” (esperteza) e ao mesmo tempo é ingênuo.

Finalizando com esta expressão nada accidental, “demiurgos de inutilidades”, o poeta pretende, ao usar a palavra “demiurgo” (artesão divino, modelador da matéria caótica, divindade intermediária junto a Deus na criação do mundo) fazer com que a figura dos camelôs adquiram finalmente um aspecto mítico. E mais: infunde às inutilidades um caráter sagrado, como se elas transcendessem o banal e circunstancial para ascenderem a outra esfera.

É bom lembrar que isto também é comum em Bandeira, o poeta tende a elevar a situação moral de seus personagens populares através de adjetivos, da

mesma forma como em “Camelôs”, onde o poeta classifica como “demiurgos”¹¹ os vendedores ambulantes que trabalham nas grandes cidades.

Isso ocorre quando, na última estrofe, o poeta fecha o poema apontando os camelôs como seres divinos, possuidores de um valor mítico, como demiurgos que trabalham com um material caótico, aqui representado pelo caos social, pela vida das grandes cidades; o camelô adquire, portanto, a função de administrador, de sobrevivente, do dia-a-dia caótico dos grandes centros, introduzindo nestes um pouco de “inutilidades”, aqui simbolizadas como a falta de comprometimento com o lucro em suas atividades cotidianas; o retorno a elementos da infância.

Assim a construção do poema é realizada de forma a apontar aquilo que o poeta define como felicidade. Para isso estabelece-se uma aproximação entre os “camelôs” e o “poeta” por meio do vocábulo “demiurgo”.

As imagens vão se construindo ao longo do poema à medida que a figura dos camelôs vai sendo construída com a sobreposição de suas características e da descrição de sua atividade, bem como dos objetos vendidos por ele, para, finalmente, na última estrofe, o camelô passar de vendedor e elemento imerso nas grandes cidades para um ser mítico e fundamental na manutenção dos sonhos e da imaginação no dia-a-dia dos grandes centros.

A linguagem descritiva que elenca os objetos vendidos pelo camelô representa a tentativa de Bandeira de traduzir por meio do verbal o mundo das qualidades aparentes (ou não) desses elementos. Representa, portanto, a pretensão de transcrever o que primeiro é apreensão positiva e simples das qualidades e características dos objetos e do próprio camelô. É como se o poeta despertasse no leitor um “novo olhar” sobre o cotidiano. Segundo Arrigucci :

¹¹ Segundo o filósofo grego Platão (428-348 a.C.), demiurgo é o artesão divino ou o princípio organizador do universo que, sem criar de fato a realidade, modela e organiza a matéria caótica preexistente através da imitação de modelos eternos e perfeitos, ou ainda, em seitas cristãs de inspiração platônica e no gnosticismo, o ser intermediário de Deus na criação do mundo, responsável pelo mal que não poderia ser atribuído ao Criador supremo. (Dicionário Houaiss, 2001).

Forma-se, então, uma imagem súbita do despertar da consciência, momento de recolhimento humilde do vivido, instante de iluminação lírica dentro do cotidiano mais prosaico, recorte de uma emoção recolhida na recordação. (ARRIGUCCI, 1990, p. 74).

Dessa forma cabem em “Camelôs” a idéia de poesia forma definida e diferenciada de expressão lingüística, forma de expressão que se utiliza de palavras para atingir a sonoridade e a produção de imagens desejadas, no caso, para que Bandeira desse aos camelôs a condição mítica de “demiurgos de inutilidades”. E ainda, a apresentação e construção de imagens determinam a forma com que o poeta quer que os camelôs sejam vistos, “como forma de poesia como expressão da sua verdade.” (Idem) da sua idéia de valorização do cotidiano, por meio do resgate do poético.

Bandeira entreabre, com o poema “Camelôs”, a possibilidade de se estabelecer relações entre a figura do camelô e a do poeta. Isto se legitima pela escolha da temática social, onde o vendedor de brinquedos de tostão é apresentado como um demiurgo, um manipulador de sonhos, do imaginário, alguém fundamental para a manutenção da fantasia presente em cada um de nós mas que, apesar disso, não é valorizado no contexto caótico e capitalista das grandes cidades. Há nessa temática uma forte relação com o universo poético, mais precisamente com a figura do poeta, que cria a poesia, lida com a emoção de seus leitores, sem receber muitas vezes algum reconhecimento em termos financeiros, ou mesmo em relação a sua obra, mas que, assim como o camelô, não se cansa de insistir em vender a fantasia, os sonhos.

No poema em questão a natureza poética das imagens está presente na criação das figuras, dos elementos revividos pelo poeta. Nele, a imagem alcança sua função de apresentação, de personificação da expressão poética do autor que usa as palavras, os sons e até a disposição espacial dos versos na página a fim de criar um efeito final que traduza sua emoção poética.

A relação entre a figura do camelô e a do poeta estaria no produto do seu ofício o que é confirmado por Octavio Paz.: “cada imagem - ou cada poema



composto de imagens- contém muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los.”(1982, p. 119).

Assim como os “vendedores de brinquedos de tostão”, o poeta “vende” seu material de trabalho, a poesia, que é também um elemento que se relaciona com os sonhos, com a ilusão. O poeta utiliza sua ferramenta de trabalho, as palavras, as imagens e os sons para atingir o objetivo de se tornar um “demiurgo”, lidar também com a matéria caótica da linguagem em suas potencialidades ou imagens díspares, porém portadoras de sentidos insuspeitados para nos religar ao mundo.

Para muitos, a poesia pode ser algo inútil, e o poeta um vendedor de sonhos e de palavras que se equivalem aos brinquedos de tostão. No entanto, a poesia possui a função de trazer ao cotidiano um pouco de emoção e sentimento, ou como o próprio Bandeira afirma ao citar Váleriy: “ poesia é a tentativa de representar ou de restituir por meio da linguagem articulada aquelas coisas ou aquela coisa que os gestos, as lágrimas, as carícias, os beijos, os suspiros procuram obscuramente exprimir”. (2001, p. 222).

Sua relação com o verso livre abriria as portas para um exercício poético constante, tendência marcante dos primeiros modernistas, assim na estrofe central de Camelôs:

Uns falam pelo 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 malú...”

Especialmente nos versos destacados, o verso livre também atua como forma de aproximação da poesia à linguagem da prosa e a elementos de temática cotidiana, exercendo portanto, a função de elemento de ligação entre o poético e o mundo real. Não que os demais versos não cumpram tal ligação, no entanto, o verso livre age, de acordo com as palavras de Pound, citadas por Arrigucci “por necessidade intrínseca da ‘coisa’”, quando dá um ritmo mais belo que o metro, mais ligado, íntimo ou interpretativo que a medida regular.” (1990, p.32)

Na estrofe central de “Camelôs”, que contém a fala introduzida por um travessão, o verso livre é o instrumento que possibilita o tom prosaico de uma narrativa, dentro do poema. E mais, ocorre a exploração do visual, já que esse verso se encontra deslocado numa posição central dentro do poema, o que valoriza o seu conteúdo. Temos ainda o uso das reticências que geram um momento de expectativa, apontando para a incompletude do verso e da mensagem a ser transmitida, ficando por conta do leitor a dedução do conteúdo dessa anedota que é “narrada” em versos livres.

A coexistência de versos longos e curtos revela um efeito curioso; ao mesmo tempo em que tornam mais dinâmica a leitura dos versos, devido aos cortes apresentados, faz com que esses mesmos cortes redirecionem o leitor simultaneamente ao passado infantil do eu-poético e à sua narrativa poética que se dá no presente e ao longo de todo o poema em contraste com o último verso, que conclui a narrativa e traz o leitor até o momento real, ligando a forma à imprecisão da memória do eu-poético.

Esse movimento ou “harmonia” de distintos planos corresponderia a uma das características de Bandeira, a de fazer com que a imaginação poética apareça como uma faculdade plástica e estruturadora, capaz de dar unidade ao diverso, formando novos conjuntos articulados, operando espacialmente uma nova harmonia de imagens.

Assim, Bandeira, ao aproximar prosa e poesia, faz do verso livre uma mescla particularizada dos dois gêneros, sem no entanto, perder a noção de que o verso, ainda que livre, se diferencie da prosa, idéia reiterada por Lotman (1978, p. 185):

(...)a consequência é de que a fronteira que existe entre um tal verso livre e a prosa deve ser nitidamente distinguida e é precisamente a razão por que o verso livre exige uma construção gráfica particular para ser compreendido enquanto forma de discurso versificado.

Partiremos agora para a análise do poema “Maçã”, com o propósito de apontar características da poesia moderna de Bandeira e seu trabalho com o verso:

Por um lado te vejo como um seio murchado
Pelo outro como um 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.

(1938)

Em “Maçã”, o leitor é colocado como espectador. Diante desse poema, uma espécie de “quadro” o conduz juntamente com o olhar do eu-poético, em movimentos bruscos, com diferentes ângulos de visão, como se pintasse o pensamento eternizando-o em imagem. Cada verso parece levá-lo a um retorno, a um novo olhar, sob um novo ângulo da mesma fruta, onde o interior do quarto de hotel representa o limite do olhar do eu-poético, numa dimensão de sua subjetividade. Nesse procedimento modernista que se aproveita do fracionamento cubista, os versos são dispostos de maneira a focar o essencial, a figura particular da fruta que se cria aos poucos, numa redução da linguagem às palavras essenciais.

A combinação arbitrária do número de sílabas dos versos produz “versos espetados” e as “entradas bruscas” que “cortam” a cena apresentada, sobrepondo diferentes visões do mesmo objeto, a maçã. Os versos acompanham as visões, chegando a parecer divididos de forma igualitária, ternária, ligada às três principais direções do olhar: o exterior da maçã (nos três primeiros versos), o da visão interior da fruta (versos centrais) e o da localização da maçã no ambiente.



No entanto, o segundo verso nos remete para o que já afirmamos quanto ao tamanho dos versos livres quando usados de maneira discrepante em poemas de Bandeira; os versos contrastantes apontam para idéias diferenciadas entre si, aqui representadas por visões contrastantes e realizadas de diferentes ângulos da mesma maçã. Tal diferenciação se nota nos primeiros dois versos através das expressões: “por um lado” “pelo outro”.

O terceiro verso completa a idéia de forma trabalhada nos dois primeiros do poema, através do surgimento da cor em sua plenitude, colocada em destaque, oferecendo ao leitor a maçã, agora completa, em forma e cor, uma plenitude que se confirma pela comparação (como o amor...), apontando o lado mítico da fruta e seu fascínio erótico. A disposição do verso na página, ao ocupar menos espaço que os anteriores quanto ao número de sílabas e deles destacado, corresponde ao momento máximo de criação da visão particular da fruta, antes de o poeta dar início a uma nova visão dentro do poema, a do interior da fruta.

Chegamos, então, ao centro do poema. São três versos intermediários que se apresentam em diminuição progressiva das sílabas poéticas, como uma “miniatura” da forma total do poema, com versos discrepantes entre si, que se equilibram em dez sílabas no primeiro verso, cinco no último e com número intermediário de sílabas justamente no verso central da estrofe. Trata-se, portanto, de uma disposição dos versos livres de maneira paralela e tipográfica, semelhante a um trapézio, bem diferentes dos versos dos poemas obedientes à métrica tradicional.

Nesse poema, os versos livres constituem a construção da imagem particular da maçã e de toda poeticidade nela evocada, de modo que até a própria posição dos versos tem relação com seu conteúdo, assim, atuando com função icônica, a que representa o meio do poema, também contém em sua enunciação o centro ou o interior da maçã.

A presença do verso livre como procedimento formal na construção do novo, se dá em “Maçã”, portanto, pela maneira como a fruta é apresentada, sob diferentes ângulos e pela maneira livre da composição das estrofes; são versos livres que se moldam ao conteúdo do poema sem desvalorizar aspectos importantes como o ritmo e a visualidade responsável pela produção de imagens.

Em “Maçã”, como já salientou Arrigucci, o ritmo acompanha as diferentes nuances que revelam as diferentes visões da fruta ao longo do poema. Assim, ao contrário dos versos iniciais (Por um lado te vejo como um seio murcho/ Pelo outro como um ventre de cujo umbigo pende ainda o cordão placentário/ És vermelha como o amor divino), os demais, colocados de forma central no poema, (Dentro de ti em pequenas pevides/ Palpita a vida prodigiosa/ Infinitamente) estão marcados pela sonoridade: o movimento da vida se desenvolve através da aliteração das consoantes e na corrente assonante das vogais que recebem o apoio rítmico (como os ii). Enquanto isso, as oclusivas dentais surdas e sonoras (t e d) dão início a um movimento de aliança, trama entre som e sentidos; a oclusiva bilabial surda (p), integrante do verbo palpitar, é repetida cinco vezes nos três versos, e duas vezes em posição simétrica, numa pulsação fundamental dentro do poema, como se pode observar (grifo nosso):

Dentro de ti em pequenas pevides
Palpita a vida prodigiosa
Infinitamente

Já na expressão *pequenas pevides*, além da posição simétrica dos pés (paralela à encontrada em *Palpita*), há a repetição expressiva da vogal e, alcançando-se uma união sonora que une o substantivo pevides e o adjetivo pequenas, exprimindo sua dimensão significativa. O efeito aliterativo criado nesses versos do poema, em consonância com os demais, apresenta a relação dos significados das palavras próximas, dispostas uma a uma, num ritmo que acentua o fluxo contínuo que corre entre as sílabas pequenas, reproduz ou

mimetiza o pulsar das próprias sementes/ versos numa conjugação íntima entre fruto e linguagem. Este trecho central aponta o momento de análise das entranhas da fruta, num elo entre ritmo e significado.

Em “Maçã”, notamos ainda o afastamento do signo, fruto de um processo de abstração realizado pelo leitor a fim de dar ao signo uma nova função, uma nova utilização, composta de diferentes significados existentes entre o signo (palavra) e a coisa (objeto real/ 1º conceito).

Vejamos como no poema “Maçã” esse processo de abstração incide sobre um determinado signo conferindo-lhe diferentes significados. Isto se dá em virtude do afastamento necessário à “desautomatização” das palavras. É o que ocorre quando nos referimos a um signo como “maçã” no intuito de explorar seus vários significados.

Tal abstração ocorre quando Bandeira afasta o signo maçã de seu conceito original, o da fruta. Esse primeiro conceito é retomado ao fim do poema quando o signo maçã volta a significar novamente fruta e termina num quarto simples de hotel, imóvel, tão estática quanto as maçãs retratadas nas naturezas mortas.

No entanto, Bandeira apresenta a fruta sob diferentes imagens justapostas por meio de um jogo metonímico entre ocultamento e revelação do objeto poético, a maçã. Esse objeto então é explorado ao longo do poema em toda sua capacidade significativa, evocando imagens que se sobrepõem, como a do corpo feminino, imagem esta que o poeta constrói através de versos livres onde o elemento da cor vermelha da maçã evoca a imagem do amor divino.

