

José Eduardo Martins de Barros Melo

Bandeira:  
Uma poética de múltiplos espaços



1910001078



José Eduardo Martins de Barros Melo

## Bandeira:

# Uma poética de múltiplos espaços



Profa. Dra. Tereza Cristina de Almeida

Araraquã, 2002

2002



José Eduardo Martins de Barros Melo

## Bandeira: Uma poética de múltiplos espaços

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências,  
Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual  
Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São  
José do Rio Preto, para a obtenção do título de  
Mestre em Letras, Área de concentração: Teoria  
Literária.



T 1.078/02

Orientador: Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves.

São José do Rio Preto

-2002-





†B869.09  
M528b

80206000

Melo, José Eduardo Martins de Barros.

Bandeira : uma poética de múltiplos espaços / José Eduardo  
Martins de Barros Melo. – São José do Rio Preto : [s.n.], 2002  
152 f. ; 30 cm.

Orientador: Aguinaldo José Gonçalves

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista. Instituto  
de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira. 2. Teoria literária. 3. Estilo literário. 4.  
Espaço literário. 5. Manuel Bandeira. I. Gonçalves, Aguinaldo José. II.  
Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e  
Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 869.0(81).0



Dedico a minha esposa e filhos que me incentivaram e souberam  
suportar com carinho as minhas angústias e dúvidas.



Agradecimentos

Aos funcionários da Fundação Universidade Federal de Rondônia, Câmpus de Vitória, pela paciência com que atenderam as nossas solicitações.

Aos Profs. Drs. Marcos Antônio Siani e Carlos Daghlilan, pela colaboração em diversas questões relacionadas ao

trabalho. Ao Professor Dr. Aguinaldo José Gonçalves, pela orientação e

companheirismo. Copertino Deane, pelas leituras e sugestões.

À Prof.<sup>a</sup> Nair Gurgel de Amaral, pelo apoio.

Ao Prof. Dr. Ezequiel da Silveira, Magnífico Reitor da Fundação Universidade Federal de Rondônia, pelo empenho na realização do convênio com a Universidade Estadual Paulista, o que tornou possível a criação do Curso.

## Agradecimentos

Aos funcionários da Fundação Universidade Federal de Rondônia, Câmpus de Vilhena, pela presteza com que atenderam as nossas solicitações;

Aos Profs. Drs. Marcos Antônio Siscar e Carlos Daghlían, pela colaboração em diversas questões relacionadas ao trabalho;

Ao colega Osvaldo Copertino Duarte, pelas leituras e sugestões;

À Prof<sup>ª</sup>. Nair Gurgel do Amaral, pelo apoio;

Ao Prof. Dr. Ene Glória da Silveira, Magnífico Reitor da Fundação Universidade Federal de Rondônia, pelo empenho na realização do convênio com a Universidade Estadual Paulista, o que tornou possível a execução do Curso.

# Sumário

|                      |          |
|----------------------|----------|
| <b>Resumo.....</b>   | <b>7</b> |
| <b>Abstract.....</b> | <b>8</b> |

## ***Capítulo I***

|                 |    |
|-----------------|----|
| Introdução..... | 10 |
|-----------------|----|

## ***Capítulo II***

|                                                    |    |
|----------------------------------------------------|----|
| A Projeção do espaço: o sujeito espacializado..... | 22 |
|----------------------------------------------------|----|

## ***Capítulo III***

|                                           |    |
|-------------------------------------------|----|
| Paisagem minha: o espaço subjetivado..... | 55 |
|-------------------------------------------|----|

## ***Capítulo IV***

|                                                       |    |
|-------------------------------------------------------|----|
| O Itinerário sem Pasárgada: o olhar Perscrutador..... | 81 |
|-------------------------------------------------------|----|

## ***Capítulo V***

|                           |     |
|---------------------------|-----|
| O espaço do silêncio..... | 113 |
|---------------------------|-----|

|                                  |            |
|----------------------------------|------------|
| <b>Considerações finais.....</b> | <b>144</b> |
|----------------------------------|------------|

|                           |            |
|---------------------------|------------|
| <b>Bibliografia .....</b> | <b>149</b> |
|---------------------------|------------|

|                                       |     |
|---------------------------------------|-----|
| 1. Textos de Manuel Bandeira.....     | 149 |
| 2. Estudos sobre Manuel Bandeira..... | 149 |
| 3. Textos teóricos.....               | 152 |
| 4. Dicionários.....                   | 154 |

## **Bandeira: uma poética de múltiplos espaços<sup>1</sup>**

**José Eduardo Martins de Barros Melo<sup>2</sup>**

**Resumo:** Este trabalho tem por objetivo o estudo de diversos espaços que se apresentam na obra de Manuel Bandeira. Está dividido em cinco capítulos: o primeiro é destinado a delimitar o corpus a ser investigado, bem como o método utilizado, as correntes de aproximação estilística; no segundo capítulo, procuramos investigar a projeção do espaço físico sobre o sujeito; o terceiro capítulo é dedicado à investigação do movimento contrário, ou seja, do sujeito que funciona como elemento modelador da paisagem; o quarto capítulo, em que se verifica a existência de uma profunda visão humanística que ocupa o papel de diâmetro desse movimento circunsférico desenhado pelas duas relações identificadas; e, finalmente, o quinto capítulo que funciona como centro em que se realizam e como dínamo propulsor de sua realização: o espaço poético.

**Unitermos:** Manuel Bandeira, Estilo literário, Linguagem, Espaço, Movimento.

---

<sup>1</sup> Dissertação de Mestrado em Letras (Área de concentração: Teoria Literária) apresentada na UNESP, Universidade Estadual Paulista – Câmpus de São José do Rio Preto, 2002. Orientador: Aguinaldo José Gonçalves.

<sup>2</sup> Professor de Literatura Brasileira da Fundação Universidade Federal de Rondônia – Câmpus de Porto Velho – RO – CEP 789000 - 000





## **Bandeira: a multiple space poetic<sup>3</sup>**

**José Eduardo Martins de Barros Melo<sup>4</sup>**

**Abstract:** This piece of work aims to study the varied spaces presented in Manuel Bandeira. It is divided in five chapters: the first being meant to delimitate the corpus to be investigated, as well as the method, style approximation trends; the second chapter, in which we search for the investigation of physical space projection on the subject; the third chapter is dedicated to the investigation of the opposite movement, that is, the subject as a landscape modeling element; the fourth chapter in which the existence of a deep humanistic vision is verified which holds the role of this circumsferic movement diameter outlined by the two identified relations, and, finally, the fifth chapter which operates as a center in which they are performed and as a propulsion dynamo for the poetic space accomplishment.

**Keywords:** Manuel Bandeira, Literary Style, Language, Space Movement.

---

<sup>3</sup> Master's Degree Dissertation in Languages (Concentration: Literary Theory) presented at UNESP, Universidade Estadual Paulista – Campus São José do Rio Preto, 2002. Supervising Professor : Aguinaldo José Gonçalves.

<sup>4</sup> Brazilian Literature Professor at Fundação Universidade Federal de Rondônia – Campus Porto Velho – RO – CEP 789000 - 000



## Capítulo I

### Introdução





## CAPÍTULO I

### INTRODUÇÃO

A obra de Manuel Bandeira é um complexo lingüístico constituído de múltiplos espaços que se revelam como estruturas dominantes de seu discurso poético, construído pelas relações estabelecidas entre o sujeito lírico e o universo das formas.

Assim sendo, poucas vezes, na Literatura Brasileira, o ser encontrou na expressão lírica instrumento tão propício para a revelação íntima do espaço como o que se circunscreve em na obra do Poeta, marcada por uma forte tensão entre o universo das coisas e as relações estabelecidas com a intimidade do ser, desenhando-lhe a expressividade poética a partir da integração dos elementos do cotidiano e a atmosfera da subjetividade que consagra o processo de simbiose entre o aberto e o fechado, a ausência e a presença, o exterior e a intimidade do eu, delimitada pela percepção do espaço em que se insere.

Nosso objetivo, por meio da análise do estilo do poeta e do tema em questão, é revelar como esta simbiose de múltiplas formas produz na linguagem o signo poético identificado por uma nítida percepção do mundo espacializado.

Nesse sentido, organizamos o trabalho em quatro capítulos aos quais precede uma introdução. Assim, cada um dos capítulos reflete uma relação diferente na construção do espaço enquanto estrutura do discurso poético de Bandeira e, em cada um deles, optamos por aglutinar um conjunto de textos identificados entre si pela natureza da relação que espelham entre sujeito e universo, partindo da superfície para o centro, de fora para dentro, até lançar a âncora no porto seguro em que a dimensão da linguagem instaura o processo criativo: o espaço poético.

Com isso pretendemos revelar que a obra de Bandeira, enquanto procedimento construtivo de arte, cristaliza um movimento plástico circunsférico que se inicia com a precipitação do espaço físico sobre o sujeito e finaliza com a projeção desse como elemento modelador dos limites das formas espaciais.

Esse movimento se constrói a partir de uma profunda visão intimista/humanista que lhe atravessa toda a extensão da obra



como diâmetro em que o centro formado pela linguagem funciona como dínamo propulsor de seu espaço poético.

Do primeiro conjunto, participam os textos em que o espaço físico se projeta sobre a intimidade do ser, contornando-lhe as emoções, normalmente resgatadas por meio das formas geográficas e geométricas que funcionam como índices da recuperação do mundo particular, que alcança sua expressividade poética na dimensão da linguagem. Os textos *Oceano*, *Evocação do Recife* e *Recife*, que dialogam entre si, revelam profundas semelhanças no que diz respeito ao procedimento de recorte na memória do sujeito e no aspecto composicional da estrutura verbal.