O signo é abstraído a ponto de adquirir qualidades que o objeto poético inicial da fruta maçã não contém, tais como o movimento. No quarto, quinto e sexto versos a maçã agora se assemelha ao corpo feminino, adquire vida e movimento. Vejamos:

Dentro de ti em pequenas pevides/
 Palpita a vida prodigiosa/
 Infinitamente/

O leitor entra em contato com uma maçã “quente”, “vermelha” e aconchegante, é a imagem da vida que “palpita” como no interior do útero feminino. Através dos signos sabiamente escolhidos, Bandeira retoma nos versos seguintes a imagem da maçã, fruta que é apresentada de maneira estática.

Assim apresentando imagens diferentes de uma mesma “Maçã”, Bandeira realiza o que, em *O arco e a lira*, Paz caracteriza como a ligação da imagem ao conceito poético e, portanto, às diversas possibilidades de visões do poeta. Para o autor, a imagem penetra em um mundo onde “regressar para ali (onde) os nomes não são necessários” (1982, p. 129-131) quer implicar em fazer do conceito de imagem algo que alargue horizontes e amplie a possibilidade de significados de um mesmo signo. Isso faz com que se tenha um número maior de possibilidades de sentido, além daqueles que a linguagem pode determinar. Dessa forma, “o poeta faz algo mais que dizer a verdade; cria realidades que possuem uma verdade: a de sua própria existência” (Idem), no caso uma “maçã” específica.

A imagem, em “Maçã”, é construída através de metáforas; se a imagem enquanto forma, ou apelo ao visual, recorre ao sentido da visão, a metáfora também se utilizará de imagens (podendo, portanto, ser visual), agora transpassadas pela criação e intenção do poema, num processo diferente de aproximação da palavra à imagem, uma vez que a “ponte” entre estes elementos constitui-se da criação poética, da “lapidação” de conceitos que o poeta realiza nas palavras a fim de chegar às imagens que deseja. Nesse processo, a metáfora pode atuar como elemento buscador de sentidos, como veículo de imagens presentes nas palavras, que vai completar o processo de percepção.

Para Bosi:

O caráter concreto da palavra poética não se identifica necessariamente, com o caráter icônico, mais imediato, das artes visuais. O concreto do poema cresce nas fibras espessas da palavra, que é um código sonoro e temporal; logo, um código de signos cujos referentes não transparecem, de pronto, à visão. Para compensar esse intervalo, próprio de toda atividade verbal, o poema se faz fortemente motivado na sua estrutura fonética, na sintaxe e no jogo das figuras semânticas.

(...) A imagem vem transposta para a chave do signo linguístico, o qual se constitui de um ou mais significados (que o universalizam) e de um significante sonoro, que o imerge no fluxo do tempo vocal. Logo, há entre o poeta e o campo da experiência não só a mediação imagística como também várias mediações do discurso: o tempo, o modo, a pessoa, o aspecto, faces todas que a predicação verbal configura. (2000, p. 134).

Em “Maçã” ocorre a transferência de mais de uma imagem sobre um mesmo signo que abarca semelhanças presentes em signos bem distantes. É o caso do signo “maçã”, que poderíamos definir aproveitando as palavras de Oliveira (1999, p. 118): um “tropo semântico-sintático construído por transferência e analogia”. Isso ocorre nesse poema porque “maçã” evoca outros significados como o amor divino, o pecado original, as partes do corpo da mulher, o desejo, o fascínio pelo proibido, o mistério, o mítico.

Daí afirmarmos que a construção da imagem, nesse poema, se faz de maneira metafórica por realizar a transferência de significados de todos esses signos para um único signo, maçã. Temos aqui a idéia aristotélica de metáfora como transporte de uma coisa ou de um nome que designa uma outra coisa a um determinado signo.

Podemos afirmar que a produção de imagens pode se dar através (também) do uso do ritmo dentro do poema. Para isto vamos tomar poemas de Bandeira confeccionados em verso livre, a fim de mostrar a importância da manutenção do ritmo como elemento criador de imagens que são evocadas e sugeridas pelo poeta e dirigem aos seus leitores de acordo com as pausas que o ritmo apresenta na leitura dos poemas.

Em “Maçã”, agora sob o foco da questão rítmica, temos a prova de que as pausas, já destacadas por Arrigucci e por Bosi, são introduzidas por Bandeira entre um verso e outro, fazendo com que surja um silêncio cujo sentido vivo já pulsa entre a frase que fica para trás e aquela que virá. Esse “silêncio” constitui um espaço poético que formula, cria imagens “direcionadas” por Bandeira de

maneira proposital na mente do leitor. Vejamos cada uma de suas nove pausas finais:

Por um lado te vejo como um seio murcho /	(pausa1)
Pelo outro como um ventre de cujo umbigo/ pende ainda o cordão placentário/	(pausa2)
És vermelha como o amor divino/	(pausa 3)
Dentro de ti em pequenas pevides/	(pausa 4)
Palpita a vida prodigiosa/	(pausa 5)
Infinitamente/	(pausa 6)
E quedas tão simples /	(pausa7)
Ao lado de um talher /	(pausa 8)
Num quarto pobre de hotel./	(pausa9)

A primeira pausa, que segue o primeiro verso:

Por um lado te vejo como um seio murcho/

Carrega em si a visão do fruto caracterizado pela imagem corporal feminina do seio (ainda que murcho). Bosi afirma que ao usar as expressões (“Por um lado...”), Bandeira indica que a imagem ainda será completada. Essa pausa não constitui apenas uma “caixa de ressonância” do que foi dito; é também feita de expectativa, que se cumpre no próximo verso, mais longo que os até agora usados:

Pelo outro como um ventre de cujo umbigo/ pende ainda o cordão placentário/.

Ainda segundo Bosi, a segunda pausa parece se apresentar de maneira mais serena, diversamente da primeira, no apontamento de uma estrutura acabada. Ela finaliza um período cuja tensão se resolveu através do equilíbrio da sintaxe e das imagens: “por um lado”, “pelo outro”; “como um seio murcho”, “como um ventre”. Essa serenidade se torna completa quando se usa a



comparação: “como um ventre de cujo umbigo pende ainda o cordão placentário”. A sonoridade desse verso livre preencheu toda a expectativa que o anterior.

Para o crítico, o vazio e o silêncio que depois deste verso gerou uma “tensão” é finalmente desfeito. A pausa seguinte é duradoura e causa no leitor ou no ouvinte um pensamento em torno daquelas metáforas do corpo com que Bandeira vai construindo a imagem do fruto. Dessa segunda pausa, surge o novo verso:

És vermelha como o amor divino/

Contaminado por uma imagem mental que a cor vermelha, forte e quente evoca, essa sensação de “calor” que as palavras produzem se repete em seus sons, espalhando-se pelos lábios de quem as lê, são extremamente sonoras nas sílabas: *ver/me/mo/mô/vi/*.

Ainda sob essa idéia de “calor” chegamos à sugestão do “amor divino”, estabelecendo um silêncio que se arrasta durante a nomeação do “fruto” estabelecendo uma espera, e após essa expectativa é que se chega ao momento revelador; aquele que leva o leitor a conhecer as entranhas do fruto que Bandeira nos apresenta:

*Dentro de ti em pequenas pevides/
Palpita a vida prodigiosa/
Infinitamente/*

Agora, totalmente envolvido pela imagem interna do fruto, o leitor passa a desvendar o interior da fruta e do poema, já que enquanto o lê vai descobrindo cada nova peça que compõe o quadro de “Maçã”, assim dentro dela, ou melhor “dentro de ti”, em um movimento que “palpita”. O leitor se depara com uma espécie de qualificação do amor divino, descrito com adjetivos no mínimo exultantes, sendo eles “vida prodigiosa” e “Infinitamente”.

Nota-se nesse trecho que Bandeira fez questão de valorizar o ritmo através da divisão de um só verso que se divide em versos menores, destacando sua leitura e abrindo assim a possibilidade de uma pausa maior entre cada trecho. A quarta pausa, mais breve, carrega duas modalizações espaciais, “Dentro de ti” e “em pequenas pevides” transpondo nossa atenção rapidamente, sem deixar maiores pausas e interrogações, para o próximo verso onde continuamos aflitos à busca do sujeito deste predicado que já foi apresentado. Assim, temos:

Palpita a vida prodigiosa!

Mais uma vez Bandeira (no próximo verso), faz uso do advérbio terminado com o sufixo –mente em “infinitamente”, já comentado no capítulo anterior em “Momento num Café”. Esse sufixo altera o ritmo do verso e parece dar a sensação de “arrastar” o mesmo. Gera, assim, um ponto importante em sua leitura marcando o clímax de intensidade que começou em “Dentro de ti...”, embora não tenhamos ainda nada que aponte se chegamos ao verso final ou se resta algo a ser definido como “Maçã”.

Podemos afirmar, inclusive com base em outros poemas (como “Momento num Café” analisado anteriormente), que o poeta fez uso do advérbio “Infinitamente”, para causar a “pausa-eco”, assim intitulada por Arrigucci, e que guarda dentro de si todo o som e sentidos presentes no poema até agora.

Surge então a surpresa, pois Bandeira pretende desvendar outras visões do fruto, incluir em sua montagem mais algumas peças, criando imagens diferentes que brotam de um mesmo signo. Para tanto, realiza uma ruptura na pausa que o verso-advérbio (o oitavo do poema) acima construiu. A maçã apresentada de diferentes formas (fruto, corpo, objeto divino) é reinstalada na realidade como se recolocada na “cesta” do cotidiano, tão valorizado na obra bandeiriana, “quedando-se” “tão” simples, num quarto pobre:

Ao lado de um talher/
Num quarto pobre de hotel.

Nesses versos ocorre um anticlímax através das pausas 7 e 8, as quais de maneira discreta carregam a intenção anti-retórica do final, num percurso decrescente, do sublime e divino ao real. Do máximo ao mínimo, como ocorreu outras vezes em Bandeira, conforme vimos com o personagem João Gostoso em "Poema tirado de uma notícia de jornal". Fica aqui a presença das pausas em Bandeira como instrumentos vivos que, em consonância com o verso livre, ou não (como veremos), atuam de forma a potencializar som e sentido, criando um ritmo dentro do texto poético gerador de imagens mentais formadas por meio de metáforas, como já vimos.

Pelo fato de ser o texto poético um texto elaborado, ele apresenta fases para que o processo da construção da imagem seja completo. Desse modo, a apreensão inicial de uma imagem ligada puramente a um signo, (em Bandeira temos os exemplos: "Maçã", "Azulejo" e outros) será processada ao longo do poema à medida que as mensagens nele expressas vão sendo reveladas/apresentadas ao leitor apontando outras faces de um mesmo signo. Assim para que o significado de um signo seja "absorvido", é necessário que haja a interpretação que vai ligar seu significado à essência poética de cada poema.

Ocorre aqui finalmente a junção entre a atitude do eu-lírico que vislumbrou as transformações da maçã com o próprio objeto poético. Surge então um objeto complexo, símbolo de uma emoção específica, em "harmonia paralela à natureza". (ARRIGUCCI, 1990, p. 44).

Tal processo de percepção poética através das imagens direciona o leitor àquilo que o poeta acredita ser a verdadeira essência, o verdadeiro conteúdo da palavra. Esta perde sua mobilidade e capacidade de interação com as demais palavras no contexto usual, passando a ter somente significado coerente com o

universo poético de que faz parte, e no qual são reconstituídas, perpetuando-se no tempo.

Para que a compreensão do poema seja completa, a imagem na poesia não admite alterações de palavras simplesmente por sinônimos, a imagem é a palavra selecionada, sendo que só as interações deste conjunto podem gerar os sentidos inerentes a cada poema. Não falamos aqui de uma apreensão imóvel do conteúdo poético, mas da apreensão que se mantenha fiel à intenção poética que cada poeta dá a seus poemas, isso sim é que não pode ser perdido. Por isso a imagem corresponde ao resultado de um processo de seleção vocabular que constrói uma imagem específica que o poeta deseja transmitir.

No processo de criação poética a imagem pode às vezes permitir a coexistência de contrários dentro de um mesmo poema, inserindo assim o que Choklovski denomina estranhamento. Por isso é que vimos muitas vezes o uso de expressões no mínimo controversas como “tino ingênuo” em “Camelôs”, expressão essa que apresentou coerência somente no texto poético em que foram inseridas para transmitir a idéia de esperteza ao mesmo tempo em que atenta para a pureza de sentimentos dos camelôs.

Essa pluralidade de significados das palavras traz consigo uma variação das imagens que devem ser conduzidas pelo poeta com o intuito de processar uma imagem resultante construída ao longo do poema. Em “Maçã” e “Camelôs”, esse resultado é, portanto, fruto da aproximação de diferentes imagens, que podem transmitir um maior conteúdo do que as palavras, do que a própria linguagem. Trata-se, enfim, da pluralidade de significados e realidades que um mesmo signo pode evocar em momentos diferentes do poema, os quais convergem para um efeito final complexo formado pela sobreposição de idéias e imagens que o signo original acumulou. Dessa forma a poesia ao se desenhar na página tanto chama atenção para sua materialidade física quanto para as idéias que abarca, numa relação íntima entre a forma e o conteúdo.

Desse modo, as imagens vão se depreendendo dos signos, realizando através dos versos o sentido da poesia que implica em “ser” (não apenas representar), como observamos nas palavras de Valéry, em “Memórias de um poema”, citado por Bosi: “Um outro poema começou em mim pela simples indicação de um ritmo que pouco a pouco deu um sentido a si mesmo”. (BOSI, 2000, p. 100).

Isso acontece claramente quando um determinado signo recebe mais de uma interpretação e produz mais de uma imagem, gerando a pluralidade de sentidos.

Quanto ao aspecto da simultaneidade, temos em “Maçã”, por meio do verso livre (onde a imagem tem natureza verbal), a tendência do discurso a realizar um “jogo alternado de idas e voltas” espécies de re(o)corrências (BOSI, 2000, p. 32). Essas recorrências formam imagens dentro da mente do leitor de modo a fazer com que um determinado signo consiga simultaneamente evocar mais de uma imagem. Tal ocorre em “Maçã”, onde a fruta opera, em certos momentos, como fruto da natureza e, em outros, como sugestões do corpo feminino.

Nos versos iniciais do poema temos a formação da imagem interna evocando o corpo feminino bem como a idéia da fertilidade e da sensualidade, porém, no final do texto poético, a sugestão da corporificação erótica se desfaz (“murcha”) e se ressignifica como “realidade” banal, mas ao mesmo tempo provocadora por sua simplicidade:

E quedas tão simples/
Ao lado de um talher/
Num quarto pobre de hotel/

Bandeira realiza nesse poema um jogo modernista de sobreposição de imagens para produzir um texto denso e complexo, de acordo com a idéia que já vinha sendo defendida por modernistas como Mário de Andrade (e por estéticos da vanguarda modernista européia).

Se analisarmos por etapas a construção do poema, percebemos que, ao realizar a escolha das palavras, o poeta passa a cuidar de aspectos como a duração dos versos, as pausas e finalmente a espacialização do texto, já que a idéia de estrutura espacial ganha na poesia em versos livres, bem como na chamada poesia visual, uma solidez importante.

Como resultante do trabalho com o texto poético chegamos a uma imagem final, chamada por Bosi de “imagem produzida”, fruto da conquista do discurso, bem como da aproximação deste e do verso livre, sob a linearidade prosaica; essa imagem é figura, não participando das demais qualidades formais do ícone ou do simulacro; antes, funciona como resultado de operações mediadoras e temporais realizadas por Bandeira, e outros modernistas, na busca pela produção de imagens através do processo de construção poética.

Para essa nova concepção do imagético contribui fundamentalmente o uso espacial da palavra, introduzido por poetas como Mallarmé, Appolinaire, Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Manuel Bandeira, Oswald de Andrade e Cassiano Ricardo. Parece-nos a aproximação entre a poesia verbal e a visual por meio da ruptura da linearidade seqüencial ou discursiva, fenômeno observado nas vanguardas históricas dos finais do século XIX e do começo do século XX, para autores como Kac:

A estrutura seqüencial de uma linha do verso corresponde a um pensamento linear, enquanto que a estrutura simultânea do poema visual ou concreto corresponde a um pensamento ideográfico. O poema escrito em linhas, impresso em papel, reforça a linearidade do discurso poético, enquanto que o poema visual liberta as palavras na página. (1996, p. 98-101).

Essa estrutura comentada acima está presente em poemas que tendem à visualidade, mas que não são visuais.

Parcece-nos necessário delinear uma relação da palavra com a imagem enquanto produto literário, o que significa que é o poeta que vai explorar mais ainda a imagem na obra literária. É o poeta, artista da palavra, que, também

conhecedor dos mecanismos estéticos da imagem, vai utilizar outros recursos artísticos, tais como o espaço, as técnicas de montagem e de cortes dentro do texto, o ritmo e a simultaneidade.

Da união da palavra com outros elementos gráficos, como figuras, podem surgir poemas visuais, dispostos ao lado (ao redor ou até dentro) de uma destas figuras, como no caso de poemas ilustrados, de que são exemplos “Rosa Tumultuada” e “Azulejo”. Em outros, a imagem vai ser construída somente com palavras e sem a exploração de outros elementos visuais como figuras e ilustrações. São casos como “Maçã”, “Camelôs” e “Pensão Familiar” onde a imagem é criada por um procedimento metafórico que promove relações entre seus elementos.

Assim como temos palavras que evocam imagens, temos também imagens que sugerem palavras. É o que poderá ser denominado de poesia sem palavras, como no caso de poemas concretistas que surgiriam após o Modernismo.

Em alguns casos partimos de uma palavra, o signo verbal que evoca imagens. É o exemplo do signo “maçã” no poema já em parte analisado, onde essa palavra é responsável pela criação de imagens mentais como o amor divino, o amor carnal, além de partes do corpo da mulher sugeridos pelo próprio conteúdo do poema.

Não podemos esquecer a expressividade do conteúdo visual que a disposição dos versos livres gera através de sua irregularidade métrica e estrófica e a conseqüente valorização do conteúdo poético, muitas vezes realizado pela espacialidade mesma, como veremos nos poemas “A Onda” e “Verde negro”.

Em contrapartida, o que parece ocorrer em outros casos é um processo inverso, onde partimos do visual, de uma imagem criada por elementos gráficos como figuras e traços, para nos remetermos às palavras que esse conjunto inicial evocou, a um grupo de significados que estas palavras (signos) trazem consigo,

ou até mesmo a algumas palavras que circundam as figuras como em “Azulejo”, “Rosa Tumultuada”.

Não esquecemos aqui que em qualquer um dos casos é essencial a presença do conteúdo e do contexto poético que conforma essa mensagem. Faz-se necessário observar esse conjunto dentro de um contexto poético: palavras e imagens (visuais e mentais) têm função poética, nos termos propostos por Jakobson para esse conceito, ou seja, permitem leituras múltiplas, plurissignificados, metáforas e metonímias.

Igualmente é possível analisar um conjunto de palavras, fragmentos de frases e/ou versos, já não mais sob o ponto de vista linear da poesia rimada e metrificada, mas já como espacializada, hipertextualizada, que possibilita mais de uma leitura, em que o enfoque hipertextual se torna a característica dominante, não que esse recurso já não esteja presente nos textos verbais.

A expressão “palavra poética” utilizada por Pound (1989, p. 32) se refere à poesia, no sentido correto do termo, arte da palavra, linguagem carregada do mais alto significado. Mas quando se trata de poesia visual, podemos ter signos que, ao invés de comporem versos e estrofes como ocorria na poesia tradicional, correspondem a versos ou estrofes inteiros, é como se o signo se tornasse mais denso, ocorrendo a economia vocabular de que falava Mário de Andrade.

Vejamos o poema “Pensão Familiar”:

Jardim da pensãozinha burguesa.
Gatos espapaçados ao sol.
A tiririca sitia os canteiros chatos.
O sol acaba de crestar as boninas que murcharam.
Os girassóis

amarelo!

resistem.

E as dâlias, rechonchudas, plebéias, dominicais.

Um galinho faz pipi.
Com gestos de restaurant-palace
Encobre cuidadosamente a mijadinha.

Sai vibrando com elegância a patinha direita:
— É a única criatura fina na pensãozinha burguesa.

Petrópolis- 1925- Libertinagem.

O poema "Pensão Familiar" está incluído num grupo de poemas bandeirianos que seguem os padrões estéticos e ideológicos do Movimento Modernista Brasileiro, marcado pelo caráter mais "radical" de sua primeira fase, entre os anos de 1922 a 1930. Composto em 1925 o poema só foi publicado no livro *Libertinagem* no ano de 1930.

De início nota-se que há, além da sinteticidade, uma não-utilização de um vocabulário apurado ou erudito, o que fundamenta toda a afirmação de que Bandeira realizou a poesia por meio de uma linguagem mais compreensível, como já vimos em "Porquinho da Índia" e outros poemas analisados. Aliás, essa é mais uma das características não só da obra bandeiriana como de toda a produção literária da primeira fase modernista, onde se nota o rompimento com a solenidade acadêmica e a defesa da livre expressão, ou ainda, segundo Oswald de Andrade em seu "Manifesto da Poesia Pau-Brasil": "Contra o gabinetismo, a prática culta da vida. A língua sem arcaísmo, sem erudição (...) Como falamos. Como somos."

O poema utiliza a descrição de cenas cotidianas que, em seu âmago, fundem sutis críticas sociais, embora não de todo explícitas, por trás das estruturas e expressões que o poema apresenta. É interessante observar que a sátira se dá por meio da composição de cenários, pela caracterização dos ambientes que evidenciam a decadência; a "pensãozinha burguesa", por um lado, já traz na própria expressão o caráter depreciativo denotado pelo diminutivo.

A caracterização satírica no poema de Bandeira está calcada na personificação de elementos da natureza. Apesar do título "Pensão Familiar", essa familiaridade se reduz a figuras como os gatos, a tiririca, o sol, gosmilhos.



girassóis e dalias, destacando-se por uma única ação efetiva: a do gato "fazer pipi" e "encobrir a mijadinha".

Ao resgatar seus atos e afirmar a superioridade na elegância do animal (ressaltada pelo travessão do último verso) sobre todos os outros moradores da pensão, sobretudo levando em conta os versos que antecedem o último e denotam os gestos do gato, que urina e cobre a excreção e ao comparar sua naturalidade à de um garçom, em tom de humor, Bandeira debocha da sociedade, principalmente da burguesia em decadência.

O poema segue a linha modernista em relação à métrica, ou seja, opta pelo rompimento com o tradicional, não apresenta regularidade aparente entre os versos, assim como é possível observar através de suas composições por verso-livre. Os recursos usados na imposição de ritmo aos poemas são a estrutura dos versos, a pontuação e a disposição consonantal, a ser apreciada mais adiante.

A pontuação utilizada por Manuel Bandeira confere quebras repentinas nos primeiros versos do poema, momento em que descreve o cenário observado, atribuindo semanticamente aos versos um ritmo que sugere uma visão fotográfica sobre as cenas, como se fossem vistas em contínuos "flashes". Por outro lado, conforme se observa nos últimos versos, o momento em que há ação do gato e seus detalhes são contemplados calmamente, não há quebra alguma por meio de pontuação, tornando-a a cena central da observação.

A exclamação "amarelo!" (verso 6) invade a mente do leitor (como aconteceu com a cor vermelha em "Maçã") reforçando a observação da cena. Ao passo que o eu-lírico vai vislumbrando o jardim, em dado momento, se depara com a forte luz solar, na direção à qual se dirigem os girassóis, apontados no verso anterior. Nesse verso o uso do adjetivo por meio de uma interjeição dá ainda mais ênfase ao impacto da cor, usada no singular, o que entra em choque com os girassóis, no plural. Parece-nos que a intenção de Bandeira era a de envolver o leitor por um tom amarelo que domina o espaço poético.

Essa exclamação provoca um corte no poema, o verso todo se contamina pela força da cor amarela. Cria-se uma imagem que se fixa como fundo de todo o restante do poema, como se tudo fizesse parte de um quadro que se forma sobre o fundo amarelo que Bandeira instituiu através desse sexto verso, ocorrendo, assim, um processo de montagem. Por se tornar um verso forte, completo por toda carga semântica e pela expressividade visual que a cor evoca, esse verso corresponde à idéia modernista segundo a qual algumas palavras podem equivaler a versos inteiros.

Bandeira alterna versos longos e curtos em "Pensão Familiar", realizando a composição por imagens fotográficas das cenas. O eu lírico se detém em um período mais longo na observação das ocorrências de "contradições". Além da pontuação e disposição formal, os poemas ("Maçã" e "Pensão Familiar") usam consoantes explosivas, oclusões sonoras: 'b', 'm' e 'd' e surdas: 'p' e 't', alternando-as, e de contínuas nasais: 'm' e 'n' nos últimos cinco versos de "Pensão Familiar", enfatizando a lentidão e delicadeza com que age o gato.

Um exemplo dessa sobreposição se dá pelos "cortes" realizados pelo poeta entre os sexto, sétimo e oitavo versos e entre a primeira e a segunda estrofe que enfatiza elementos diferentes que compõem a pensão familiar que criam fragmentos dentro dos poemas e uma conseqüente "montagem" do poema através de imagens sobrepostas que terminam por criar uma imagem final, uma espécie de "quadro".

Nota-se que nesse poema os versos livres já apontam uma certa preocupação em relação ao aproveitamento do espaço poético, o que se notou principalmente no sexto verso onde há a criação de uma imagem mental relacionada à cor amarela que invade a mente do leitor e cria uma espécie de cenário onde o restante do poema se desenvolve, a formação dessa imagem se deve também ao "corte" que ocorre no ritmo do poema. Todavia, Bandeira ainda iria inovar posteriormente com poemas figurativos já que a natureza da imagem

em “Pensão Familiar” é verbal por se tratar de um poema que utiliza ainda somente palavras para a produção de imagens.

Enquanto lemos uma poesia estaremos desenvolvendo uma etapa inicial anterior à compreensão do texto que realiza a captação das imagens e as fixa inicialmente na mente do leitor; esta imagem pode ser inclusive superior e complexa àquela resultante do objeto observado e, juntamente com Bosi, chamaremos essa imagem fixada na mente do leitor de “imagem- interna” (2000, p. 21). Essa imagem-interna é, portanto, superior ao conceito de imagem – representação, simples aparência (ou pura reflexão da superfície). Daí dizer que a imagem visual/representação não inclui o “ser” dos objetos, este, no entanto, é imaginado e construído durante o processo de construção da imagem-interna.

Temos ainda aliados a uma captação inicial e visual, elementos alheios à imagem-representação tais como a musicalidade do texto, a formação e o tipo dos versos, a construção do poema, sua disposição na página etc... Daí dizer que a imagem no poema é fruto da palavra articulada, do trabalho realizado junto à linguagem pelo uso proposital de palavras que possuem sons e significados capazes de criar um código próprio ao tempo e à intenção do momento de criação do poeta.

Para a palavra poética já não são suficientes as mediações “naturais” da imagem e do som, junto deles entra um sistema ideológico de conotações que faz com que o leitor descarte certas imagens enquanto outras são acolhidas numa coerência coesa e interiorizada.

Na obra de Bandeira encontramos poemas onde a palavra, principalmente por meio do verso livre, é usada para criar as chamadas imagens mentais ou internas. Mas há também poemas que possuem uma imagem de natureza visual, nos quais o poeta recorreu à outra espécie de visualidade, aquela obtida por jogos verbais que encaminham o leitor para a produção de imagens

em sua mente. Isto se dá pelo poder da palavra em transgredir os significados, em criar os símbolos iconizados.

Temos, então, dois tipos de imagem:

1) A imagem como representação visual: desenhos, pinturas etc. Aquela que representa a forma/figura do poema, a figura do objeto poético, a imagem da palavra. Numa construção que pode simultaneamente apresentar e representar seu conteúdo.

2) Produzidas pela linguagem verbal, e criada através da leitura do texto e formadas pela imaginação, através de representações mentais (imagens internas).

A visão de imagem para autores como Oliveira implica em afirmar que: "A imagem tanto constitui a representação mental de objetos sensíveis, correspondendo à repetição, na mente, de uma sensação ou percepção, quanto se relaciona ou se confunde com o símbolo, metáfora, figuras de pensamento, tropos etc." (1999, p. 44)

Para autores como Paz, a imagem:

é toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que, unidas, compõem um poema. Essas expressões verbais foram classificadas pela retórica e se chamam comparações, símbolos, metáforas, jogos de palavras, paranomásias, símiles, alegorias, mitos, fábulas, etc. (1982, p. 119).

É por meio do conjunto de elementos como sonoridade e imagens, enquanto parte de um texto poético, que nossa percepção se mobiliza para acionar os sentidos. O modo como a imagem vai ser usada dentro do poema é que determinará, portanto, se estamos diante de uma poesia visual, aquela que provoca claramente um despertar da visão, através de sua forma, ou ainda, nas palavras de Philadelpho Menezes:

(...) parte de uma ampliação da articulação do código (na esfera do verbal) para chegar a uma 'articulação da linguagem', capaz de criar uma poesia além do signo verbal, sem se confundir, no entanto, com as artes plásticas ou "manifestações que atuam também no campo de intersemiose.(1991, p. 11)

Do contrário temos uma poesia que usa a imagem cognitiva, formada e fixada somente na mente do leitor e do poeta, despertando os sentidos através das palavras utilizadas, como em "Maçã" e da sonoridade do poema, como em "A Onda", presente no seu conteúdo. Enquanto a poesia visual usa o processo de representação de formas (como em "Azulejo" e "Rosa Tumultuada") para determinar seu conteúdo, a poesia não-visual ou de aspecto cognitivo apresenta as imagens através de seu conteúdo.

O poeta é aquele que cria algo além da verdade, ou seja, do real; ele não utiliza as imagens apenas para fazer representações do mundo que o cerca, para ele a imagem não tem somente a função representativa, mas sim a função criadora através da qual cria realidades que possuem sua própria verdade, a verdade de sua própria existência.

Segundo Bosi, em O ser e o tempo da poesia:

O movimento das imagens poderá circular apenas pelos espaços da visão. Mas poderá também aceder ao nível da palavra; através de duas operações: a denominação: as imagens tornam-se nomes-substantivos, adjetivos- quando comparecem ao campo da fala; e a predicação: da imagem- nome se diz, pre (dic) a se alguma coisa a partir de nossa afetividade e da nossa percepção. (2000, p. 77).