Já do segundo conjunto, fazem parte os textos em que o ser se precipita sobre o espaço modelando-lhe a dimensão e desenhando-lhe a face, conforme as perspectivas de suas ambições mais íntimas, normalmente compostas dos desejos mais simples e comuns, mas que alcançam seu caráter de manifestação literária pelo procedimento de singularidade, revelado no âmbito da manifestação poética. São eles: *Vou-me embora para pasárgada* e *Poema só para Jaime Ovalle*, textos que se apresentam principalmente como estruturas reveladoras da relação implícita entre a sublimação do



espaço e seu contorno mais duro, enquanto elemento do real, que se incorpora à dimensão da essência do fazer literário.

Assim, também, organizamos o quarto capítulo, diâmetro da circunferência que atravessa toda a obra do poeta, compondo-lhe a visão íntima da humanidade, visão intimista/humanista, que se deixa revelar por meio do olhar perscrutador do sujeito, inserido nos textos como observador em três ângulos distintos: de fora e imparcial, de dentro como co-partícipe e de fora surpreendido pela dura realidade que pode revelar e traduzir a forma do ser e da linguagem. Trata-se do *Poema tirado de uma notícia de jornal*, *Momento num café* e *O bicho*.

Por último, o centro da circunferência, o dínamo que movimenta o universo das relações circunscrito no espaço poético da obra de Bandeira, momento de dinamismo plástico e expressivo que se constrói paradoxalmente pelo silêncio das diversas falas do mundo, mas que se traduz enquanto possibilidade de múltipla significação e pela simbiose que se cristaliza entre fundo e forma, expressão e conteúdo, linguagem verbal e todas as demais formas de espaço.

Nele, entregamos ao leitor as análises de *Água-forte* e de *A Realidade e a Imagem*, traduções das diversas formas de



percepção do espaço, por meio do sujeito lírico, mediante os órgãos dos sentidos que constroem a expressão da superposição de imagens acústicas e visuais, unificando o tecido plástico e o verbal, imprimindo neste a essência da atividade poética.

Certamente, esses conjuntos não foram construídos em obediência a uma ordem cronológica de publicação, mas, antes de tudo, foram pensados a partir do princípio de que a multiplicidade de relações de espaços se manifesta na obra do poeta como fio condutor de sua poética, portanto, concebidos sob o prisma da distinção dos momentos em que os textos foram produzidos.

Da mesma forma, também, não consideramos uma única conceituação de espaço, mas procuramos utilizar visões diferentes, à medida em que o conjunto de textos assim o exigia, partindo do pressuposto de que o espaço é *o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível*, de Maurice Merleau-Ponty em sua *Fenomenologia da percepção* (1999, p. 328) atravessando a análise do espaço enquanto elemento simbólico que encontramos em Bachelard, no livro *A poética do espaço* (1998) e ancorando nossas observações no porto-seguro do espaço literário.



Assim, procuramos sobrepor o texto à questão da uniformidade conceitual, buscando sempre o suporte de acordo com o que se manifesta nessa concepção multiplicadora de espaços que em última instância conduz à própria essência da atividade poética de Manuel Bandeira, incapaz de se acomodar a um único modelo, como se vê nos diversos procedimentos estilísticos que utilizou, desde os Românticos e Simbolistas, até os do Modernismo.

Tal opção, entretanto, muito mais do que uma simples diversificação de conceitos, procura revelar a maneira como se harmonizam estruturas e procedimentos distintos na obra do autor, já que o espaço, enquanto núcleo primordial da análise, se manifesta como elo de ligação entre as formas, as relações e os conceitos.

Dessa forma, definidos os contornos do objeto a ser investigado, e revelado o método de investigação, passaremos a abordar a questão do caráter espacializante da obra de Bandeira na concepção de vários outros pesquisadores que, se não escreveram trabalhos específicos sobre o problema, não o deixaram de reconhecer.

Nesse sentido, não são poucos os estudiosos da obra de Bandeira que apontam para o espaço enquanto componente estrutural que propicia uma grande variedade de relações com o sujeito,





tornando-se instrumento modelador de sua manifestação poética, ora identificada com a incorporação ao texto da paisagem observada, ora trazendo para o seu centro os objetos que circulam o espaço físico em que se insere o sujeito, ou ainda, como procedimento estético, observado em alguns de seus poemas.

Aqui, procuramos resgatar algumas dessas leituras, não com o intuito de promover uma apresentação do autor por outras palavras, mas para nortear o leitor para o caminho que trilhamos, que se, por um lado, incorpora algumas dessas observações, não deixa, por outro lado, de acrescentar novos parâmetros para a discussão que se coloca sobre a questão do espaço na obra do poeta.

Há de se observar que se trata de um poeta cuja dimensão da obra nem sempre foi compreendida pela crítica e que só recentemente tem recebido a atenção merecida de alguns estudiosos com quem pretendemos dialogar nessa fase do trabalho.

Giovanni Pontiero (1986, p.40) em seu estudo *Manuel Bandeira: Visão geral de sua obra* é um dos que não deixa de apontar que *muitos dos poemas de A cinza das horas são, sem dúvida, inspirados na natureza*. Segundo ele, *Bandeira prova a correspondência entre o comportamento da natureza e a alma dos*





*homens*. Talvez porque as primeiras relações entre espaço e sujeito, identificadas em suas obra, recuperem a visão romântico-simbolista que, de certa forma, se consolidam em sua produção literária inicial.

Da mesma forma, porém, em momento distinto da obra de Bandeira, no *Vou-me embora pra Pasárgada*, Sérgio Buarque de Holanda, no estudo *Trajectoria de uma poesia* (1980, p.250) percebe que essa relação com o espaço, a partir da percepção do sujeito, extrapola a dimensão desenhada por Giovanni Pontiero, embora sobre certos aspectos, não deixe de fazer referência à evasão como procedimento de construção da obra do poeta:

A esse propósito, não me parecem, entretanto, especialmente felizes certas tentativas de filiação do seu “Vou-me embora pra pasárgada”. A idéia mais generalizada que se faz da chamada literatura de evasão. É bem possível que nessa peça Manuel Bandeira não tenha atingido um dos pontos mais altos de sua criação lírica (como pretendem alguns), e é verdade que toda a sua poesia é essencialmente poesia de evasão, se a considerar de outro ponto de vista. De evasão que anda intimamente associada à sua maneira peculiar de exprimir-se e que, no caso, vale antes por um ato de conquista e superação, do que propriamente de abdicação diante da vida.

Corroborando essas observações, Antônio Cândido e Gilda de Melo e Souza, na Introdução que fizeram à obra do Poeta, afirmam que:

O pungente sentimento de frustração é, aliás, um de seus temas obsessivos, podendo afetar as formas mais diversas e dar origem inclusive ao tema da evasão, de que *Vou-me embora pra Pasárgada* é um exemplo clássico (1986, p. 21).

Sob outro prisma e considerando outro texto do Poeta, sem deixar de identificar o caráter espacializante de sua poesia, Arrigucci Júnior (1999, p.49) vislumbra na estrutura do *Poema só para Jaime Ovalle* a correlação de três espaços distintos: um externo ao texto, evocado por meio de Jaime Ovalle; dois internos, representados em contraste – o interior do quarto e o exterior, da chuva; espaços, respectivamente do sujeito lírico e da natureza. Nesse caso o crítico parte de relações que consideram o espaço a partir da posição do sujeito.

Como se pode perceber, essas considerações, que manifestam a inclinação da obra do poeta para o jogo com as estruturas físicas e geométricas, enquanto estruturas catalisadoras de determinada ordem emotiva, constroem os cantos e recantos de uma



intimidade lírica que anda às voltas com o processo de recuperação dos instantes de sublimação à distância no tempo.

Aqui, o espaço parece reter a memória e daí presentificar o vivido de modo bem mais intenso do que as marcações cronológicas. O poema acaba sendo, de fato, a abertura de um espaço para reviver a experiência, como ressalta Yudith Rosembaum (1993, p.67). Não para revelar uma mera transposição autobiográfica, mas para apresentar a desautomatização da linguagem poética capaz de apresentar a face dos objetos a partir de uma primeira percepção do sujeito.

Dessa forma, afunila-se a questão para as armadilhas da linguagem poética, em que a multiplicidade de espaços harmoniosos se apresenta em sua dimensão criadora, pois, como diz Haroldo de Campos (1976,p.100) em *Bandeira, o desconstelizador*:

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, subtamente (luciferinamente), 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.



Nesse caso, busca-se o estranhamento do objeto, sua primeira impressão. *As frases feitas do domínio comum*, na verdade, compõem a dimensão do discurso poético afinado com os elementos mais representativos do mundo cotidiano.

Assim, é possível afirmar que em Bandeira *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 das imagens*, como o faz Davi Arrigucci (2000, p.16) em outro trabalho dedicado ao poeta e a Murilo Mendes: *O cacto e as ruínas*.

Por fim, vale ressaltar que as reflexões sobre momentos e textos específicos da obra do autor não traduzem o que pretendemos apresentar no transcorrer do nosso trabalho, como já ficou exposto na primeira parte desta Introdução, mas contribuem no sentido de que abordam a questão do espaço enquanto elemento que permeia o procedimento construtivo da expressão poética do autor.