Em decorrência deste conceito a imagem transcende a palavra, evoca sentimentos, sendo assim a imagem resultante aquela que resta ao final do processo de interpretação do poema, é uma imagem que é em movimento. Ocorre uma constante transformação de idéias que são desenvolvidas no poema em seus versos, formando um conjunto harmônico entre o conteúdo semântico, sonoro e visual do poema.

Neste sentido, também os versos livres realizam o processo de criação de imagens, são ricos de uma linguagem plena, evocando diferentes significados e fazendo com que os “novos versos” sejam mutantes, e possam acompanhar a evolução temporal, com ritmos “inumeráveis”, nas palavras de Manuel Bandeira, ou ainda, em carta de Charles Morice, nas palavras de Mallarmé: “O canto jorra de uma fonte inata, anterior a um conceito, tão puramente que reflete, de fora, mil ritmos de imagens.” (BOSI, 2000, p. 99).

Vejamos agora como o ritmo é mantido num poema que também utiliza a imagem visual. Em “A Onda”, Bandeira apela para a criação de um ritmo que se aproxime do movimento ondulatório das ondas. Nesse texto poético cada estrofe parece nos embalar no movimento das ondas do mar; nesse ritmo vamos sendo conduzidos ao fim do poema como que ao mesmo tempo em que as ondas encontram a solidez terrestre e a única certeza humana: a da passagem do tempo e da vida. Note-se como os versos findam-se em conjunto com as “ondas” presentes no poema. Se elas se acabam, acaba também o texto. Vejamos:

A O N D A

a onda anda

aonde anda

a onda?

a onda ainda

ainda onda

ainda anda

aonde?

aonde?

a onda a onda

Algum tempo antes, Drummond havia publicado em *Claro Enigma* um soneto, cujo primeiro verso “Onda e amor, onde amor ando indagando”, sob a

forma do decassílabo, talvez tenha servido de fonte ou influência para a produção de Bandeira.

O que mais nos chama a atenção durante a leitura do poema é o uso de palavras muito parecidas, ou seja, de paranomásias: "onda", "anda", "aonde", "ainda". A palavra-chave, base das variações quase minimalistas no som, é "onda", que dá título ao poema. Este busca, por meio justamente do jogo paronomástico, de anáforas e da combinação múltipla de um repertório pequeno de vocábulos, imitar o movimento da onda. As palavras vão descrevendo uma sonoridade arredondada, cujo efeito é produzir uma espécie de letargia, de embriaguez. A leitura em voz alta nos transmite a sensação de estar repetindo um "mantra" ou até mesmo uma ladainha, dada a repetição dos sons que levam o leitor a uma "quase sonolência".

A respeito desse efeito de hipnose ou poder encantatório das palavras por meio de sua repetição, afirma Frye: "Há um perigoso equilíbrio, na paronomásia, entre a vivacidade verbal e a encantação hipnótica". (1973, p. 272).

Bandeira procura, por meio destes recursos, alcançar uma fluidez sonora, um "continuum sonoro", onde as palavras perdem sua singularidade tornando-se cada vez mais parecidas e homogêneas. Essa intenção é mantida ainda que se "comprometa" a regência verbal: a construção "aonde anda a onda?". Poderíamos nos perguntar por que há quebra da gramaticalidade, segundo a qual a forma correta seria: "para onde anda a onda?". Ocorre, porém, que na construção do verso e na produção de imagens, o uso do "para" causaria uma ruptura do ritmo de "onda" que Bandeira estava usando e isto comprometeria a formação de uma imagem tão "arredondada" quanto à do som que o poema evoca.

A sensibilidade de poeta e de adorador da música permitiram assim, as alterações que vão além da necessidade gramatical. A preposição "para" constituiria um signo totalmente estranho nessa estrutura que se apresenta nada rígida, totalmente ondulada, quase sem consoantes, a não ser o grupo "nd",

presente em todas as palavras do poema (anda, onda, ainda, onde), constituído quase só de vogais. Temos de concordar que o uso do "para" traria dois fonemas muito diferentes e inóspitos nesse contexto poético: p e r, num poema tão líquido e musical, o que faz com que Bandeira tenha optado aqui pelas vogais, por serem elas mais leves e fluidas que as rígidas consoantes exprimindo melhor as flutuações do mar, o ritmo da água.

Poderíamos ainda indagar pelo motivo que levou o poeta a não usar "onde", na construção: "Onde anda", muito semelhante a "por onde anda" etc. Acreditamos que o cerne da questão está no fato de que a ação "andar" é aqui usada como "encaminhar-se, dirigir-se a". Bandeira deixa o destino da onda para o fim do poema, onde aparecem duas vezes a interrogação "aonde" como forma de ruptura do "continuum sonoro". Assim, Bandeira transmite a imagem da onda que se desfaz sem ter necessariamente um "para onde" ir, o que termina com uma imagem de esfacelamento que se reflete pelo som dos versos finais:

aonde?
aonde?
a onda a onda.

Nota-se, ainda, o paralelismo ocorrido um pouco acima em:

ainda onda
ainda anda

A onda só existe enquanto se mantém presa ao seu movimento, enquanto anda. Na ausência de seu movimento, ela pára, deixa de ser onda, não anda. A repetição final do poema "a onda a onda" parece ser um desalento, um chamado sem resposta que indica o fim da onda por meio de um movimento eterno, permanente. Essa repetição lingüística usada por Bandeira indica, em termos de imagem uma repetição vazia. A imagem interna do leitor se fixa na última imagem de onda formada e diante da repetição que se arrasta até os versos finais como numa hipnose. Ocorre, então, uma contaminação pelo ritmo

das palavras que refletem esse movimento contínuo da onda, infinito. Não há mais imagens a se formar, a linguagem e as imagens já não têm nada a dizer, vão sendo levadas pela onda como se estivessem mortas.

A poesia de Philip Larkin é marcada por uma visão de mundo que é profundamente pessimista. Ele vê a vida como uma sequência de momentos isolados, sem qualquer sentido ou propósito. A linguagem que ele usa é simples e direta, mas carrega um peso emocional muito grande. Ele fala sobre a solidão, a morte e a falta de significado da existência humana. Sua poesia é uma reflexão sobre a condição humana em um mundo que ele vê como absurdo e sem esperança.

Philip Larkin nasceu em 1922, em Kettering, Inglaterra. Ele estudou na Universidade de Oxford e trabalhou como bibliotecário. Sua poesia foi publicada em vários livros, incluindo "The Whitsun Weddings" (1955) e "The Less Dear" (1956).

Uma das características da poesia de Larkin é o uso de uma linguagem simples e direta. Ele evita metáforas complexas e imagens grandiosas. Em vez disso, ele se concentra em descrever a realidade cotidiana com precisão e clareza. Isso torna sua poesia muito acessível e fácil de entender.

O estilo de Larkin é muito influenciado pelo movimento literário conhecido como "The Movement". Este movimento surgiu na Inglaterra no final dos anos 1950 e início dos anos 1960. Seus membros buscavam uma linguagem mais simples e direta, em oposição ao estilo mais elaborado e metafórico da poesia tradicional. Larkin é considerado um dos principais representantes deste movimento.

Philip Larkin morreu em 1985, aos 62 anos, devido a problemas de saúde. Sua obra continua a ser lida e estudada, especialmente por aqueles que apreciam a simplicidade e a profundidade da poesia.

Embora Larkin seja conhecido principalmente por sua poesia, ele também escreveu alguns poemas em prosa. No entanto, sua obra principal é composta por poemas que exploram temas como a solidão, a morte e a falta de significado da vida. Sua poesia é uma reflexão sobre a condição humana em um mundo que ele vê como absurdo e sem esperança.

3.2 O uso do espaço na construção da imagem: “Analianeliana”, “Rosa Tumultuada” e “Azulejo”.

A construção da imagem no espaço do poema vale-se dos instrumentos estilísticos de que dispõe o poeta. Sua memória estética guarda os traços do experimentalismo da poesia modernista e acompanha seu movimento, como vimos. Nos poemas que trabalham o espaço e a palavra em termos visuais, Bandeira nos coloca uma questão: qual a natureza da imagem que surge na leitura? Lemos espaços e palavras, lemos as articulações entre uns e outros, lemos as imagens.

Philadelpho Menezes, em sua obra *Roteiro de Leitura: Poesia Concreta e Visual*, acerca da distinção entre poesia concreta e visual, afirma:

(...) por ‘poesia visual’ pode-se entender toda espécie de poesia ou texto que utilize elementos gráficos para se somar às palavras, em qualquer época da história e em qualquer lugar; já “poesia concreta” é um estilo de poesia visual que nasce num dado período histórico, com características bem definidas. (1998, p.14)

O autor chama a atenção ainda para o fato de a “poesia visual” ser enquadrada por um termo ainda mais abrangente, o da “poesia experimental”, que surgiu como consequência das alterações históricas do fim do século XIX e início do século XX. Como resposta à agitação das ruas, a poesia também adquiriu êxtase e entusiasmo, o que culminou na “experimentação poética” como forma de entrosamento entre o universo das artes e o da sociedade.

Philadelpho Menezes afirma, ainda, que o termo poesia experimental:

(...) é o nome que se dá a toda e qualquer forma de poesia moderna que utiliza recursos fora do texto versificado tradicional, aquele tipo de escrita que se ligava a um mundo em desaparecimento ou, ao menos, em transformação. A poesia experimental se desenvolveu por dois caminhos, o da poesia visual e o da poesia sonora. A poesia visual englobou todas as formas de recursos gráficos que a poesia moderna havia incorporado, enquanto a poesia sonora reuniu em seu

interior todos os tipos de trabalhos com o som que os movimentos poéticos modernos tinham produzido. (1998, p. 15).

No entanto, ainda nos resta um problema, o de que no Brasil a poesia visual se confunde com a poesia concreta, pois aqui ambas surgiram de uma só vez com o nome de “concretismo”, o primeiro movimento a englobar na poesia nacional recursos visuais, que acabaram por apresentar um novo conceito de poesia capaz de mesclar diferentes artes como a poesia e a pintura. Deixamos claro, entretanto, que adotamos neste trabalho a idéia de autores como Philadelpho Menezes, para quem a poesia concreta é uma derivação, uma ramificação da poesia visual, apesar de ambas terem surgido no Brasil conjuntamente nos anos 50.

Agora podemos começar a enxergar a atuação de Bandeira, (como outros poetas, dentre eles, Mário de Andrade e Oswald de Andrade) no contexto em que a poesia concreta surgiria. Isso ocorre porque esses poetas deram início à poesia realizada em versos livres, poesia esta que, como vimos, foi de inteira importância para o futuro surgimento da poesia concreta.

Esses mesmos versos livres, apontados no primeiro capítulo como inovadores por darem fim à obrigatoriedade das rimas dos movimentos literários anteriores, vieram como exemplo vivo da idéia da parole in liberté, ou palavras em liberdade. Só por meio dessa liberdade concedida às palavras e, por consequência, ao próprio verso enquanto unidade métrica do poema é que foi possível o surgimento da poesia visual no século XX, graças às tavole parolibere, ou quadros de palavras livres. É aqui que se dá plenamente o exercício da idéia de simultaneidade de palavras, informando coisas diferentes ao mesmo tempo, o que estará presente em poemas como “Azulejo”, confeccionado de acordo com esses preceitos da poesia visual.

O que nos interessa examinar aqui é a forma como a palavra, na obra de Bandeira, promove a produção de imagens visuais. A exploração da imagem por

meio das palavras culminando na chamada “poesia visual” se deu principalmente por meio da utilização da idéia de ideograma.

Muitos dos poemas de Bandeira têm traços de haikai e, quanto à forma, uma grande liberdade, que ora permite o uso da rima e da assonância, ora utiliza o verso branco e sem medida, ora monta o poema visualmente, tirando partido do espaço e da forma física das letras e das palavras. Para isso, o poeta utiliza recursos como a colocação, lado a lado, de estruturas desprovidas de nexos sintáticos explícitos entre si, de modo que o leitor tenha de descobrir a relação entre elas.

Em Bandeira, é possível perceber a criação de imagens de natureza visual. O haikai é encontrado em sua obra e se configura como um texto breve, em três versos, composto por dois segmentos nocionais (frasais) justapostos e contendo uma palavra que remeta, direta ou indiretamente, a uma imagem específica (diferentemente das estações do ano geralmente evocadas nos haicais). Vejamos:

HAICAI TIRADO DE UMA FALSA LIRA
DE GONZAGA

Quis gravar “Amor”
No tronco de um velho freixo:
“Marília” escrevi.

Nota-se que a formação da imagem interna no haikai de Bandeira buscou obter uma percepção muito ampla ou intensa por meio de sensação, de uma sugestão. Ressalte-se que é do contraste entre a fugacidade da sensação e das imagens que ela evoca na memória do leitor que surge uma imagem de natureza complexa.

O que o exemplo chinês desencadeou na poesia como um todo é o uso da simbologia visual, do apelo ao visual para a criação de associações entre as idéias originadas do visual e do real significado das palavras, num processo de criação de imagens que até então só havia sido tratado de uma maneira mais moderna através do verso livre.

Para Matila C. Ghyka, citada na obra de Haroldo de Campos: “podemos lembrar aqui que, na escrita chinesa, é a simbólica visual e não a fonética que entra em jogo, a associação de idéias que deriva dos ideogramas no caso, as palavras agem por imagens propriamente ditas.”(2000, p. 48) A língua chinesa criou uma ponte do visível para o invisível através de um processo exatamente idêntico ao da metáfora, onde a utilização de imagens materiais sugere relações imateriais.

Assim poderíamos pensar num processo de evolução do verso, juntamente com a inovação da natureza e produção de imagens em poesia que teria iniciado com os versos tradicionais, alcançou o verso livre, aproximando-se da prosa e permitindo diferentes disposições espaciais dos versos no poema, bem como do poema na página, além do uso dos “cortes” que enriquecem a produção de imagens. Chegamos, então, a poemas de caráter visual onde temos as palavras soltas na página numa maior liberdade em relação à linearidade dos versos, porém com a manutenção do ritmo e apelo ao visual, e por fim poemas essencialmente visuais onde se dá a supressão da palavra e sua substituição por imagens gráficas. A poesia de Bandeira atinge somente a etapa anterior, não chegando a se libertar totalmente da palavra.

O uso de recursos gráficos nos poemas visuais leva-nos a um resultado semelhante ao da metáfora, segundo Fenollosa, no uso de “imagens materiais”, (ou seja, as figuras, para sugerir a união entre o visual e a imagem mental produzida). Esse mesmo processo é denominado por Eisenstein como a transformação do “pensamento por imagens” ao “pensamento conceitual”.

Dessa forma, o poeta cria uma espécie de “verso harmônico no qual a escolha de palavras, a seleção (paradigma) e a combinação (sintagma), ocorrem gerando o funcionamento poético da arte, (obedecendo aos conceitos de Jakobson), porém através não mais e somente de superposição de palavra e construção dos versos, mas usando palavras soltas (poesia visual), frases soltas (polifonia poética) alcançando sempre o ritmo e a harmonia. Trata-se, portanto,

de uma sensação complexa final resultante da sobreposição de imagens como consequência do modernismo pós-mallarmeano.