## Capítulo II

### A projeção do espaço: o sujeito espacializado





## CAPÍTULO II

### A PROJEÇÃO DO ESPAÇO: O SUJEITO ESPACIALIZADO

O espaço físico sempre motivou em nossa lembrança o registro das experiências mais íntimas de nosso ser. Por meio dele, preservamos a capacidade de resguardar as nossas emoções oriundas das relações que mantemos com o mundo sensitivo, com o único objetivo de resgatá-las ou com elas criarmos uma relação de espelhamento. Nesse sentido, o chamamento do espaço para dar dimensão ao que vivemos e ao que preservamos em nossa memória é quase inevitável.

No caso específico de Manuel Bandeira, não são poucos os momentos em que o componente intimista espacializa-se por meio da projeção do espaço físico no sujeito, como veremos ao longo deste capítulo. A voz lírica parece promover verdadeira simbiose entre o universo reconhecido e seu drama de expressão mais subjetivo. Este movimento de espacialização do eu ocorre desde os

primeiros poemas, em que a atitude contemplativa parece resguardar as ações, a partir da visão centrada no interior do observador, pela identificação do universo experienciado. Yudith Rosenbaum, em seu estudo *Manuel Bandeira: uma poética da ausência* (1993, p.33) bem assinalou que aí *a observação de uma paisagem por um sujeito, é o bastante para que se detone todo poema* porque é elemento modelador de seu estado emotivo.

É com esse intuito, de melhor examinar o movimento do espaço projetado sobre o sujeito, que passaremos à análise de três poemas de momentos distintos da obra do poeta: *Oceano*, do livro *A Cinza das Horas* (1917) *Evocação do Recife*, de *Libertinagem* (1930) e *Recife*, de *Estrela da Tarde/Louvações* (1960)<sup>5</sup>.

Este critério de escolha nos permite valorizar o espaço como elemento construtor do discurso poético de Bandeira por meio do resgate de textos representativos de momentos distintos de sua obra, em momentos estilísticos diferentes que vão desde as manifestações de caráter simbolistas até as variantes dos procedimentos de construção de sua maturidade enquanto poeta modernista.

---

<sup>5</sup> Todos os textos citados têm como referência a edição de 1978 de *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio.



Isto posto, recuperamos a transcrição integral do poema *Oceano* para, em seguida, promover a sua análise dentro dos parâmetros propostos no início deste trabalho.

Olho a praia. A treva é densa.  
Ulula o mar, que não vejo,  
Naquela voz sem consolo,  
Naquela tristeza imensa  
Que há na voz do meu desejo.

E nesse tom sem consolo  
Ouço a voz do meu destino:  
Má sina que desconheço,  
Vem vindo desde eu menino,  
Cresce quanto em anos cresço.

— Voz de oceano que não vejo  
da praia do meu desejo.

Nosso objetivo primeiro é investigar como se constrói a verticalização do espaço para dentro de seu contemplador. O oceano, co-partícipe da construção das camadas de expressão mais fundas, movimenta-se como para reviver na interioridade do ser, que não o vê, mas ouve: *ulula o mar que não vejo*, o plano estético do que está oculto, o não-oceano, ou a sua experiência de mundo revisitada a partir da infância, veículo de resgate da intimidade também nos textos *Evocação e Recife*.





Assim, o caráter associativo entre a essência das coisas e a recuperação das emoções transfigura-se para propiciar ao poeta a elaboração de uma atmosfera mais íntima por meio do espaço exterior, revelador de sua manifestação poética mais lírica. Este movimento, de pura afirmação das imagens espacializantes (Merleau-Ponty, 1999, p.328), constitui uma linguagem cuja identidade se dilui por meio de paisagens e objetos que servem como índices de memorização, como se o passado lhe fosse constantemente ameaçado e pudesse lhe escapar por mera inobservância ou pela presença constante da morte.

Na primeira estrofe, a estrutura paralelística adotada pelo poeta, resgata na forma medieval a bifurcação espaço-temporal que domina todo o texto. Herança dos tempos mais remotos, a forma vai alavancar a imagem observada fisicamente que se projeta como elemento invisível na intimidade do ser. Os verbos, embora indiquem uma ação no momento presente — *Olho, vejo, ouço* — revelam que a construção do momento atual se dá pela recuperação do tempo distante, que *vem vindo* desde a meninice, crescendo, como o desejo que não se consolida, mas em sentido contrário se dispersa no rastro da voz distante.

A treva recorta o instante de penumbrismo do texto e das emoções do eu, modelado pela paisagem observada, reduzida na esfera da memória. O mar, portanto, será responsável pelos poucos momentos de ação no texto, contrariando certa imobilidade impressa pelo caráter contemplativo do observador, pois projeta-se sobre este delimitando-lhe a atmosfera das impressões mais íntimas, em que a tristeza parece construir as camadas mais fundas do universo representado misticamente pela voz do desejo.

Olho a praia. A treva é densa.  
Ulula o mar, que não vejo,  
Naquela voz sem consolo,  
Naquela tristeza imensa  
Que há na voz do meu desejo.

A *sina*, na segunda estrofe, funciona como elemento prenunciador da condição da existência melancólica do sujeito no passado, transportando-a para o presente como premonição de um destino que não permite a realização do desejo. A rima interna, de *vindo* com *menino*, estende-se como eco de estar vindo, em processo de deslocamento, à medida que a paisagem observada projeta-se em direção ao observador. A nasalização da vogal *i*, aliada a sua repetição, constrói na estrofe a dificuldade de percepção do sujeito em



relação ao universo contemplado: a impossibilidade de ver o mar e a perspectiva de ouvi-lo decorre, portanto, da imprecisão das emoções posicionadas à distância na intimidade do ser. Esta a condição básica para elaboração do poema, o naufrago submerso no desconhecido mundo das águas: *Em poesia, o não-saber é uma condição prévia e se há ofício no poeta, é na tarefa de associar imagens*, como diz Bachelard (1998,p.161). Essas associações realizadas sob o princípio do não-conhecimento, traduzem o caráter de novidade à imagem poética.

Nesse caso, os órgãos dos sentidos são chamados para compor as imagens sinestésicas que recortam a cena em dois blocos distintos representados pelos elementos visuais — a praia e a treva — e a voz do mar que, compondo o universo contemplado, confunde-se com as emoções do eu contemplador pela identificação com a voz de seu desejo. Lado a lado, portanto, projetam-se as impressões da paisagem do universo perceptível e a construção do espaço poético que se oculta submerso no jogo da estrutura paralelística dos versos.

Por isso, o espaço não revelado, representado pela infinidade do oceano, irá construir-lhe as tensões mais representativas entre o aberto e o fechado, o visível e o invisível, o cotidiano e o



sublime, desenhando-lhe como procedimento estilístico àquilo que Davi Arrigucci Júnior identificou como *espacialização da forma*, em *Humildade, paixão e morte* (1999, p.153) resultado de uma linguagem que não só se demarca pela mobilidade do espaço físico, mas recorta em seu próprio tecido a sua espacialidade, claro registro do amadurecimento do poeta em direção à modernidade.

O afunilamento das esferas do espaço físico como recurso para demarcar os limites do geral em relação ao particular, do exterior rumo à intimidade, parece povoar as diversas lacunas existentes na obra, desenhando-lhe o fundo: das imagens dos espaços abertos para as que comungam a atmosfera do espaço fechado, Bandeira constrói o registro de aproximação intimista com o universo, extraíndo dele as imagens definidas do mundo reconhecido que comungam com a indefinição de seu drama mais obscuro. A falta, consagrada pelo desejo não realizado, se reafirmará como uma constante em seu discurso poético, imprimindo-lhe um ritmo mais solto que o da redondilha utilizada no poema.

Os sons vocálicos se abrem à medida em que o oceano se fecha na intimidade do ser, demarcando no texto e no contemplador o tom de caráter confessional. O destino fica desenhado na imensa



lacuna entre a abertura da forma e o contraste produzido pela sua expressão reduzida, por conta da falta de visibilidade — *a treva é densa* — e pelo pouco poder de revelação que tem para o contemplador. Esta bifurcação entre o revelado e o oculto remete à linha divisória das sensações, restringindo-as ao dístico final, escondendo-lhe a própria voz e o desejo. Aí se encontra o poder de ocultar que instala no texto a recuperação das imagens distantes que fixam o simples e o complexo no discurso do poeta, moldando-lhe a identidade.

O oceano, que não pode ser visto, cristaliza na subjetividade do ser a certeza de sua existência, por meio de um movimento contraditório que parece ocultar a espacialidade de sua melancolia, como o ir e vir das ondas sobre a praia, ululando na paisagem internalizada a impressão tardia das certezas preconizadas pela sina. Aí se remove a verdade oceânica submersa que se estende pela impossibilidade de visão do eu da paisagem referencial, movimentando suas águas mais íntimas, trazendo a tona a voz que não consegue ver, mas que límpida e clara, constrói-lhe a praia do desejo.

O recolhimento do sujeito se dá pela projeção sonora das reminiscências bifurcadas entre o visível e o invisível, o





observador que não vê e a visão como projeção do espaço internalizado que conserva a simbiose da atmosfera tranqüila do eu em confronto com seu drama mais íntimo. O instante em que a voz do mar impulsiona-lhe a percepção para moldar a voz do desejo que não se completa, mas que registra o ponto fulcral no qual se confunde o espaço físico e a expressão lírica do sujeito. Essa aspiração ao sublime, identificado nas coisas mais simples, constrói no texto a sensação de perda e frustração por conta das aspirações não realizadas.

A busca da identificação com um destino que não se concretiza impõe ao poeta o abismo em que mergulha a fragilidade da vida limitando-lhe as intenções na construção de uma linha imaginária em que o oceano e o universo se tocam para projetar-lhe a perda do sentimento não realizado, como no expressivo verso de *Pneumotórax*: *a vida inteira que podia ter sido e não foi*, em que se pode perceber a mesma sensação de perda existente no oceano enquanto evocação do espaço físico, capaz de resguardar-lhe, por meio da projeção sobre os recantos da intimidade, os segredos mais secretos.

Assim, na segunda estrofe, o tom fechado de grande parte das vogais tônicas como em *consolo*, *desconheço* e *cresço*, convive em harmonia com o domínio sonoro da rima interna em *i*,





reiterando o aspecto melancólico em que o texto está mergulhado: o conhecido e o revelado, o aberto e o fechado, o oculto e o transparente, o próximo e o distante, que constituem em última instância o domínio da cena de contraste capaz de resguardar em seus aspectos de fundo, as emoções mais reservadas.

Dessa forma, em *Evocação do Recife e Oceano*, observa-se uma grande semelhança de posicionamento no que se refere à espacialização do sujeito, como demonstraremos na análise do primeiro:

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

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

Coelho sai!  
 Não sai!

À distância as vozes macias das meninas politonavam:

Roseira dá-me uma rosa  
Craveiro dá-me um botão

(Dessas rosas muita rosa  
Terá morrido em botão...)

De repente

Nos longes da noite

um sino

Uma pessoa grande dizia:  
Fogo em Santo Antônio!  
Outra contrariava: São José!  
Totônio Rodrigues achava sempre que era São José.  
Os homens punham o chapéu de palha e saíam fumando  
E eu tinha raiva de ser menino porque não podia ir ver o  
[fogo

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

Capiberibe  
— Capibaribe  
Lá longe do sertãozinho de Caxangá  
Banheiros de palha

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

Cheia! As cheias! Barro boi morto árvores destroços redo-  
[moinho sumiu



E nos pegões da ponte do trem de ferro os caboclos deste-  
[midos em jangadas de bananeiras

Novenas

Cavalhadas

Eu me deitei no colo da menina e ela começou a passar a  
[mão nos meus cabelos

Capiberibe

— Capibaribe

Rua da União onde todas as tardes passava a preta das  
[bananas

Com o xale vistoso de pano da Costa

E o vendedor de roletes de cana

O de amendoim

que se chamava midubim e não era torrado era

[cozido

Me lembro de todos os pregões:

Ovos frescos e baratos

Dez ovos por uma pataca

Foi há muito tempo...

A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros

Vinha da boca do povo na língua errada do povo

Língua certa do povo

Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil

Ao passo que nós

O que fazemos

É macaquear

A sintaxe lusíada

A vida com uma porção de coisas que eu não entendia bem

Terras que não sabia onde ficavam

Recife...

Rua da União...

A casa de meu avô...

Nunca pensei que ela acabasse!

Tudo lá parecia impregnado de eternidade

Recife...

Meu avô morto.

Recife morto, Recife bom, Recife brasileiro como a casa de

[meu avô

Aqui, a verticalização do espaço físico, nos termos propostos por Donald Schuler em *Teoria do Romance* (1989, p.60) também se inicia com a plena negação do universo reconhecido pela coletividade, plano de horizontalidade espacial. Primeiro movimento do texto, universo referencial, o Recife revelado, aberto, negado ao universo da memorização mais íntima, e por isso mesmo anunciado num único bloco, imóvel, reconstruído em uma única estrofe, estática, se divide após as insistentes negativas, posicionadas no início de cada verso, como se aí sugerissem a rejeição do eu a um princípio lógico da concepção do espaço, recortado da experiência universal, visível e perceptível a todos, raso, quase transparente. Bandeira, ao negar a história e a literatura da cidade coletivizada, reconstrói a experiência particular destes elementos nos tempos da meninice traquina.

A *Veneza Americana*, a *Mauritisstad dos amadores das índias ocidentais*, o *Recife dos mascates* ou mesmo aquele que, por aprendizado, amou-se depois, não consegue projeção sobre o processo construtivo do Recife que se afunila aparentemente na particularização para universalizar-se na experiência da linguagem poética, enquanto recanto físico capaz de resguardar e preservar as emoções mais fundas do adulto na infância. Neste caso, a infância é o



local que representa as imagens satisfatórias, resguarda os momentos tensivos de regozijo e felicidade em que o sujeito mergulha para recuperar no modelo espacializado as recordações mais íntimas.

Recife  
 Não a Veneza americana  
 Não a Mauritsstad dos armadores das Índias Ocidentais  
 Não o Recife dos Mascates  
 Nem mesmo o Recife que aprendi a amar depois —  
 Recife das revoluções libertárias

O texto desce, verticaliza-se para dentro, invoca a imagem de uma geografia delimitada pela necessidade de atribuir dimensão ao espaço da vivência, circunscrito no tempo da infância, em que o rio parece demarcar pelas margens o seu histórico intimista. A apreensão do esvaziamento referencial da palavra em que se instala a possibilidade da novidade da linguagem poética, reflexo da desautomatização do discurso como diz Chklovski em *A arte como procedimento* (1989) e das impressões registradas pela capacidade do ser de circunscrever a amplitude de seu mundo particular, circunscreve a simplicidade do discurso e do espaço que se projeta sobre o eu.

Mas o Recife sem história nem literatura  
 Recife sem mais nada  
 Recife da minha infância



A cidade cresce, particulariza-se paradoxalmente para promover a experiência universal da linguagem poética. Não diz, mas imprime o ritmo disperso do seu memorizador, como no fluxo e refluxo do rio. Os Recifes apontados remetem ao reconhecimento mais íntimo do não-físico, embora aí se espelhe uma verdadeira pluralidade expressiva de ritmos que sugerem a imprecisão do universo das recordações. A ordem constrói-se na desordem e os cortes e recortes das imagens iconizam o espaço físico como elemento demarcador de um drama mais subjetivo.

Os versos curtos e longos, marcados pela necessidade de reiteração do espaço pretendido, deslocam o Recife e as imagens como para ilustrar as incertezas produzidas pelo aspecto memorizador do texto, provocando-lhe o efeito dispersivo e revelador recortado por trechos longos e curtos que se incorporam à imprecisão da memória, transferindo ao discurso o caráter fragmentário. O espaço físico, portanto, surge como única certeza capaz de abrigar as abstrações do universo recordado, cobrindo e preenchendo as lacunas existentes na ação recuperadora da memória.

O sujeito espacializa-se, afunila o reconhecimento das emoções à medida em que estas avançam da cidade em direção a si,



verticalizando sua dimensão de intimidade delimitada pela particularização das ruas, do rio e dos bairros. Constrói seu itinerário em direção a casa do avô, geometria do abrigo de um mundo de sensações e recordações imóveis, ou como diz Bachelard, em sua *Poética do Espaço* (1998) *um corpo de imagens*.

Nesse aspecto, os diversos espaços físicos parecem modelar a experiência da novidade e do alumbramento. A cidade se descortina à medida em que, funcionando como macroespaço, é capaz de revelar as frestas por onde se entrecruzam as diversas cenas resgatadas por meio da memória. A estas, unem-se a pluralidade de ritmo oscilante entre versos curtos e longos circunscrevendo um outro tipo de espaço, o espaço poético, que comunga com o caráter disperso e disfórico de todo o universo recortado no texto. Por isso, a construção de determinadas imagens cubistas de onde é possível se falar em espacialização de sua obra.

O segundo movimento se inicia: *O Recife sem mais nada*, paradoxalmente, constrói o Recife da infância, força motriz do poema, representante simbólico do tudo. Nele, recupera-se a experiência funda da meninice, pelas ruas e bairros percorridos. O tempo passado instala-se prazerosamente no presente, recorta-lhe o





momento, permite a aproximação das lembranças mais distantes em que o resgate das diversas vozes imprime as marcas do discurso dramático, no texto e no ser, propiciando a intercessão temporal que se registra por meio do espaço.

Coelho sai!

Não sai!

A distância nas vozes macias das meninas politonavam:

Roseira dá-me uma rosa

Craveiro dá-me um botão

(Dessas rosas muita rosa

Terá morrido em botão...)

O espaço da forma poética unifica-se na pluralidade da emoção lírica, os recortes no texto e na memória descortinam a cada momento uma nova cena, instantes de rompantes, resgate do universo íntimo, abrem, no texto, diluído sobre a folha, a representação visual da imagem, como se o giro do olhar sobre o mundo se fizesse por meio de um caleidoscópio em que a novidade poética se perpetua. Assim, a forma aponta para a expressividade do objeto que se espalha à distância, mas que atinge o emblema da recordação sob a face obscurecida da circunstância. O sino, em sua capacidade natural de remeter a sensação auditiva, redimensiona o olhar interior para sugestão do fogo, enquanto elemento visual.



Como no *Oceano* o jogo entre os elementos revelados e ocultos permanecem por meio das imagens auditivas e visuais que se agrupam para compor os cenários responsáveis por todo processo de resgate do universo desejado. Aí, instala-se a marca dos desejos que não se concretizam, mas que são reinventados de maneira contundente na sonoridade do sino, à distância do universo recortado, semelhante ao destino que surge e vem vindo do passado da infância ao tempo presente. O Recife de agora possui o mesmo papel de elemento de resgate do oceano no texto citado, para construir a imagem aparentemente isolada do sino.

De repente

Nos longes da noite

Um sino

O objeto que funciona como índice do acontecimento, a cena difusa do incêndio em que os seres nomeados se confundem com os anônimos e demarcam o nível de reconhecimento do eu em relação ao universo recordado. Aí, vão se universalizar as personagens da mitologia infantil do sujeito, momento em que a experiência e a sublimação se misturam para compor o desnudamento poético.