Ao mesmo tempo, a valorização do espaço da página acarreta maior peso às palavras, transformando-as em ícones através da aproximação entre seus significados e os elementos visuais usados no poema; é a reunião numa mesma obra de elementos verbais e não-verbais.

Ao utilizar palavras de um mesmo paradigma, o poeta cria possibilidades diversas de leitura do poema (vertical, horizontal e outras...), de modo que a seqüência lógica de interpretação do poema se desfaz em favor da imagem mental formulada para o leitor, abrindo-se, assim, um leque de interpretações sugeridas pelo poeta, mas não fechadas ou exauridas por ele.

Esse processo de múltipla leitura gera um “re-conhecimento” das imagens que o poeta quer que o leitor descubra ao longo da leitura do poema, isto é associar através da percepção as imagens dadas primeiramente e aquelas que se formaram outrora em contigüidade destas. Isso é comum ocorrer não só com as imagens visuais das poesias concretas como também nos poemas constituídos somente por palavras, quando Bandeira realiza a sobreposição de idéias nos versos do poema.

Um exemplo dessa sobreposição se deu quando, em “Maçã”, por meio da construção de imagens distintas de um mesmo objeto, cada estrofe destaca uma determinada imagem. Ao longo do poema as imagens vão se sobrepondo e ao fim do poema retornam para a imagem da fruta. Cada vez que se vê o objeto por um ângulo diferente realiza-se um corte, como vimos através da alternância do ritmo, criando as pausas no poema. Esse processo de “cortes” que criam fragmentos dentro dos poemas gera uma consequente “montagem” do poema através de imagens sobrepostas que terminam por criar uma imagem final.

Vimos que, no final de “Maçã”, o objeto volta a ser a fruta, porém já não vemos a maçã com os mesmos olhos, justamente porque a fruta já passou por

um processo de transformação, tendo representado o corpo feminino e nos remetido até o amor divino, existindo, afinal, como imagem complexa.

Essa linguagem poética que utiliza imagens e ritmo para operar a sobreposição e a montagem, acaba por se aproximar de seus objetos e criando a tendência, inclusive, de usar verbos para supervalorar as ações descritas na poesia, tornando-a mais intensa e dramática do que seria se fossem usados somente recursos lingüísticos como a pontuação. Daí afirmar que a poesia moderna se tornou mais complexa em relação à poesia de outros períodos, ao fazer do ritmo e do espaço preciosos instrumentos na criação das imagens.

Essa linguagem complexa e sintetizadora que forma a imagem poética utiliza-se do pensamento poético por sugestão, já que na poesia visual, bem como na combinação de hieróglifos, cada um dos elementos, palavras e figuras corresponde separadamente a um objeto, a um fato, mas sua combinação gera um conceito, uma imagem poética final, resultante da junção da carga significativa de cada signo.

Visto por este ângulo o texto poético realiza uma espécie de montagem cinematográfica sobre os espaços em branco do papel, assim como o cineasta monta o filme na tela do cinema. Tanto num caso como no outro, o que ocorre é a representação visual de conceitos abstratos, realizados por meio da metáfora.

Esse processo de composição vai ao encontro do defendido por Fenollosa, onde duas imagens que se somam não produzem uma terceira, mas sugerem uma relação fundamental entre elas. É o princípio da montagem, que presidiria tanto a criação dos próprios ideogramas quanto os outros futuros tipos de poesia em que se valoriza a organização do discurso por justaposição, cuja relação entre as partes justapostas é de natureza metafórica.

Mesmo fazendo poemas próximos do conceito de poesia concreta, Bandeira não abandonou o uso dos signos, pois seus poemas mais "visuais" trazem ainda o peso e o valor da palavra. Como já destacamos, sua obra possui diferentes fases que mesclam características de diferentes movimentos literários.

Ocorre que, em alguns de seus novos momentos de criação poética, Bandeira tem finalmente contato com a poesia concreta, com base nas novidades que presenciou nas exposições de poesia concreta de 1956 e 1957, de que resultam poemas como “Analianeliana”, “Rosa Tumultuada”, “Ponteio” e “Homenagem a Niomar”, dentre outros, publicados em *Estrela da tarde*.

Em suas novas criações poéticas, Bandeira pareceu imitar muito bem o “modelo” poemático de alguns textos concretos, como “Rosa Tumultuada”, que lembra visualmente poemas de Wladimir Dias Pino, sobre quem o poeta faz o seguinte comentário num artigo em que defende a poesia concreta em sua Seleta de Prosa:

Quem esteve na Exposição de Arte Concreta e viu os poemas de Ronaldo Azeredo, Ferreira Gullar e Wladimir Dias Pino, pode testemunhar que as pesquisas de todos eles estão bem longe de merecer qualquer aproximação com a caricatura do ‘constante leitor’. Elas dão que pensar, ainda que não as aproveemos ou mesmo as compreendamos. (1997, p. 206).

E, mais abaixo:

(...) são impressionantemente sérios, aponto de acreditarem que a sua concepção de arte poderá clarificar a consciência brasileira, melhorar a condição social do Brasil (...) Há já alguns anos que trabalham obscuramente em contato com outros rapazes de outras terras, apaixonados como eles por essa direcção da pesquisa poética. Qualquer que seja o valor que possam ter as suas produções, merecem mais deferência do que a eterna rengaine dos decalcadores. (Idem)

É nessa linha de invenção que se pode passar às tentativas da poesia visual a que Manuel Bandeira se lançou já no fim de sua vida. Referimo-nos aos poemas visuais e assintáticos, lembrando, contudo, que o próprio poeta afirmou não ter aderido à poesia concreta. Ainda que não podendo (ou longe de poder) ser classificada como concreta, sua poesia apresenta elementos visuais, observáveis em “Azulejo”, “Rosa Tumultuada”, “O nome em si” (sobre Gonçalves Dias) e “A onda”, onde se aproveitam as sugestões do significante e

do significado para uma série de relações paronomásticas que, se não fossem da essência mesma da linguagem poética, poderiam ser tidas como realmente gratuitas.

Manuel Bandeira é o poeta que soube ser fiel às idéias colocadas em sua “Poética”, quando afirmava “Todos os ritmos sobretudo, ou inumeráveis” e na “Nova poética”, onde despontam os versos: “O poema deve ser como a nódoa no brim: / Fazer o leitor satisfeito de se dar o desespero”. Conseguiu realizar o novo por meio das palavras comuns; experimentava, mas por dentro da linguagem, sem recorrer a signos não-verbais, como o fez até nos poemas concretos. E mesmo quando inovou na forma deixava claro que a resposta para a descoberta do moderno estava implícita no interior da própria linguagem.

O poeta explica em alguns artigos sobre a poesia concreta, reunidos em “Flauta de Papel” (1997) que o procedimento poético usado pelos poetas concretistas corresponde a uma tarefa árdua: a de libertar as palavras de suas mortalias, de seus convencionais conteúdos semânticos. Para isso, o poeta usa como exemplo o nome de grandes poetas românticos para explicar que desde pequenos associamos esses nomes às grandes personalidades que eles representam. O que propõe é uma experiência inovadora com essa tradição.

Bandeira toma, como ponto de partida para essa nova experiência com a palavra, o nome do poeta Gonçalves Dias. Pede que tentemos encará-lo como se fosse um nome comum, como se o lêssemos pela primeira vez. Diz ainda que pretendia criar um poema “concreto” trabalhando diferentes possibilidades de composição desse nome, dissociando-o do sobrenome, criando apelidos, abreviaturas etc, de maneira a fazer com que o leitor consiga ver o nome, as palavras que o compõem, totalmente dissociadas da figura do poeta romântico. Afirmou Bandeira em 1957 que não o faria. No entanto, mais tarde, o fez. Vejamos o produto final dessa experiência:



O NOME EM SI

Antônio, filho de JOÃO MANUEL GONÇALVES DIAS e
 VENÂNCIA MENDES FERREIRA
 ANTÔNIO MENDES FERREIRA GONÇALVES DIAS
 ANTÔNIO FERREIRA GONÇALVES DIAS
 GONÇALVES DUTRA
 GONÇALVES DANTAS
 GONÇALVES DIAS
 GONÇALVES GONÇALVES GONÇALVES GONÇALVES
 DIAS DIAS DIAS DIAS DIAS
 DIAS GONÇALVES
 DIAS GONÇALVES
 GONÇALVES, DIAS & CIA.
 GONÇALVES, DIAS & CIA
 Dr. ANTÔNIO GONÇALVES DIAS
 Prof. ANTÔNIO GONÇALVES DIAS
 EMERECIANO GONÇALVES DIAS
 EMERILDO GONÇALVES DIAS
 AUGUSTO GONÇALVES DIAS
 Ilmo. e Exmo. Sr. AUGUSTO GONÇALVES DIAS
 GONÇALVES DIAS
 DIAS GONÇALVES
 GONÇALVES DIAS

Parece estarmos diante de um verdadeiro poema concreto. Vemos que, embora o poeta tenha resistido de início ao movimento concretista, e mesmo não sendo de todo tomado por suas idéias, o poeta realizou, em alguns de seus poemas, experiências concretas. Podemos, assim, afirmar ainda que a poesia de Bandeira inclui poemas com fortes traços da poesia visual que acabam contribuindo mais tarde para algumas experiências concretistas. Assim, em relação ao poema "O nome em si", podem se aplicar as palavras de Bandeira em sua Seleta de Prosa que explicam o poema concreto:

O que os signos "Gonçalves Dias" incitam é um jogo com "elementos básicos" [organizados ótico-acusticamente no espaço gráfico por fatores de proximidade e semelhança como uma espécie de ideograma para uma dada emoção, visando à apresentação direta – presentificação do objeto" (2000, p. 206).

Ainda nessa obra, mais precisamente em um artigo denominado "Poesia Concreta", Bandeira conclui que a poesia concreta se apresenta através de uma

forma de palavras cruzadas, porém, dotadas de intenção plástica, até de um certo humour poético. Relata ainda o que teria inspirado a elaboração de dois de seus poemas "concretos", um em homenagem a Constant Tonegaru (poeta romeno que foi assassinado por comunistas em Bucarest), outro, um poema de amor, "Analianeliana", que como ele assim definiu: "aos 71 anos eu não ousaria fazer um poema de amor senão muito concretisticamente" (1997, p. 207). E mais: "depois de ler ensaios do grupo concretista escrevi um poema aplicando ao meu superado jeitão de poesia uns toques de concretismo". (Idem, p. 203).

Quanto a seu "Analianeliana", Bandeira ressaltou que o que há nele de concreto é a intenção de lançar palavras ao papel sem nexos gramaticais, sem palavras de relação. No entanto, veremos que as palavras têm entre si um conteúdo semântico total, que compreende a mensagem de amor que o poema transmite no seu todo. Eis o poema:

ANALIANELIANA

aurea	aurora	aureliana
aura	eliana	
	liana	
		liliana
aurea		aurora
	rorida	
aura	AURA	
A U R E o l a r		
a r e o l a r		
e i u o a e t		
p r e l s m n e		

O poema é composto por palavras (com exceção dos dois últimos versos em que as letras espaçadas e com predominância de vogais no penúltimo verso

estilhaçam a palavra enquanto conceito). Com força sonora aberta, os “as” empurram o leitor para um som total claro e aberto que a vogal evoca. O uso excessivo desses sons emite imagens de liberdade, grandeza e clareza, intimamente ligadas aos significados das palavras “aura” “aurora” e “aureolar” recorrentes também usadas no poema.

A semelhança entre as palavras, pelo jogo paranomástico cria um ritmo ondulatório único, onde os sons evocados compõem uma sonoridade repetitiva, uma espécie de ladainha que envolve também a produção de imagens através da eufonia, caracterizada pela repetição das vogais (em especial “a”) e das consoantes “r”, “l”, principalmente.

Ao ler o poema forma-se na mente do leitor uma imagem interna de um ciclo que compara todos os signos presentes no poema e ora apontam para substantivos como *aura*, ora aproveitam os signos para apontar nomes próprios femininos.

Ao mesmo tempo desponta a *aurora* (natureza) que atinge seu ápice com a forma *aureolar* (com letras maiúsculas e minúsculas) e termina numa imagem que se desfaz juntamente com o sentido das palavras. Estas se decompõem como o brilho da *auréola* ou como a energia da *aura*.

Em “AUREolar” E “areolar” o poeta utiliza o negrito e as letras maiúsculas para frisar semelhanças entre o signos além de destacá-los dos demais versos. É como se esses versos fossem responsáveis pelo “brilho” do poema.

Notamos ainda que o poema apresenta uma disposição gráfica onde o signo “*rórida*”, com sentido de “*orvalhada*” se situa sobre a *aura* como se praticasse o ato de orvalhando a mesma. O poema apresenta ainda em linhas gerais uma disposição circular como se criasse relação entre a forma da *aura* que “*ornamenta*” as possíveis “mulheres” presentes no texto apresentando-lhes como equivalência de seres iluminados e circundados pela energia de suas *auras*.

O poeta aponta ainda para a exploração do signo verbal na poesia moderna, onde o poeta brinca com as letras e aponta, por exemplo, na construção do signo “aureliana” diversas possibilidades de leitura (aura, eliana, liana e aureliana)

Ainda sob a ótica concretista de valorização do espaço temos o poema “Verde Negro”, publicado em *Estrela da Tarde*:

dever

de ver

tudo verde

tudo negro

verde-negro

muito verde

muito negro

ver de dia

ver de noite

verde noite

negro dia

verde-negro

verdes vós

verem êles

virem êles

virdes vós

verem todos

tudo negro

tudo verde

verde-negro

Tal poema parece explorar a utilização de recursos tipográficos para a valorização do conteúdo poético. É o uso da forma que condiciona, reforça o ideal de experimentalismo que o poema contém, processo esse que os “futuristas” levariam até as últimas consequências.

Os antecedentes da Semana de Arte Moderna marcaram a poesia com inovações formais, provindas da Europa dentre as quais Bandeira teve contato, na Suíça, com Paul Éluard. Tais inovações se apresentavam no Brasil como um neo-simbolismo que resultaria no seu modo peculiar de modernista, bem mais singelo do que o dos colegas que organizaram a Semana de 1922.

Esse poema de Bandeira é chamado “Ponteio” em outras edições e, certamente, esse nome não é gratuito, pois afora questões relacionadas ao estabelecimento das fontes ou voltada às edições críticas, o signo-título pode apontar para o procedimento fundamental desse texto poético.

No entanto, o título “Verde-Negro” faz ainda referência ao movimento modernista de 1926 intitulado de Verde-Amarelismo, formado por Plínio Salgado, Menotti Del Picchia, Guilherme de Almeida e Cassiano Ricardo, poetas que pregavam a liberdade e a determinação instintiva frente à tirania de qualquer sistematização ideológica. Entenda-se aqui que tal movimento, assim como o modernismo, dedicava-se em burlar toda forma pré-estabelecida de arte, bem como, de pensamento.

O poema em questão nos dá uma idéia das experimentações concretas de Bandeira, ainda preso à sintaxe coordenada (parataxe), entendida como seqüência de frases justapostas, sem conjunção coordenativa, com as palavras se arrumando em três blocos e em torno do eixo semântico verde/negro. Veja-se o primeiro bloco do poema:

Dever

de ver

tudo verde

tudo negro

verde-negro

muito verde

muito negro

Nota-se aqui um ritmo que constitui um dos elementos de ligação das palavras aproximadas sonoramente, num ritmo em que uma palavra puxa a outra. Primeiro, temos a palavra “dever”, em seguida, Bandeira realiza “brincadeiras” com as palavras tão comuns na poesia visual, isto porque o segundo verso “de ver” é composto pela palavra “dever” que constituiu o primeiro verso, no entanto, o poeta aponta para o fato de que se separarmos a palavra do primeiro verso chegamos ao conteúdo do segundo, é a exploração total da palavra que a poesia visual realiza.

Percebe-se a importância do traçado em termos visuais, bem como do percurso de leitura a ser seguido, oblíquo e descendente, da esquerda para direita. Essa declinação transversal do “dever” inicial, como se ele só existisse para ser burlado pela força do experimentalismo ou pela intervenção pragmática das combinações verbais postas em movimento.

Ocorre em seguida nos terceiro e quarto versos um paralelismo que indica a intensidade que as cores verde e negro devem tomar no poema por meio de uma antítese criativa e subversiva do verde-amarelo, movimento modernista. Há uma força na palavra “tudo” que preenche a mente do leitor e acarreta a formação de uma imagem verbo-visual que se sobrepõe a “tudo” aquilo que é imposto ou que castra a liberdade criadora. O terceiro verso é tomado pela cor verde e se contamina logo em seguida pela escuridão que o próximo verso traz com a cor negra, o que dilui a própria força dos paralelismos em favor de uma presença simultânea dos contrastes que irão se fundir logo a seguir.

Essa intenção fica clara quando no verso seguinte as palavras também se mesclam em “verde-negro”, assim o processo de mistura das cores verde e negra consegue finalmente se concretizar tanto no campo semântico, na criação de uma nova cor, quanto na formação de uma imagem, que por meio de um composto verbo-visual desafia as expectativas habituais

Novamente Bandeira usa uma palavra forte, o modalizador “muito” que acompanha o sexto e sétimo versos recuperando o paralelismo em busca de uma continuidade de idéias, mas com a diferença de que o “tudo” já não é tão pleno ou absoluto já que o “muito” pode tornar essa intensidade algo retratável, fragmentário; “ver de dia”.

No segundo bloco o poema aproxima grupos diferentes de palavras: o das cores verde e negro e o do dia e da noite. O intuito do poeta é ir declinando os diferentes sentidos para destacar, afinal, a sobreposição de idéias, como se no aparente aleatório do traçado gráfico-visual despontasse uma intenção de sentido. Logo: a construção do *tavole parolibere*, mostrando as palavras em total liberdade e formando quadros pela justaposição é um procedimento cuja modernidade não se reduz à forma; é, na verdade, uma maneira crítica (porém lúdica) de intervenção no panorama cultural: é o “dever” (poético) de “ver” outras possibilidades para construir o real.

Uma dessas possibilidades é mostrada no oitavo verso com o desdobramento de “verde” em “ver de”, ou seja, o que era qualificativo ou atributo se transforma em ação, no ato de olhar; tal desmontagem de palavras por meio do recorte ocorre paralelamente no próximo verso, embora deslocado do alinhamento. O que os diferencia é que o objeto a ser oscila, ou melhor, se desloca entre o dia e a noite.

Notamos aqui que a noite é contaminada pela cor verde desde o nono verso, porém isso não é tão notado porque concebemos as palavras “ver” e “de” separadamente, porém, ao juntá-las, Bandeira nos remete à cor verde e acaba, com isso, provocando em nós uma imagem mental que se esparrama pelo verso, tingindo a noite de verde novamente.

Interessante também a notar é que o “verde noite” (10º verso) ocupa uma posição paralela à do quinto verso da estrofe anterior formada: “verde-negro”. Ocorre aí a formação de uma imagem visual em que a palavra “negro”

do quinto verso se sobrepõe à palavra “noite” (do verso posterior) como se fossem uma só palavra.

Esse mesmo processo de sobreposição de idéias resultante da disposição lúdica dos signos pelo poema ocorre também entre o sexto verso, “muito verde” e o décimo primeiro verso, “negro dia” criando-se uma contaminação tal entre esses dois segmentos que já não é mais possível ler em verde e negro somente cores, mas intenções nelas metaforizadas: imaturidade e visão limitada a condicionamentos ou alienações (“muito verde”) coexistem com a obscuridade opressora (“negro dia”) reinante na realidade exterior, enfim, é no espaço poético em que os signos jogam suas possibilidades que o sujeito e o real permutam seus conflitos.

Com esse raciocínio podemos entender a inversão do próximo verso (12º): “verde-negro” que representa a inversão do verso anterior (11º): negro dia, e mais, aludindo, pelo viés da crítica implícita, ao “verde-amarelo” do movimento reacionário representado por artistas como Plínio Salgado e outros.

Note-se que antes de realizarmos a análise do trabalho poético de Bandeira no campo verbal, ou seja, a conjunção entre as imagens mentais que se desprendem das palavras e estas em si mesmas, destaca-se a apreensão das palavras. Ela vem em decorrência da captação visual primeira que se esvai com a suspensão da presença real do objeto a ser visto restando sua realidade, seu conteúdo e sua existência na memória do observador.

Uma das formas de imagem-visual utilizada pelo poeta está na disposição espacial do poema na página, na determinação proposital dos seus versos, insinuando seu aspecto material a ser representado aproximando significante e significado através de um processo plástico semelhante ao utilizado na pintura. Ou nas palavras de Ana Hatherley, citada por Oliveira:

(...) esta dupla palavra/imagem, na poesia figurada é a representação propriamente dita, é já o essencial da mensagem. Já não se trata de fazer acompanhar um texto por uma imagem ou vice-versa, trata-se de

produzir um texto que seja simultaneamente texto e imagem. (1999, p. 42).

Vejamos as partes finais do poema:

verdes vós

verem eles

virem eles

verdes vós

verem todos

tudo negro

tudo verde

verde-negro

Nota-se aqui o estranhamento criado pela repentina e criativa mudança operada na linguagem poética e no curso do poema, que passa a declinar “gramaticalmente” suas formas, abrindo-as a um convite aos leitores para circularem nesse espaço construído pelo poeta. Bandeira novamente recorta a palavra “verde” para criar os verbos “ver” e “vir” conjugando-os e convidando diferentes pessoas, todos nós (17º verso) a praticarmos a ação de “vir ver” objetos e realidades que o poeta quer valorizar. Uma convocação não apenas para interpretar os sentidos desdobrados das palavras dispostas e justapostas como também para participar, intervir na montagem das formas móveis do poema.

É nesse ato coletivo solicitado e jogado seriamente pelo poeta na montagem de seu texto que está a força de intervenção da poesia enquanto criação libertadora, capaz de superar os limites do verde negro, quer do real, quer do código estético.

O último verso usa o hífen e aponta para uma cor composta, complexa como a imagem resultante da sobreposição de idéias dadas ao longo do poema.

Uma complexidade, afinal, que não está apenas nesse signo composto que fecha o poema mas também no jogo de relações formado a partir das múltiplas possibilidades de combinações e disposições que as palavras vão instaurando no espaço textual.

Assim, em “Verde Negro”, há a formação de uma imagem de natureza verbal através das idéias que as palavras provocam no texto formando imagens mentais no leitor; há ainda a produção de uma imagem visual, tanto pela disposição espacial das palavras, como pela inversão de elementos e recortes das palavras, promovendo a prática de uma percepção múltipla por parte do leitor que também atua como produtor e agenciador de imagens.

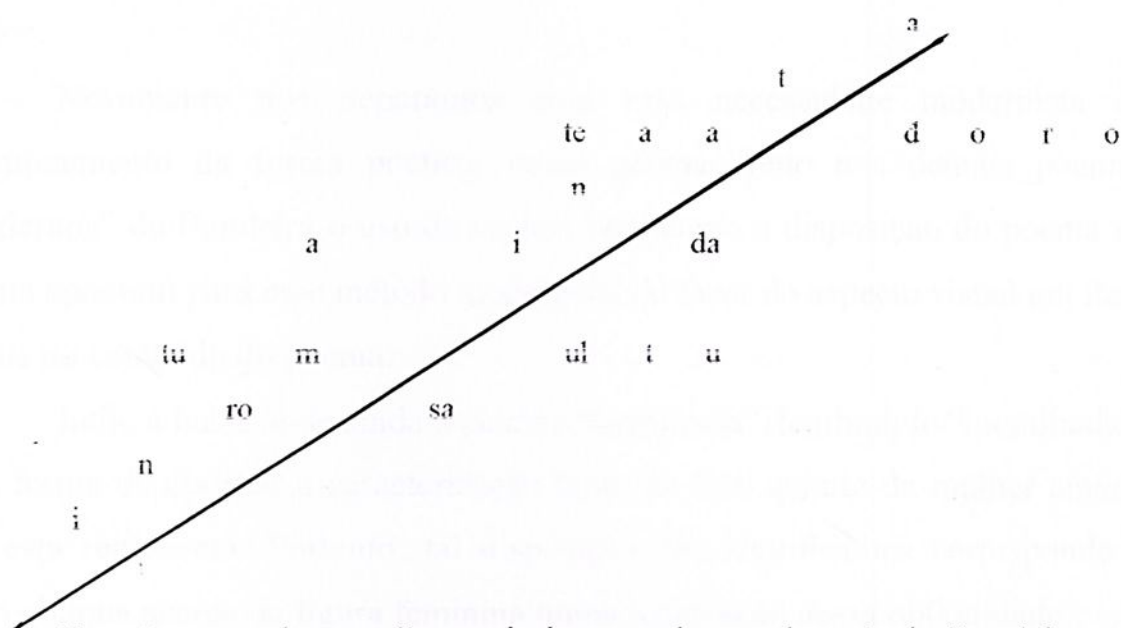
Ainda em seus artigos sobre a poesia concreta, Bandeira, em “A chave do poema”, apresenta sua versão nada preocupada com as eternas tentativas dos críticos e dos leitores em tentar definir se poemas como o que acabamos de analisar são ou não concretos. Afirma ainda que depois de tratar do assunto recebeu inúmeras correspondências versando sobre a eterna busca de definição para os poemas concretos. Bandeira, no entanto, não se contamina por tais questões e se mostra adepto da poesia, seja ela concreta ou não. Lembra ainda que a poesia é constituída do enigma que se encontra nas palavras. Para ele:

Os enigmas da poesia concreta têm isto de bom: é que são todos decifráveis, porque todos resultam de um esforço consciente da inteligência. Não era assim com os do surrealismo, que nasciam feitos, do subconsciente, recesso tão tenebroso quanto aquele porão do conto de Otto Lara Resende. Porque é decifrável, o poema concreto convence, uma vez explicado; o leitor comum nem trata de saber onde está a poesia: em poesia, como em qualquer arte, em geral, o que o leitor comum deseja é compreender, porque o que ele mais teme é ser empurrado. (BANDEIRA, 1997, p. 208).

O poema “Verde Negro”, bem como outros poemas “visuais” de Bandeira, deixam de lado a questão crítica dos conceitos para explorar os enigmas da poesia. Um enigma que não se resolve conceitualmente, mas sim por um experimentalismo que alia seriedade e ludicidade a uma resolução artística

singular que incita a leitura: recortes, deslocamentos, paralelismos, inversões, desdobramentos, tudo isso ocorre em “verde negro” para que os efeitos semântico-visuais sejam re-criados por nós.

Esse enigma que o poeta cria e que nós leitores buscamos continua em Bandeira em outros de seus poemas visuais, como “Rosa Tumultuada”:



Esse “poema de amor” constitui, nas palavras do próprio Bandeira, um “puro diagrama de um grito passional, rojão de lágrimas felizes, portanto a ler-se na direção do vetor, isto é, de baixo para cima. Tradução: Rosa tumultuada te adoro” (BANDEIRA, 1997, p. 208).

Uma usual declaração amorosa (te adoro), usada de forma prosaica, num clichê, vê-se deslexicalizada e ressignificada pela manifestação metalingüística: a estrofe pequena, em versos de sete sílabas, contrasta e envolve o objeto do desejo, com muitas conotações curiosas, inclusive a dupla possibilidade de leitura onde o objeto do desejo pode ser uma mulher ou até mesmo a própria poesia.

A disposição do poema está relacionada ao adjetivo dado à rosa no título do poema: tumultuada. Com os versos dispostos de maneira “embaralhada”, seu

conteúdo deve ser lido de baixo para cima para formar a seguinte mensagem:
rosa tumultuada te adoro.

Lendo o poema dessa forma, o traço diagonal colocado entre as palavras lembra a haste de uma rosa, de tal modo que a flor (rosa) se localize abaixo, no poema, justamente onde se encontra a palavra “rosa”. Essa flor-poema colocada de cabeça para baixo, tumultuando sua posição habitual (real), realiza também uma subversão de seu conteúdo um pouco embaralhado, tanto quanto a posição da flor.

Novamente nos deparamos com essa necessidade modernista de questionamento da forma poética, nesse poema como nos demais poemas “modernos” de Bandeira o uso do espaço bem como a disposição do poema na página apontam para esse método modernista de fazer do aspecto visual um item a mais no conteúdo do poema.

Junto à haste lê-se ainda a palavra “inominata”, lembrando “inominada”, uma forma de dissipar a caracterização tanto da flor, quanto da mulher amada que esta representa. Portanto, tal disposição dos significantes corresponde à visão oblíqua acerca da figura feminina numa iconização dessa obliquidade.

Convém lembrar que, em Bandeira, a figura da mulher muitas vezes é encarada de forma complexa, como se cada mulher merecesse uma descrição específica e diferenciada por parte do poeta. Essa visão diferenciada da mulher alcança, portanto, a forma poética encontrada por Bandeira para fazer uma declaração que já é um clichê (te adoro) de forma moderna e inovadora, mais ainda: visual.

Para Haroldo de Campos:

Diante das palavras consteladas pelo uso num planetarium fixo de significados, Bandeira se comporta como um operador rebelde, que se insubordina contra as figuras sempre repetidas do estelário dado (frases feitas do domínio comum) e, subitamente (luciferante), procura recompor a seu arbítrio poético os desenhos semânticos articulados pelo uso, resgatar as estrelas-palavras de suas referências e das imagens estáticas que projetam. (1967, p. 111).

Vê-se que as letras “despetaladas” ao longo do poema são “a”, “m”, “o” e compõem partes da palavra “inominata”, reaparecendo em outros signos do poema como “rosa”, “tumultuada”, “te adoro”. Assim sendo, a característica verbo-visual exibida pelo poema nos sugere o sentimento (adorar), mais do que destinado a essa rosa inominada, é uma espécie de “adoração” ou culto ao “diagrama” inventado pelo poeta.

No tocante à constituição das imagens, essas são formadas de maneira visualmente apelativa, através da disposição da haste, ao redor da qual o poema é construído. O posicionamento das palavras figurativiza a flor (rosa) e parecem também pender desse eixo que se dispõe ainda aparentemente formando as folhas presas ao caule em blocos dispostos ao redor da linha-haste da flor.