Uma pessoa grande dizia:  
Fogo em Santo Antônio!  
Outra contrariava: São José!  
Totônio Rodrigues achava sempre que era São José.  
Os homens punham o chapéu e saíam fumando  
E eu tinha raiva de ser menino porque não podia ir ver o fogo.

O passado da existência, neste caso, propicia a elaboração do universo poético atemporal ou sem passado, como diz Barcherlad (1998, p.01). Os fatos do cotidiano ressurgem de maneira singela, apontando para cenas singulares em que os seres do universo da vivência, Aninha Viegas e Totônio Rodrigues, universalizam-se para constituir a intimidade do eu poético, provocando no leitor a sensação de constante novidade. A atmosfera familiar permite o reconhecimento da circunstância, experimentada como suporte para elaboração do espaço poético. A proximidade e a distância propiciam, na folha e no eu, a presença e a ausência das imagens reconstituídas.

Passado o caos, o retorno ao ambiente reconhecido, num constante processo de montagem e desmontagem das cenas e do próprio poema, como procedimento estilístico de desvendamento do próprio ato de escrever. A instabilidade nominal das coisas e dos seres deslocando a possibilidade de fixação dos mesmos nas circunstâncias que suscitam. Assim, também, no universo criador.



[illegible]

A retomada dos recantos mais íntimos, abrigo de solidão e segredo, se dá por meio do movimento de fluxo e refluxo dos diversos momentos registrados e pelo posicionamento dos versos que apontam para a transitoriedade das coisas e dos seres. O esconderijo das ações mais secretas antecipam a experiência poética: o rio, elemento que fisicamente divide a cidade, recorta a cena em que se desenvolve o terceiro movimento: *Capiberibe/—Capibaribe*, o movimento mais fundo da verticalização do espaço em direção ao eu. O instante sublime, a sensualidade propiciada pela recorrência dos elementos comuns nos momentos mais inusitados, em Bandeira, o eixo de sua linguagem poética, aquilo que Davi Arrigucci Júnior (1999, p.15) chamou de traço distintivo da forma de expressão madura do poeta: *a simplicidade natural*, o trampolim para criação do alumbramento por meio das coisas, dos seres e das circunstâncias mais simples. Um olhar para dentro de si que condensa todo o



universo exterior, a consolidação do humilde que constrói seu momento de sublimação no castelo da recordação.

Lá longe o sertãozinho de Caxangá  
Banheiros de palha

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

As imagens se fundem e se confundem à medida em que se afundam mais e mais no rio que as constrói, mas que inversamente também é capaz de destruí-las, o rio que as resgata também pode levá-las através da força de seu fluxo, impressa no texto pela ausência de pontuação. Esta ausência de pontuação remete também a ausência do elemento de suporte para as emoções, algum ponto em que possam firmemente fixar-se e sobreviver à força das águas e do tempo, que muitas vezes extrapolam a consciência do eu e do seu rio: *Cheia! As cheias! Barro boi morto árvores destroços redemoinho sumiu.* Daí a necessidade de recomposição após o instante de destruição: O resgate dos elementos circunstanciais capazes de confundirem-se no universo das impressões mais íntimas, instante de



extrema densidade lírica, necessidade de reordenação da paisagem íntima.

Eu me deitei no colo da menina e ela começou a passar a  
mão nos meus cabelos

Novamente o rio, a rua da União e as vozes, o universo  
ressurge, garantido na memória e na reorganização do espaço físico  
arrastado pelo tempo e simbolicamente diluído pelas águas.

Me lembro de todos os pregões:  
Ovos frescos e baratos  
Dez ovos por uma pataca  
Foi há muito tempo...

O último verso da estrofe se prolonga como se aí o poeta buscasse deixar suspenso o recorte do espaço espacializante. O Recife que flui, não pelos jornais que buscam a precisão das informações, mas pela imprecisa informação circunstancial, delimitada e construída pela língua do povo. Assim, a opção pelo contraste plástico e de fundo, na imagem visual e no texto em sua dimensão expressiva. O modelo não reconhecido capaz de plurisignificar a vida e linguagem por meio do estranhamento.

A vida como uma porção de coisas que eu não entendia bem  
Terras que não sabia onde ficavam

A negação do ambiente desconhecido direciona o ser para o labirinto obscuro das emoções em busca de seu reconhecimento, o itinerário que o levará ao descortinamento geográfico, partindo sempre do espaço maior para o menor, do distante para o próximo, de fora para dentro, na ambição de presenciar sua identidade por intermédio da espacialização de suas sensações. Por isso mesmo, o retorno à bifurcação entre a referencialidade geográfica e o universo poético da criação do início do texto. A voz lírica se confunde com a voz do poeta. O Recife parece se perpetuar na recordação do sujeito como mera fonte de recuperação da memória atenta.

Entretanto, o eu continua verticalizando-se por meio do espaço, a disposição das imagens no papel contribuem para uma maior proximidade entre o meio e as emoções, imprimindo-lhe cada vez mais o tom de coisa reservada, como se os versos reticentes revelassem o posicionamento de um suspiro distante e constante na memória reduzida a sua função de eternizar o mundo por meio dos objetos capazes de lhe dar forma e expressão.



O poema desce, em ritmo e visualização, aprofunda-se nas camadas mais íntimas do eu, desenhando-lhe a enganadora forma da eternidade na reconstrução metafórica da casa do avô. O sujeito assume a posição de alquimista e busca eternizar as recordações no espaço-abrigo da casa, registrando aí a impressão de que a transitoriedade é a característica maior dos seres, das coisas e da própria vida.

Recife...

Rua da União...

A casa de meu avô...

Nunca pensei que acabasse!

Tudo lá parecia impregnado de eternidade

Assim, as velhas recordações se espacializam nas figuras que lhe parecem encerradas: A similaridade se consolida para apagar a dúvida do sujeito gerada pela fragilidade da memória. O discurso modalizante, contrariando o princípio da lógica, garantirá ao eu a certeza que as formas estão perpetuadas dentro de si e não na concretude da paisagem referencial da primeira estrofe.

Recife...

Meu avô morto...

Recife morto, Recife bom, Recife brasileiro como a casa de  
meu avô



As reminiscências se alongam, não para se constituírem em mera extensão autobiográfica, mas para consolidar a projeção de um espaço que transcende o próprio Recife, identificado nos primeiros versos. A desconstrução sintática marca o poema em sua totalidade, remete à projeção sucessiva do espaço sobre o tom rememorizador do eu, construindo-lhe paradoxalmente a identidade, dividida pelas margens do rio e do tempo. Entre o fora e o dentro, o passado e o presente, o Recife de todos e o particularizado: a realidade e a imagem sombreando o campo em que se consolida sua própria expressão poética.

Os órgãos dos sentidos constroem o cenário e atuam como testemunhos do redemoinho de sensações táteis, auditivas e visuais, de forma lúdica, num jogo que não tem fim e que aparece representado pelas inúmeras reticências, imprimindo no texto as dúvidas que se transferem ao leitor, marcando a cadência das cenas.

Como no *Oceano*, a ausência vai caracterizar a essência das coisas, na intimidade do ser-coisa, na transmutação do tempo que se desvincula da idéia de espaço. Bandeira deixa prolongar-se em seu íntimo as esferas do universo exterior ao ser,





invocando os desejos mais expressivos que delimitam sua manifestação poética mais lírica.

Esse movimento, aparentemente conflitante, une-se à representação do macroespaço para constituir-se no alicerce de uma identidade que se dilui por meio de uma sensação de mundo à distância, como se o ser estivesse vivendo sempre o instante final, ou como se a vida lhe pudesse estar sobre ameaça constante, desintegrando-se, afastando-se da memória e escapando-lhe em direção ao desconhecido.

A existência melancólica do poeta constrói a experiência saudosista do poema, essência de quem buscou viver os instantes com a intensidade comum com que se pretende viver o último momento. A necessidade de sentir-se dentro de um espaço que pudesse confrontar a ausência de um sopro de vida, fazendo eco na memória pela recordação do instante sublime que antecede a adolescência de saúde problemática: a infância.

Por isso, o final do texto singulariza o espaço como pura essência reveladora de uma emoção visivelmente particularizada, presente apenas na memória, dissociada de qualquer instante



referencial e suporte da identidade do ser. Nesse caso, a cidade compõe a própria estrutura física do sujeito, como no poema *Recife*, em que essa identificação se faz de maneira tão evidente que a ausência visual do objeto não impede a transposição de sua imagem como elemento modelador da organicidade do eu.

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

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

O tempo marca os limites entre o passado e o presente, demarcando também as diferenças entre o espaço geográfico de ontem e o atual, contraditoriamente configurando o segundo como ausente na intimidade do eu. O Recife de ontem, inexistente fisicamente, ressurge por meio da memória para modelar as recordações do passado. Mais uma vez, como no *Oceano* e no *Evocação*, a infância é o topos decisivo para o resgate do *espaço feliz*, a que faz referência Bachelard (1998) considerando felizes as imagens correspondentes à valorização dos espaços amados, louvados pelo sujeito.

Não como és hoje,  
Mas como eras na minha infância,  
Quando as crianças brincavam no meio da rua  
(Não havia ainda automóveis)  
E os adultos conversavam de cadeiras nas calçadas  
(Continuavas província,  
Recife).

O poeta reserva à cidade uma posição sempre solitária, no interior do texto e do sujeito, atribuindo-lhe o caráter de objeto sublime, localizado sempre em destaque ao final de cada estrofe que encerra uma de suas recordações. A contraposição de imagens, como procedimento estilístico se justifica para fixar o ponto em que a horizontalidade da referência faz fronteira com a verticalidade da lembrança. O espaço espacializante ressurge do tempo passado para inserir-se no presente constitutivo do sujeito.