Tal poema merece ainda uma confrontação com outro poema já analisado, “Neologismo”. Lembra-se aqui que naquele poema uma mesma declaração comum (te adoro, Teodora) foi realizado por meio do trabalho com a palavra e com a construção do verso livre marcando uma etapa poética anterior a de “Rosa Tumultuada”, onde a mesma declaração clichê foi feita com uso, também, do espaço e de figuras como a haste usada (linha perpendicular). Isso aponta o experimentalismo bandeiriano que se inicia com o verso livre, com a exploração de uma temática e de um vocabulário mais soltos, passa pela exploração sonora e visual dos signos e conduz ao poema moderno onde todos esses valores se somam à exploração do espaço da página e de elementos como figuras que constroem a mesma declaração de amor num poema verbo-visual, simultaneamente.

Em outros poemas de Bandeira, notamos como a simultaneidade pode ocorrer na produção de imagens de natureza visual onde temos, ao mesmo tempo, a captação de diferentes imagens construídas no poema por meio de palavras e de outros elementos gráficos. Vejamos:

Azulejo

alarido

ferro

alvorada

sêrro

peito

flauta

nêspas

noite

anêmonas

noivado

O poema acima ilustra perfeitamente o conceito de simultaneidade pregado pelo Modernismo onde o leitor capta simultaneamente diferentes imagens provindas da disposição do poema na página e ainda, pelas palavras construindo assim, as imagens internas no leitor.

Em “Azulejo” temos o uso de uma imagem quadrangular usada por Bandeira que, já por sua própria forma (imagem material), reporta-nos ao objeto azulejo para posteriormente levar-nos a sentidos imateriais mais profundos, conceituais do leitor, fazendo da imagem inicial uma espécie de moldura das imagens internas e dispostas no interior desta. A escolha do poeta por essa “forma” o define, nas palavras de Pignatari, como um “diagramador da

linguagem, tirando especial partido, no campo onde a função poética é a dominante, das virtualidades desses constituintes icônicos". (CAMPOS, 1969, p. 142).

Ocorre ainda em "Azulejo" uma sobreposição de espaços, tal como na poesia concretista em geral, portanto, para sua total compreensão há que interpretar o conjunto espacial de cada bloco interno e disposto pelo azulejo para então formar o espaço total final.

Sobre isso, afirma Oliveira:

A imagem lembra, configura, delineia, faz aparecer. Ela provoca a semelhança da "qualidade de sua aparência com a qualidade da aparência do objeto". No traçado de linhas e nós, o espaço aparece e se transforma em tela. (1999, p.53).

E mais adiante complementa:

A imagem é colhida inteira pelos olhos do observador, e a decodificação do objeto se dá sem demora, revelando a semelhança entre os signos poético e visual. (Idem, p. 61).

Em semelhança com a poesia chinesa e seus hieróglifos, podemos afirmar que cada um dos grupos de palavras dispostos dentro do azulejo, antes de serem considerados como conjunto, correspondem a um "objeto", enquanto a sua combinação final, já no espaço global do azulejo, corresponde a um conceito, uma idéia complexa e completa.

Vamos dividir cada bloco interno da seguinte forma: da direita para esquerda, na parte superior, temos o bloco 1 composto por "alarido" e "alvorada", bloco 2 por "ferro" e "sêro" (lembrando que em algumas edições a palavra sêro aparece sem acento), bloco 3, ou central, composto por "peito" e "flauta", abaixo, bloco 4 composto por "nêspêras" e "anêmonas" e bloco 5 por com "noite" e "noivado".

O que chama a atenção do leitor é a sua própria forma, sua natureza visual, já que o poema está inscrito dentro de uma figura geométrica que representa um azulejo. Assim, como todo objeto dessa natureza, temos um poema que aponta para idéia de composição. É como se o “Azulejo” representasse uma parte de um todo mais complexo, a própria poesia, que na verdade é composta por esse poema-azulejo e por outros poemas em geral.

Mas temos ainda a questão da composição interna do azulejo, isto porque sabemos que um azulejo em geral apresenta figuras que o adornam, nesse caso, cada um dos blocos dispostos dentro do azulejo configuram seu desenho, seus adornos. Nesse raciocínio podemos dizer que temos simultaneamente cinco blocos que formam imagens diferentes e que juntas compõem uma imagem complexa final que forma o desenho do azulejo.

Antes de chegar ao resultado final, temos que captar a mensagem que cada um dos blocos nos emite, isso porque cada um deles nos transmite uma imagem que brota das palavras selecionadas pelo poeta. O espaço como recurso criador de imagens na poética de Bandeira revela uma multiplicidade de espaços que variam com a necessidade poética de sua obra, assim, o espaço físico está intimamente ligado ao eu poético que o limita diferentemente em cada um de seus poemas. Estas alterações do espaço ficam sujeitas, portanto, às imagens que Bandeira evoca. Desta forma, podemos ter mais de um espaço construído em um só poema no caso de “Azulejo” temos, então, cinco espaços que formam um sexto espaço final.

O que diferencia um poema como esse está na forma como a imagem é construída. Aqui em “Azulejo”, que usa recursos visuais, a produção de imagens se dá por meio de palavras e a definição de espaço se dá pela disposição das palavras em regiões distintas, visualmente, do espaço branco da página. Isto cria imagens de natureza visual que são captadas muito antes das imagens internas que as palavras usadas no poema vão evocar na mente do leitor.



Isso é mais notado se tomarmos outros exemplos analisados como “Pensão Familiar” e “Camelôs”. Neles, ocorrem montagens de cenas e realização de cortes dentro do texto poético, entre os versos, justamente para indicar a abertura de um espaço paralelo onde o eu-poético exprime uma visão particular ou íntima da humanidade, numa espécie de ponto de vista interno do eu-poético, como co-partícipe.

Em outros casos, como no tratamento de temas como a morte e o amor, Bandeira utiliza diferentes ângulos de visão do objeto poético. Notamos a presença da forma externa e “aparentemente imparcial” do poeta em “Maçã”, “Poema tirado de uma notícia de jornal”, “O bicho” e “Momento num Café”.

Podemos afirmar que o espaço atua como recurso para produção de imagens nos poemas de Bandeira como forma ampliadora de sentidos que possibilitam a criação de imagens visuais e sonoras. Isso faz do poeta um manipulador tanto do espaço como experiência externa (do mundo), como manipulador do universo íntimo do autor (do eu-poético). Para tanto, o poeta manipula a escolha das palavras bem como da página para estabelecer as relações entre esses espaços distintos: o interior e o exterior ao poeta.

O espaço alcança função essencial do processo de construção das imagens atuando como elemento de ligação entre realidades diferentes, como a palavra e as imagens visuais. O espaço em “Azulejo” realiza a junção entre os diferentes sentidos das palavras e direciona a leitura do texto poético, realiza ainda boa parte da construção das imagens mentais ou internas, uma vez que preenche o campo visual do leitor, atuando como fio condutor entre o leitor e uma imagem específica que Bandeira desejou evocar.

Assim, no primeiro bloco, temos a construção da imagem de um amanhecer, de um início de dia (alvorada) que se emenda ao sentido de ruído, de rompimento do silêncio (alarido). Bandeira constrói aqui o conceito de que todo início, toda alvorada (nascimento do dia) reflete a imagem do amanhecer que se inicia em meio a ruídos. Podemos ver aqui uma comparação desse amanhecer

com a transformação sofrida pela poesia toda vez que se propõem mudanças quanto a temática e a forma poética, como se toda inovação começasse como um amanhecer de um novo dia, de uma nova poética.

No segundo bloco, temos a imagem de um ato de “desentranhamento”, já que o “ferro” é um metal forte e rígido que se extrai das profundezas da Terra, de “sêrros” inclusive. Esse processo de extração também está relacionado à imagem do bloco 1 por se tratar também de uma espécie de “nascimento” (do metal) em comparação com a extração da poesia, retirada das profundezas das palavras e dos diversos sentidos que elas permitem ao poeta utilizar.

Em continuidade a essa idéia de surgimento e extração, chegamos ao bloco central, ao próprio “peito” do poema. Aqui, Bandeira dá seqüência às idéias iniciadas nos blocos anteriores já que a flauta é um instrumento de música cujo som brota do sopro do artista. Além dessa imagem, temos ainda neste bloco central a idéia de que o poema brota de seu centro, da inspiração, do “peito” do artista, é por conta dessa idéia que este bloco foi colocado no centro do poema como se ele simbolizasse o coração do “Azulejo”, o local de onde brota a inspiração que cria a poesia.

O bloco 4 apresenta elementos que compõem dois reinos distintos: o vegetal, representado pela nêspira, e o animal, representado pela anêmona, que juntos pertencem a um grupo, o do ecossistema. A idéia de aproximar elementos de esferas diferentes também se aplica à própria poesia, uma vez que, ao elaborar um poema “visual”, o poeta aproxima palavras, seus sons e formas visuais, portanto aproxima elementos de esferas diferentes.

O último bloco aponta a “noite”, conhecida como uma parte integrante da rotina, a noite como período extraído das 24 horas do dia e que antecede o amanhecer, a alvorada. O uso dessas palavras cria um movimento circular dentro do poema como se as ações nele descritas completassem ciclos que se renovam a cada amanhecer. Entre as palavras que compõem cada um dos blocos, há uma sonoridade que as aproxima e que permite também através do som

imaginá-las como elementos integrantes de cada bloco; é como se cada um deles se atraísse para formar um bloco específico, retratando a colagem de cada um dos azulejos que compõem um mosaico.

Esse processo de montagem se assemelha muito no ponto de vista técnico com o Cubismo, com a fragmentação do espaço tridimensional que se constrói a partir de um ponto de vista fixo. Os objetos mantêm uma relação múltipla uns com os outros, de acordo com o ponto de vista que se escolhe para olhá-los. A construção assemelha-se a palavras que funcionam como peças da montagem ou como "séries de tomadas" cinematográficas, próprias da pintura cubista. Trata-se do velho problema do espaço e tempo que, na pintura, bem como na poesia visual, adquiriu uma nova solução, ou seja, através da representação simultânea dos objetos - sempre em movimento.

O processo de rima que acontece entre as palavras de cada bloco que compõe o azulejo, estabelece um processo de "reenvio" que é perceptível não só pela consonância, mas também pela significação da primeira palavra sobre a próxima, que rima com ela, o que gera uma espécie de natureza espacial, um reenvio para aquilo que já foi percebido. É a criação de um par correlativo (alarido/alvorada, ferro/serro, noite/noivado) de palavras que se encontram fora de toda forma de relações gramaticais e semânticas mas que são aproximadas dentro do poema.

Para Lotman:

Assim, pode-se dizer que o sistema de cooposição e de oposição, cujos vários aspectos transparecem com uma nitidez diferente nas fronteiras fônicas e semânticas da rima, constitui a essência da rima enquanto tal. A natureza da rima está na aproximação daquilo que é diferente e na revelação da diferença no semelhante. A rima é dialéctica pela sua natureza. (1978, p. 216).

A reunião de elementos como espaço, som e imagem resulta na seguinte situação descrita por Aguinaldo Gonçalves:

Os signos ganham autonomia e os significantes começam a criar, na sua infra-estrutura, uma outra realidade, munida por intensa motivação sonora. A relação entre signo e referente é rompida e a relação necessária entre o plano de expressão e o plano de conteúdo é acentuada. (1994, p. 274).

Percebemos, assim, que Bandeira não se utiliza simplesmente do visual, nem mesmo do (visual) das palavras para a criação de imagens. Esse processo inclui um sábio uso dos elementos sonoros e semânticos da palavra além, claro, do uso espacial da página.

A natureza da imagem na poesia de Bandeira está ligada aos recursos poéticos usados pelo poeta e nos efeitos de sentido que este deseja produzir. A imagem pode se dar, portanto, por diferentes caminhos, como, por exemplo, através do ritmo e do som do poema, o que cria em nós leitores uma imagem de natureza sonora que, como vimos, ajuda muitas vezes na criação de imagens internas. Isso aconteceu no poema “A Onda”, onde o som do poema se constrói num ritmo semelhante ao marulho do mar e cria uma imagem interna ondular, capaz de fazer com que a leitura e compreensão do poema se dê através de um ritmo lento que o poeta imprimiu ao seu texto poético.

O processo de construção da imagem por meio das palavras compreende, portanto, duas etapas anteriores: a denominação, onde imagens tornam-se nomes-substantivos, adjetivos, como se ligados ainda à fala; e o da predicação, onde a imagem se liga a nossa afetividade e a toda “carga cultural” que possuímos sobre aquele signo. A ligação entre os nomes e carga afetiva que damos às palavras resultam numa imagem complexa final que não constitui somente a cópia do objeto poético, mera apresentação, mas sim reconstrução.

Vale lembrar que a imagem não necessita circular apenas pelos espaços da visão, para isto Bandeira faz uso da metáfora, analogias ou do espaço no poema para enriquecer a percepção do leitor. Assim por meio de imagens que as palavras evocam se constrói uma imagem interna no leitor, ao longo da leitura do poema. É o caso de “Maçã”, onde a carga metafórica da palavra transgrediu a idéia simples de fruto e alcançou sentidos mais profundos.

Também de natureza visual são as imagens presentes em poemas como “Azulejo”, “Rosa Tumultuada”. Nestes poemas, além de metáforas e de diferentes sentidos contidos nas palavras, Bandeira também faz uso de elementos visuais como figuras geométricas, traços e a disposição do poema na página. Dessa forma, o poeta aproxima o objeto poético e seu leitor para um campo em comum, o da visão, através de uma imagem presente, “palpável” e totalmente imprescindível para a interpretação e percepção do conteúdo poético. Essa fase moderna é marcada pela procura da própria poesia, o ato de poetar, que procura as respostas para o futuro da poesia. Por outro lado, a linguagem poética vai se tornando cada vez mais independente da estrutura discursiva da linguagem referencial, se reduzindo ao extremo. Chegamos então a não-liaridade e a estética fragmentária que se projetam do poema mallarméano pelo futurismo e cubismo até os dias de hoje, na era da comunicação simultânea.

A visualidade pode se dar por meio das palavras nos versos e estrofes da poesia, com o uso de parataxe e descritividade. A imagem passa a existir na mente do leitor, que se reporta aos significados das palavras que representam aspectos da realidade em sua cultura, ou ainda por meio da palavra espacializada, como aquela que se apresenta como imagem e indica movimento (como em “A Onda”). Este é um dos aspectos da poesia moderna, em especial da fase concretista ou visual, na qual ocorre uma economia de linguagem, transgressão da gramática, parataxe, uso do espaço como expressão poética, recursos estes que tiveram início com o verso livre introduzido por Bandeira.

Segundo Castro:

Poesia visual - (...) experiências gráficas do futurismo e do concretismo;

Poesia auditiva - (...) poesia rítmica ou poesia melódica com palavras, sílabas ou sons puros;

Poesia lingüística - (...) tentativa de criação de palavras e línguas novas;

Poesia espacial - (...) de modo geral o sentimento espacial manifesta-se como denominador comum de todas as formas atuais do experimentalismo poético. (1993, p. 35-36).

Considerando os diferentes instrumentos poéticos explorados por Bandeira poderíamos afirmar, portanto, que sua poesia “moderna” possui elementos pertencentes a mais de um tipo de poesia experimental.