Eras um Recife sem arranha-céus, sem comunistas,  
Sem Arrais, e com arroz,  
Muito arroz,  
De água e sal,  
Recife.

Um Recife ainda do tempo em que o meu avô materno  
Alforriava espontaneamente  
A moça preta Tomásia, sua escrava,  
Que depois foi a nossa cozinheira  
Até morrer,  
Recife.

A simplicidade do universo da infância se contrapõe à complexa automação do universo do adulto. Os automóveis e a



política parecem retardar o avanço do Recife de ontem e, por isso mesmo, se situam no pólo negativo do espaço representado pela cidade no presente. O desejo, como nos dois textos já analisados, mais uma vez não se consolida, ora por força do universo circunstancial, ora pela própria efemeridade dos objetos. Entretanto, a perpetuação dos mesmos se dá pela dominância dos tempos verbais que se alternam ao longo do poema, sugerindo a dupla face da própria vida delimitada pelos instantes de perfeição e imperfeição, consagrados na rememoração do ser, imprimindo-lhe o tom de melancolia na cadência do texto, marcado pela nasalização das vogais.

Ainda existirá a velha casa senhorial do Monteiro?  
Meu sonho era acabar morando e morrendo  
Na velha casa do Monteiro.  
Já que não pode ser,  
Quero, na hora da morte, estar lúcido  
Para te mandar a ti o meu último pensamento,  
Recife.

Por isso, o espaço reservado à cidade como último pensamento resgata o seu caráter espacializante da estrutura física e emocional do sujeito espacializado. O momento de construção do universo onírico que se resguarda no universo da experiência do presente. A morte, implacável com todos os instantes de revelação



destruirá no sujeito a evocação dos maiores desejos. O Recife contraditoriamente se perpetuará apenas enquanto abstração do mundo da recordação, como espaço reduzido em *um cantinho no céu*, de onde lhe resgatará o poeta após a morte.

Ah Recife, Recife, *non possidebis ossa mea!*  
 Nem os ossos nem o busto.  
 Que me adianta um busto depois de eu morto?  
 Depois de morto não me interessará senão, se possível,  
 Um cantinho no céu,  
 “Se o não sonharam, como disse o meu querido João de  
 [Deus,  
 Recife.

Assim, as sete estrofes resguardam, como expressão emblemática, os limites entre a vida e a morte, o passado e o presente, a ausência e a presença, o recanto em que a espacialização do sujeito modela a força expressiva da manifestação lírica, enterrada pelo presente e ressuscitada por meio da recordação, num tom pluralista em que os versos predominantemente longos são capazes de sugerir a longevidade do universo da lembrança ou seu alongamento referencial, concentrado na expressão lúdica da solidão espacial da cidade recortada na infância, contornando a solidão presente na

subjetividade do ser e da cidade, que solitariamente compõe o único monástico do texto:

Recife.

Em Bandeira, o itinerário do oceano para o rio, deste para a cidade, daí para as ruas e delas para os becos, rumo à reclusão do quarto, verticaliza o espaço que se projeta sobre o eu contornando-lhe a subjetividade e emoldurando-lhe a recordação dos recantos mais reservados da intimidade. É isso que se observa nos textos analisados e em outros como a *Última Canção do Beco*, *Lua Nova* e *O Rio*, marca de divisão da dialética de sua expressividade, evocação de sua espacializada poética.

Mário de Andrade, em *Da Modesta Grandeza*, antecipa essa subjetivação do espaço nesse texto, afirmando que:

O poeta logo converte o seu assunto ao poeta, não faz meras referências às características exteriores adquiridas do poeta, não ao seu processo de versejar, ao seu estilo, a tiradas nem metáforas, mas a sua naturalidade mais intrínseca, mais incontestável, suas recordações de sua vida vivida, saudades da infância. Modestamente, Recife é a vida que o poeta viveu menino em um vilarejo qualquer, um engenho, uma fazenda.

Não é mais um assunto nacional, é um assunto do poeta vivendo no seu cantinho.

Por isso a paisagem se desenha conforme a sua experiência de poeta e de ser humano, resgatando a própria relação deste com o espaço que se insere.



### Capítulo III

## Paisagem minha: O Espaço subjetivado



### CAPÍTULO III

#### PAISAGEM MINHA: O ESPAÇO SUBJETIVADO

Construída a afirmação no capítulo anterior de que o espaço físico projeta-se na obra de Manuel Bandeira, espacializando o universo íntimo do sujeito, passaremos agora à análise do movimento seqüencial de projeção do sujeito neste espaço, moldando-lhe a paisagem, resgatando de certa forma, o princípio romântico da evasão, em que o sujeito recorta no meio físico as cores e os tons de sua expressão mais reservada.

Em Bandeira, a subjetivação do meio se dá para construir o caráter circular do movimento e das relações recorrentes entre espaço e sujeito, num plano em que as direções aparentemente opostas se completam, construindo-lhe uma espécie de abrigo para a delimitação entre extremos que convivem pacificamente sob a vigília de um olhar melancólico.

Nesse sentido, os textos analisados no transcorrer desta etapa valorizam o instante inusitado de invenção do espaço físico em que se realizam todos os desejos: *Vou-me embora pra Pasárgada*, e a simbiose alcançada pela perfeita harmonia de identificação entre o sujeito e o ambiente em que se localiza: *Poema só para Jaime Ovalle*.

No primeiro caso, o próprio Bandeira em seu *Itinerário de Pasárgada*<sup>6</sup> nos fornece algumas pistas para cumprirmos o roteiro de desnudamento da construção em que o sujeito subjetiva os limites da geografia do espaço por meio de suas impressões. O poeta nos confessa ter sido o poema de mais longa gestação em toda sua vida, talvez como reflexo de suas andanças e busca do lugar perfeito, em que a direção tivesse pouca importância, mas a realização fosse o ponto fulcral que lhe pudesse preencher as lacunas provocadas pela falta. O contato inicial com o termo, como tudo que representa o universo das relações positivas em Bandeira, encontra-se em um tempo distante. O poeta nos diz:

Vi pela primeira vez esse nome de Pasárgada quando tinha os meus dezesseis anos e foi num autor grego. Estava certo de ter sido em Xenofonte, mas vasculhei duas ou três vezes a Ciropédia e não encontrei a passagem. O doutor Frei Damião Berge informou-

---

<sup>6</sup> Todos os fragmentos do *Itinerário de Pasárgada* foram extraídos da edição de 1997, de *Seleção de Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.



me que Estrabão e Arriano, autores que nunca li, falam na famosa cidade fundada por Ciro, o antigo, no local em que preciso vencera a Astíales. Ficava a sudeste de Persépolis. Esse nome de Pasárgada, que significa “*campo dos persas*” ou “*tesouro dos persas*”, suscitou na minha imaginação uma paisagem fabulosa, um país de delícias, como “*L’Invitation au Voyage*” de Baudelaire.

Como se pode observar, ainda que não se pretenda aqui fazer uma análise comparativa, existe, entre a Pasárgada construída por Ciro e a do poeta, uma identificação marcada por combinações positivas, já que um tem a cidade como símbolo da vitória e da riqueza e o outro a tem como espaço da realização dos desejos. A transferência se dá, principalmente, porque no ato da criação, como nos diz o poeta, o espaço de melancolia em que se encontrava, levou à busca de uma mudança de posição que só poderia se dar por meio do deslocamento espacial da Pasárgada de Ciro para a imaginária construída por ele.

Mais de vinte anos depois, quando eu morava só na minha casa da rua do Curvelo, num momento de fundo desânimo, da mais aguda sensação de tudo que eu não tinha feito na vida por motivo da doença, saltou-me de súbito do subconsciente esse grito estapafúrdio: “*Vou-me embora pra Pasárgada*”. Senti na redondilha a primeira célula de um poema, e tentei realizá-lo, mas fracassei. Já nesse tempo eu não forçava a mão. Abandonei a idéia. Alguns anos depois, em idênticas circunstâncias de desalento e tédio, me ocorreu o mesmo desabafo de evasão da “*vida besta*”. Desta vez o poema saiu sem esforço como se já estivesse pronto dentro mim.



Dessa forma, a cidade construída pelo poeta revela-se a partir de um momento inusitado, mas que paradoxalmente, permaneceu longo tempo em gestação. O universo ideal surge, portanto, em um instante de sublimação das experiências negativas recolhidas ao longo da existência. Por isso, a necessidade de invenção de um ponto de suporte que pudesse situá-lo distante do precipício que se abria como possibilidade constante de sua condução ao abismo da melancólica vivência.

Nesse caso, o chamamento do espaço se dá para que este funcione como elemento modelador da linguagem poética, em que o poeta transporta-se do universo referencial para a atmosfera onírica e particularizante da intimidade. Nele, busca o suporte para a realização do que terrenamente está impossibilitado de realizar pela sua condição de saúde problemática.

Gosto desse poema porque vejo nele, em escorço, toda minha vida; e também porque parece que nele soube transmitir a tantas outras pessoas a visão e a promessa da minha adolescência — essa Pasárgada onde podemos viver pelo sonho o que a vida madrasta não nos quis dar. Não sou arquiteto, como meu pai desejava, não fiz nenhuma casa, mas reconstruí e “*não como forma imperfeita neste mundo de aparências*”, uma cidade ilustre, que hoje não é mais a Pasárgada de Ciro, e sim, a “*minha*” Pasárgada.



Entretanto, embora façamos estas observações, não há que se perder de vista que o *Itinerário* deve e *pode ser entendido como o relato de uma experiência poética: uma longa e lenta viagem em que o vivido, transmutado em poesia, se revela à luz da consciência que lhe deu forma em que a prática do fazer poético se mostra à visão do fazedor, iluminada em teoria, mas numa chave humilde do poeta.* (Arrigucci Júnior, 1999, p.124). Nesse caso há de se considerar o processo criativo do texto.

Em Pasárgada, o devaneio cósmico se caracteriza como *um fenômeno da solidão, um fenômeno que tem sua raiz na alma do sonhador. Funcionando como uma fuga para fora do real, nem sempre encontrando um mundo irreal consistente* (Bachelard, 1996, p. 5). O processo de construção do texto aponta para um ritmo em que as imagens se constroem pela associação com o *espaço feliz* a que já fizemos referência no capítulo anterior. Novamente, a linha divisória entre a referencialidade e a linguagem poética se instala para garantir ao poeta de Pasárgada a sublimação da expressão poética. Assim, passemos ao texto.

Vou-me embora pra Pasárgada



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

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

E como farei ginástica  
Andarei de bicicleta  
Montarei em burro bravo  
Subirei no pau-de-sebo  
Tomarei banho de mar!  
E quando estiver cansado  
Deito na beira do rio  
Mando chamar a mãe-d'água  
Pra me contar as histórias  
Que no tempo de eu menino  
Rosa vinha me contar  
Vou-me embora pra Pasárgada

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

E quando eu estiver mais triste  
Mas triste de não ter jeito  
Quando de noite me der  
Vontade de matar  
— Lá sou amigo do rei —



Terei a mulher que quero  
Na cama que escolherei  
Vou-me embora pra Pasárgada.

A primeira vista, pelo título, salta ao leitor a idéia de deslocamento do sujeito associada à utilização do verbo *ir* no presente do indicativo. Esse deslocamento se dá do espaço íntimo para o exterior, movimento centrífugo que o próprio tecido sonoro expressa pela abertura da vogal *A* repetida no verso e este, por extensão, retomado ao longo do poema, reafirmando a decisão de deslocamento do sujeito. Também a posição invertida, decorrente do descompasso sonoro e visual das letras que compõem o pronome oblíquo “*me*” e o início do substantivo “*embora*” — Vou-me embora — sugere essa mudança de posição do ser do meio em que se encontra para a cidade ideal.

Partindo desse princípio, percebe-se que todo o poema será construído pela dicotomia registrada em dois universos que se contrapõem na intimidade do eu: Aqui e lá, esses universos propiciam ao sujeito a possibilidade de decisão pela permanência ou pelo deslocamento que já se define no título do poema, em que se desenha o segundo universo reconhecido como espaço feliz, limite de realização dos desejos, suporte da atmosfera tranqüila, registrada pela

anáfora no terceiro e quarto versos da primeira estrofe. A redondilha parece imprimir a forma circunsférica do mundo perfeito em que se alicerça o querer. O poder, representado simbolicamente pela figura do rei, em estreita relação com o eu, será o instrumento para a realização do irrealizável.

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

O itinerário que se cumpre agora é diferente do construído em *Evocação do Recife*, *Oceano e Recife*, textos analisados no primeiro capítulo. Agora, o sujeito projeta-se em relação ao espaço físico suscitando nele as suas impressões. A evasão do meio circunstancial que parece enforçar-lhe a vida, propicia-lhe, como procedimento, a possibilidade de realização à medida que *anda intimamente associada a sua maneira peculiar de exprimir-se e que, no caso, vale antes por um ato de conquista e de superação, do que propriamente de abdicação diante da vida* (Sergio Buarque de Holanda, 1980, p. 150). O mesmo procedimento ainda que se movimentando para baixo, para o pólo negativo, encontra-se em *Noturno do morro do encanto*, na primeira estrofe.



Este fundo de hotel é um fim de mundo!  
Aqui é o silêncio que tem voz. O encanto  
Que deu nome a este morro, põe no fundo  
De cada coisa, o seu cativo canto.

O ser desloca-se, busca construir os motivos da decisão apresentada no título, nas demais estrofes do texto, preservando-lhe a opção feita pela identificação da infelicidade no primeiro universo e da felicidade no segundo. Pasárgada se cristaliza por meio de uma visão que se apresenta como prisioneira de um espaço abafado, mas capaz de projetar-se para fora, abrindo caminho através das ações mais cotidianas que representam a atmosfera de liberdade. Assim, o devaneio poético se dá na loucura aparente da rainha louca e falsa demente que fixa posição ao lado do universo inalcançável representado pela nora inexistente. A existência, como aventura inconseqüente, apela para o chamamento da expressividade criadora da linguagem poética. A impossibilidade de existir no primeiro universo remete à existência da vida, no segundo. A construção do espaço se dá, portanto, pela projeção das aspirações mais subjetivas do eu.

Vou-me embora pra Pasárgada  
Aqui eu não sou feliz



Lá a existência é uma aventura  
De tal modo inconseqüente  
Que Joana a louca de Espanha  
Rainha e falsa demente  
Vem a ser contraparente  
Da nora que nunca tive.

Assim, a relação metonímica se consolida na construção de um espaço que representa o universo dos desejos mais legítimos, dimensão física das aspirações cotidianas em que a liberdade desenha-lhe o fundo e cristaliza-lhe a face.

Dessa forma, a terceira estrofe antecipa as ações terminadas nas esferas do mundo onírico. Os verbos, todos no futuro do presente, indicam a certeza de realização que se imprime na intimidade do sujeito. A simplicidade dos atos se sublima como objeto do desejo de consolidar o humilde circunscrito nas ações cotidianas: *andar de bicicleta e tomar banho de mar* resgatam momentos distantes, tatuados na anatomia do desejo.

Por isso, o poeta demarca nessa estrofe as instâncias das ações que se desencadearão no novo espaço, construindo o seu *devaneio poético* como *devaneio cósmico*, como *abertura para um mundo belo, para mundos belos*. Dando ao eu um não-eu que é o bem do eu: o não-eu meu. É esse não-eu meu que encanta o eu sonhador.



(Bachelard 1996, p.13) capaz de recriar o universo particular em face do geral, encontrando aí a matéria prima de sua poesia.

E como farei ginástica  
Andarei de bicicleta  
Montarei em burro bravo  
Subirei no pau-de-sebo  
Tomarei banho de mar!  
E quando estiver cansado  
Deito na beira do rio  
Mando chamar a mãe-d'água  
Pra me contar as histórias  
Que no tempo de eu menino  
Rosa vinha me contar  
Vou-me embora pra Pasárgada.

Às ações construídas sucessivamente nos cinco primeiros versos, interrompidas e consolidadas na exclamação que sugere a fartura das atividades, segue-se o momento de repouso, de sublimação dos desejos alcançados, pelo chamamento ao universo mítico da recordação que se descortina a partir do rio e encontra sua maior expressão na infância revisitada. Esses movimentos são registrados pelo uso dos verbos que indicam a ação que transcorrerá num futuro quase presente, porque partícipe do devaneio do sujeito (farei, andarei, montarei, subirei, e tomarei) e pelos que lhe recortam a posição de estagnação, repouso (deito, mando chamar, contar).



Passados os dois momentos, é hora de retornar ao objetivo de mudança expresso na recuperação do verso-título do poema que ainda não havia aparecido na estrofe e que ressurgirá a partir do momento em que o eu flutuar no espaço construído pela imaginação. A atmosfera de invocação do primeiro movimento da estrofe, marcada pela repetição do ditongo no final dos verbos, dilui-se na nasalização que marca o segundo movimento em direção à aspiração principal para que se consolidem as situações desejadas no início. Assim, Pasárgada cumpre seu papel de valorizar as aspirações mais simples, como *a própria vida cotidiana e corrente idealizada de longe; a vida vista de dentro de uma prisão ou de um convento*, como diz Sérgio Buarque de Holanda (1980) no estudo já mencionado.

Esse clima de transferência, de transgressão, de projeção do sujeito sobre o espaço, encontra sua origem no sentimento de frustração do sujeito pela incapacidade de usufruir das coisas mais corriqueiras do universo da experiência. A criação do imaginário reafirma em Pasárgada a desconstrução da impossibilidade real para a criação do mundo possível ao adolescente delimitado em suas ações pela precariedade orgânica. Daí ter-se o exílio do eu para o mundo das possibilidades, o espaço modelado para concretizar as pequenas





ambições porque rotineiras aos que não possuem a delimitação do poeta.

Nesse caso, desenha-se na imaginação o que não se pode ter na realidade. Cumpre-se pela reiteração do desejo a subjetivação do espaço na estrofe seguinte. Pasárgada será a presença que anulará a ausência provocada pela impossibilidade de realização dos desejos. O verbo ter preenche a lacuna entre o vazio e a solução, entre tudo e nada, entre a falta e a completa necessidade de realização do eu. Situada em outro patamar, o da criação, Pasárgada se deixará conduzir pela vontade do sujeito que inevitavelmente lhe contornará a identidade e explodirá em toda a estrofe pela proliferação da oclusiva “T”:

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

Assim, tão presente, Pasárgada confunde-se com o real e parece tão próxima, tão visível, que o desejo de transposição do sujeito para a cidade idealizada no início do poema desaparece, assim

como o próprio verso-título que compõe todas as demais estrofes, para imprimir, pela ausência, contraditoriamente, sua consolidação, o término da invenção, instante de extrema densidade lírica atingida por meio do contorno concebido ao espaço ideal. O paralelismo, elemento estrutural que demarca todas as demais estrofes, dividindo o universo entre o aqui e o lá, também não consegue resistir à unicidade alcançada na visualização do espaço desejado. Este se subjetiva na força germinadora da intensidade lírica que lhe sublima como espaço único, representado pelo desejo de felicidade impresso na relação do eu com o mundo da sensualidade. Dessa forma, garante-se-lhe, com os elementos presentes nos seis primeiros versos, a liberdade de ação em relação ao objeto desejado, revelado nos dois últimos versos da estrofe.