Considerações Finais

Quando iniciamos esta dissertação, nossa intenção era, a partir da análise de poemas pertencentes a diferentes períodos da obra de Bandeira, verificar quais e como operam as diferentes formas de exploração da palavra na construção da imagem em sua poesia. Para tanto nos debruçamos sobre poemas que marcaram o uso do verso livre em nossa literatura, bem como em poemas marcados pela exploração grafo-fônica de seus elementos, numa poesia que também aspirava à visualidade.

Bandeira, ainda após vários estudos a respeito de sua obra, surpreende-nos pela vasta utilização de recursos poéticos e pela facilidade com elementos e técnicas que se movem desde a poesia quanto retornam até a poesia mais moderna.

O poeta soube, como poucos, fazer de sua obra um conjunto diversificado e complexo, capaz de traduzir em sua elaboração a preocupação extrema com a forma como elemento dinamizador do conteúdo poético. Seu processo de construção poética perpassa, portanto, os versos mais tradicionais até as construções modernas que valorizam a sobreposição de imagens, bem como poemas onde as mesmas adquirem uma dinamização exemplar, como tradução da inquietação social e temática do modernismo, aproximando muitas vezes a prosa e a poesia, o cotidiano e o sublime.

Chegamos ao momento de tecer algumas considerações sobre o que descobrimos com nosso estudo.

Em Bandeira notamos que em qualquer uma de suas fases o poeta realiza um trabalho com o signo verbal, de modo a dar relevo à imagem. Segundo a teoria de Lotman, adotada em nosso estudo:

A arte verbal começa com as tentativas para ultrapassar a propriedade fundamental da palavra enquanto signo linguístico – o caráter condicional da ligação dos planos da expressão e do conteúdo- (...) (1978, p. 110).

Notamos ainda que o poeta trabalhou com a palavra sob diferentes formas, dentre essas, a partir do momento que incorporou o verso livre em seu trabalho, Bandeira fez com que sua poesia se desenhasse na página e, sob certa medida, se tornasse objeto a olhar, ou se colocasse sob o império da visão. A partir da utilização do verso livre podemos afirmar que a poesia bandeiriana já incorporava as imagens visuais em sua formulação.

Percebemos, por meio da análise de parte de sua obra, que há uma ligação entre a construção e a demarcação do visual na poesia de Bandeira. O poeta, por meio do visual na poesia e da disposição espacial do poema, conduz a outros jogos verbais intrínsecos. Surgem as imagens sonoras e metafóricas durante a leitura dos versos. Assim, o poeta exige que seu leitor produza imagens mentais (internas) por meio dos signos que ele seleciona. O poeta cria o caminho visual que o leitor deve percorrer para buscar as imagens que estão à espera de uma revelação.

Nessa busca pela compreensão da imagem em Bandeira, no primeiro capítulo, percebemos que a temática moderna, mesmo quando mais próxima do cotidiano das grandes cidades, ou quando ligada a temas já constantes da poesia nacional, buscou uma maior relação entre a poesia e a prosa. Buscou-se mais que tudo na poesia moderna o encontro de uma linguagem livre de quaisquer regularidades métricas e formais de outros movimentos.

Por isso, valorizamos o verso livre que, incorporado também à obra de Bandeira, tornou-se um elemento fundamental de aproximação entre prosa e poesia, além de engendrar a construção de um ritmo e de imagens por meio das palavras agora mais “soltas” no espaço gráfico do poema. Isso possibilitou, e muito, realizar diferentes trabalhos em relação à poesia e à construção de imagens.

Os poemas analisados (“Camelôs” e “Momento num Café”) exploram ao máximo o ritmo e a semântica das palavras para a construção de imagens.

Neles, Bandeira, já envolto pela temática modernista, pretende valorizar o cotidiano e as figuras pertencentes às grandes cidades. É a explosão modernista que valoriza o homem como elemento estruturador e dinâmico da sociedade e que tenta traduzir por meio do verbal aquilo que o rodeia.

Para essa temática o verso livre parece ser o instrumento poético essencial, uma vez que retoma a fluidez da fala cotidiana e a rapidez com que as cenas se sobrepõem no dia-a-dia. Para tanto salientamos, no caso de “Camelôs”, a forma como o eu-poético se coloca no lugar de um dos transeuntes das calçadas das grandes cidades. Para valorizar ainda mais essa passagem, o poeta também fez uso de uma imagem visual por meio da disposição irregular da estrofe central em relação às demais, o que, sem dúvida, é uma prova de que a forma, muitas vezes, enfatiza o conteúdo.

Já em “Momento num Café”, o mesmo recurso poético dá aos versos tamanhos diferentes que permitem ao poeta trabalhar de maneira lenta ou mais fugaz cada uma das emoções que ele, poeta, empresta a seus personagens. Nesse poema, Bandeira constrói, por uma métrica irregular, as imagens de atenção: a do homem “que se descobriu num gesto largo e demorado” e as dos “demais homens que se achavam no café”, mais mecânicos, tais como os versos que os descreviam, com proximidade rítmica e formal.

A observação por nós realizada entre o tamanho dos versos e seu conteúdo comprovou que o poeta fez uso do ritmo e da disposição do poema como elemento de resgate de imagens condensadas no trabalho com a palavra, com o signo verbal.

Em “Maçã”, Bandeira já se utiliza mais do espaço gráfico para juntamente com o ritmo e as metáforas, criar as chamadas imagens mentais que as palavras, por meio do verso livre, evocaram. Tivemos, portanto, nesse caso, a construção de um “quadro” que é focalizado por diferentes ângulos, estático e as vezes “pulsante” e que compõem juntos um quadro final de uma “natureza morta”.

Desse modo, forma-se, ao longo de seus versos, diferentes imagens que resultam numa imagem maior e mais complexa do que a da refeição trivial presente no último verso. As imagens criadas a partir dos signos e das metáforas fizeram dessa maçã algo que adquiriu vida (pulsante) e que estabeleceu relações com a idéia do amor divino e do corpo feminino, num processo de transcendência do meramente vulgar e cotidiano.

Tais características foram estabelecidas dentro de um espaço poético novo e paralelo ao espaço real que continha a fruta, na realidade. A natureza dessas imagens é verbal, porque parte do trabalho com a palavra, e, também, visual, já que a disposição dos signos no espaço interfere na compreensão total da mensagem poética.

Nesse caso a imagem possui uma natureza visual, no que se refere ao processo intelectual de aproximações analógicas que se fazem também no plano do espaço do poema que exponencia o ritmo com que o discurso poético se faz em sua revelação do objeto maçã.

A construção da imagem na poesia de Bandeira está, portanto, associada aos recursos poéticos usados pelo poeta e na intenção que este deseja produzir. Como exemplo, tivemos no poema “A Onda”, onde o poeta trabalhou com o som do conjunto fonêmico “on”, “an” “in” como base para a construção de uma imagem sonora que perpassa por todo o poema. Ficou evidenciado, portanto, que a poesia moderna em Bandeira prima pelo caráter sintético e imagístico que o poeta alcança, por exemplo nesse poema (“A Onda”), por meio de um movimento construído pela reiteração dos grupos sonoros e visuais (vogais e sons nasais), processo de permutação das sílabas “on”, “an”, e “in”, onde seu caráter sintético se processa pelo desdobramento de um conjunto sígnico e visual que nos remete aos elementos marítimos.

Em “Rosa Tumultuada”, “Verde Negro” e “Azulejo”, as formas ou figuras representativas usadas pelo poeta além de produzir a aparência das coisas, revelam algo que não está visível, ou seja, a imagem visual nesses casos

aponta para a revelação do conteúdo poético. Evidencia-se em Bandeira um processo diagramático na construção dos poemas, que promove o caráter plástico do signo verbal que encontra na forma gráfica uma forma de representação.

Nesses poemas muito interligados aos ideais poéticos modernistas e precursores dos movimentos concretistas que viriam, Bandeira trabalha com a palavra de uma forma aberta, provando que a construção da imagem pode se dar por diferentes caminhos, conduzindo-nos à imagens de natureza visual e sonora.

Dessa forma, independentemente de sua natureza, as imagens em Bandeira podem ser definidas como elementos de aproximação do poético com o real, ou, nas palavras de Bosi: “A imagem é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter juntas, a realidade do objeto em si e sua existência em nós”. (2000, p. 19). Cabe, portanto, ao leitor, após colher visualmente a imagem, realizar a decodificação do objeto poético, revelando a poética presente entre os signos.

A imagem, seja ela de natureza verbal, sonora, (através de um conjunto de sons que nos evocam imagens mentais e nos “apresentam” múltiplos significados), ou ainda visual, (onde se exploram características como a disposição gráfica do poema ou mesmo a introdução de figuras como elementos integrantes do contexto visual), são sempre emitidas pelos signos, como se fossem suas “cascas”, carregando onde quer que estejam as características ao longo da leitura do poema, fixando-se inteiramente na mente do leitor ou permanecendo junto ao corpo do texto, no espaço da página.

Finalizamos com a idéia de Bosi para quem:

A imagem do objeto-em-si é inaferrável; e quem quer apanhar para sempre o que transcende o seu corpo acaba criando um novo corpo: a imagem interna, ou o desenho, o ícone, a estátua (...) assim, nos percursos da imagem, por mais que se evite a distância não se consegue nunca suprimi-la (2000, p. 21)

Dessa forma, independentemente de sua natureza, as imagens em Bandeira podem ser definidas como elementos de aproximação do poético e do real.

Assim, por tudo que foi exposto, estamos certos que o universo poético de Bandeira, bem como o uso do verso livre na poética nacional, continuam mantendo muito a ser descoberto. Acreditamos, ainda, que o verso livre e a produção de imagens que ele é capaz de produzir só podem, no entanto, se dar por meio do trabalho árduo com a palavra, tarefa cumprida por Manuel Bandeira.



BIBLIOGRAFIA

De autoria de Manuel Bandeira:

BANDEIRA, M. *Estrela de uma vida inteira*. 20.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

_____. *Itinerário de Pasárgada*. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Seleção de Prosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

Sobre o poeta e sua obra:

ARRIGUCCI Jr., D. O humilde cotidiano de Manuel Bandeira. In: *Enigma e Comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *O cacto e as ruínas: a poesia entre outras artes*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

_____. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BACIU, S. *Manuel Bandeira de corpo inteiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

BARBOSA, F. Milagre de uma vida. In: *Manuel Bandeira, poesia e prosa*. v. 2. Rio de Janeiro: J. Aguiar, 1958.

_____. *Manuel Bandeira, 100 anos de poesia*. Recife: Pool Editorial, 1988.

CAMPOS, H. Bandeira, o Desconstelizador. In: *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 109-116.

CHOCIAY, R. A noção de verso livre, do Prefácio Interessantíssimo ao Itinerário de Pasárgada. *Revista de Letras (UNESP)*, São Paulo, v. 33, 1993.

COELHO, J. *Manuel Bandeira pré-modernista*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

COUTO, R. *Dois Retratos de Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: S. José, 1960.



GONÇALVES, A. Da Ausência ao Interlúdio. In: Rosenbaum, Yudit. *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

LOPEZ, T. P. *Manuel Bandeira: Verso e Reverso*. São Paulo: T. A. Queiroz. (Biblioteca de Letras e Ciências Humanas. Série 1. Estudos Brasileiros; v. 7), 1987.

MORAIS, E. (org.) *Bandeira . Seleta em Prosa e Verso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

PONTEIRO, G. *Manuel Bandeira. Visão geral de sua obra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

ROSEBAUM, Y. *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

SOUZA, G.; MELLO, A. C. de. "Introdução" à *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966, p 50 - 70.

TELLES, G. M. A Experimentação poética de Bandeira. *Revista ICALP*, São Paulo, v. 6, p. 78-100, Ago./Dez. 1986.

Obras teóricas:

ANDRADE, M. A poesia em 1930. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins , [s.d].

ARNHEIM, R. *Arte e percepção visual* – Uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Pioneira, Edusp, 1980.

ARISTÓTELES. *Poética. Obras Completas*. Trad. Esp. De Francisco de P. Samaranch. Madri: Aguilar, 1977.

ARRIGUCCI Jr, D. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortazar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BARBOSA, F. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BARTHES, R. *Crítica e verdade*. Trad. L. Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970

_____. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1971.



- BOSI, A. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- _____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BRIK, O. Ritmo e Sintaxe. In: Tzvetan Todorov (Org.) *Teoria da Literatura*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.
- BRITO, M. da S. *História do Modernismo Brasileiro: Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. São Paulo: Editora Saraiva, 1958.
- CAMPOS, H. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- _____. (Org.). *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. Trad. de Heloysa Dantas. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- _____. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- CÂNDIDO, A; CASTELLO, J. A. *Presença da Literatura Brasileira III. Modernismo*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1968.
- CORTÁZAR, J. Para uma Poética. In: _____. *Valise de Cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr.; João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- COUTINHO, A. (dir.). *A literatura no Brasil*. 2. ed. v. 5. Modernismo-1968-1971.
- ECO, U. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- EIKEHENBAUM, et al. Teoria da Literatura. In: _____. *Formalistas Russos*. Trad. Regina L. Zilberman et al. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1978.
- FAUSTINO, M. *Poesia-Experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- FRIEDRICH, H. *Estrutura da líricam moderna (Da metade do século XIX a metade do século XX)*. Trad. Amrise M. Curioni; Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- FRYE, N. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GONÇALVES, A. A realidade e a Imagem In: _____. *Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Edusp, 1994.

_____. *Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Edusp, 1994.

GHYKA, M. C. *Sortilèges du Verbe*, (1949) Apud CAMPOS, Haroldo.(org). Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem. Trad. de Heloysa Dantas. 4 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

JAKOBSON, R. Lingüística e Poética. In: _____. *Lingüística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1972.

KAC, E. Introduction. In: AAVV. *New Media Poetry: Poetic Innovation and New Technologies. Visible Language 30.2* (revista). Guest Editor. Providence, Rhode Island, Rhode Island School of Design, Jan./Sep. 1996.

LIMA, L. C. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

LOTMAN, I. *A estrutura do Texto Artístico*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

MENEZES, P. *Poética e visualidade: Uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

MENEZES, P. *Roteiro de Leitura: Poesia Concreta e Visual*. São Paulo: Ática, 1998.

NUNES, B. Trajetória de uma poesia. In: _____. *O dorso do tigre: ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

OLIVEIRA, V. S. de. *Poesia e pintura: um diálogo em três dimensões*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

PAZ, O.. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

POUND, E. *A Arte da Poesia*. Ensaios Escolhidos por Ezra Pound. Trad. port. de Heloysa de Lima Dantas; José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976.

_____. *ABC da Literatura..* Trad. de Augusto de Campos; José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1989.

SANTAELLA, L.; NOTH, W.. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SAUSSURE, F. *Curso de lingüística geral*. Trad. Antonio Cheline et. al. São Paulo: Cultrix, 1969.

SORIAU, E. *A correspondência das artes*. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1983.

TELLES, G. M. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Rio de Janeiro, 1983.

TINIANOV, I. *O problema da linguagem poética: o ritmo como elemento constitutivo do verso*. Rio de Janeiro: tempo Brasileiro, 1975.

Dicionários

ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

MOISÉS, M. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1982.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, M. de S. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.