Aí, referencializa-se, por meio dos elementos mundanos, a frustração do poeta, provocada pela limitação das ações na circunferência do universo real: a posição de isolamento adotada, que será observada com maior clareza em *Poema só para Jaime Ovalle*, intensifica-lhe a aspiração de um universo subjetivado e que se lhe reserve como coisa particular. Entretanto, os limites entre a



invenção e a realidade se presentificam na acuidade com que o poeta constrói pela linguagem a tensão lírica.

Daí, a reafirmação de Pasárgada como objeto mágico na última estrofe, que surge do nada e a tudo preenche. A tudo que suscite o reaparecimento da existência melancólica provocada pela falta, pela ausência, pela presença constante da morte a espreitar constantemente o sujeito em sua expressão mais íntima. O devaneio poético se fará, portanto, pelo isolamento do espaço idealizado, reservado na estrofe por meio da digressão à voz que aparece como chamamento do próprio eu, indicando-lhe a saída para o mundo em que as coisas acontecem. Assim, recupera-se o universo paralelo, construído pela forma paralelística no final do segmento como única forma de defesa diante da tristeza e da morte superadas pela retomada da decisão expressa no verso-título do poema.

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

A morte, instância de limite para o espaço da vida, será consagrada também pelo poeta em outros poemas como *A morte absoluta*, *Dama branca*, *Momento num café*, atingindo sua maior expressividade em *Consoada*, momento em que os diversos preparativos construídos durante a existência, revelam-se pela atmosfera de ordem que antecede os instantes de despedida. O espaço físico, mais uma vez, será modelado pela reflexão íntima do sujeito, revelando os atos seqüenciais que impõe a ordenação espiritual.

O meu dia foi bom, pode a noite descer.  
(A noite com seus sortilégios.)  
Encontrará lavrando o campo, a casa limpa,  
A mesa posta,  
Com cada coisa em seu lugar.

Essa preparação para a morte resulta de sua presentificação quase contínua, desde os tempos mais remotos da adolescência do poeta de saúde problemática. Daí, a constante necessidade de evasão deste para outro universo, o canto reservado nos recantos mais íntimos da existência. Uma espécie de local sagrado reservado ao registro da realização do irrealizável, como momento fabular em que a decomposição de vários quadros fragmenta as cenas mais transparentes da vida, retirando-lhe da rotina cotidiana que por



diversas vezes irá motivar-lhe os textos. Pasárgada, nesse aspecto, assume a proporção de um microcosmo em que a plenitude é senhora dominadora de todo espaço idealizado, a partir das leituras absorvidas na infância distante.

Procuro me lembrar de outras expressões poéticas da primeira infância e eis que me acodem os primeiros livros de imagens: *João Felpudo*, *Simplício olha pro ar*, *Viagem à roda do mundo numa casquinha de noz*. Sobretudo este último teve influência muito forte em mim; por ele adquirir a noção de haver uma realidade mais bela, diferente da realidade cotidiana, e a página do macaco tirando coco para os meninos despertou o meu primeiro desejo de evasão, no fundo, já era Pasárgada que se prenunciava.

Essas imagens a que o poeta faz referência compõem-lhe a fantasia do sonho, o devaneio rumo ao recanto capaz de constituir-lhe as visões emanadas do desejo de realização. Pasárgada é o espaço unívoco da felicidade que a tristeza e a melancolia existencial não conseguem transpor. Espécie de concha onde se recolhe o sujeito, espaço que lhe serve de refúgio, como diz Bachelard (1998, pp. 119-141):

...A concha vazia, como o ninho vazio, sugere devaneios de refúgios. É sem dúvida um requinte de devaneio seguir imagens tão simples. ...A imaginação vive a proteção, em todas as mudanças de segurança, desde a vida nas conchas mais materiais até as mais sutis dissimulações no simples monetismo das superfícies.



Disso se justifica o seu extremo apego às coisas mais simples e os atos mais comuns, como se tem no *Poema só para Jaime Ovalle*, momento em que a identificação entre o sujeito e o espaço se dá de maneira tão contundente, que a forma concreta do segundo se dilui no poema e só se deixa revelar pela ambientação, nos parâmetros de Osman Lins (1976) construída nos movimentos automatizados do primeiro.

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

Percebe-se já a partir do título que dois níveis de espaço estarão em estreita relação ao longo do poema: o espaço exterior e o núcleo subjetivo do ser. Jaime Ovalle, elemento partícipe do universo reconhecido pelo sujeito, projeta-se para dentro do texto e ali se perpetua, enquanto o sujeito com ele se relaciona por meio da projeção sobre o espaço reconhecido. Outro aspecto que aí se encontra é a bifurcação estrutural que compõe o texto em sua ambigüidade: o

poema só (escrito) para Jaime Ovalle e também a remissão à solidão do sujeito lírico. Entre o advérbio e o adjetivo, a reclusão e o contato, o fora e o dentro, combina-se a estrutura do texto que é capaz de desenhar a estrutura física do quarto, que assim como Ovalle não aparece exposto nos nove versos dispostos na folha.

Aí, a intencionalidade de contar uma situação corriqueira do dia a dia, se sublima como recurso estilístico de escamoteamento do universo lírico. O sujeito, realizador das ações rotineiras — acordar, levantar, beber o café, acender um cigarro — transfere a si mesmo a meditação em que mergulha, projetando sobre a cena que se desenvolve no mundo de fora marcado pela *Triste chuva de resignação*. O recurso narrativo, portanto, cede lugar à cena de caráter plástico, que se desenvolve a partir do primeiro verso, prenunciador da bifurcação entre o contemplativo e o perceptivo que se unifica na dimensão sugerida do quarto, elemento cuja extensão se dá como espaço de reclusão identificado com a expressão mais íntima do sujeito.

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



Nesse caso, a simplicidade no ato de acordar se contrapõe à complexidade visual da noite que persiste, embora a manhã já esteja anunciada. O ritmo monótono dos versos longos atesta a atmosfera de recuperação do isolamento do sujeito e do início do dia no universo recluso. Lá fora, a manhã já anunciada indica certa mobilidade que não consegue transpor os limites do quarto, identificado como representação maior do próprio eu.

Ressurge daí, o caráter contemplativo do poema, o sujeito, cada vez mais projetado no universo exterior, divide-se por meio dos elementos contrastantes que se posicionam nas unidades rítmicas que compõem o primeiro verso. Ao ato de acordar, situado no primeiro segmento sonoro, se opõe à insistente continuidade da noite, situada no segundo segmento pela relação semântica dessa palavra com a palavra *escuro*. Esse momento de espacialização só se interrompe pela superposição do terceiro verso que contrasta rítmica e estruturalmente com os dois primeiros.

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





A redução desse terceiro verso a uma única expressão salta aos olhos do leitor, como se aí o poeta intencionalmente revelasse o reduzido foco do sujeito em relação ao espaço de fora, sugerindo visualmente um intervalo na imagem que representaria a dimensão da janela do quarto, a brecha do sujeito e do texto, por onde é possível traçar a linha divisória entre o fora e o dentro, a presença e a ausência, o dia e a noite, o passado e o presente, recortados no desencadear sucessivo das cenas que se alongam no interior do quarto e do eu poético, que se projeta para fora por meio do contraste entre a chuva e o calor tempestuoso da noite.

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

Esses versos aliterativos, em sua composição sonora, resguardam o prolongamento visual e geométrico da noite que ainda espalha o seu *calor tempestuoso* pelo corpo do poema e do sujeito. Os sons vocálicos fechados e muitas vezes nasalizados, remetem à imagem perceptível do local abafado, reservado e sem muita vida, restrito como o próprio isolamento do eu.

O momento lírico em que o jogo espacial se revela no texto como para compor-lhe a estrutura, resguarda a idéia de que os ambientes são desenhados pela posição do sujeito:

O aquém e o além repetem surdamente a dialética do interior e do exterior: tudo se desenha, mesmo o infinito. Queremos fixar o ser e, ao fixá-lo, queremos transcrever todas as situações. Confrontamos então o ser do homem como o ser do mundo, como se trocássemos facilmente as primitividades. Fazemos passar para o nível do absoluto a dialética do aqui e do aí. (Bachelard, 1998, p.216).

Por isso, o momento de contemplação dominante nos cinco primeiros versos só se interrompe pelo desenvolvimento dos atos rotineiros do sujeito em sua vida diária. As ações são desenvolvidas de forma cadenciada, medidas, uma após a outra, espalhando no texto o ritmo pausado, imposto pelas vírgulas que separam não só os atos, mas sugerem a presença dos outros elementos conflitantes, como os tempos verbais divididos pelo pretérito perfeito e imperfeito, desde o início do poema, mas registrados de forma mais clara a partir do terceiro verso: a dialética do dentro e do fora, do aqui e do aí, adquirem força e expressividade do espaço das formas e da construção do poema.

Esse verso, repetido na seqüência inicial do quarto verso, nos parece indicar a total projeção do sujeito no espaço exterior, na medida em que inicia um processo que vai da impossibilidade do verbo à humanização da natureza que simbólica e momentaneamente encarna a tristeza do observador. Daí, a fuga para as atividades cotidianas, capazes de lhe recuperar a mobilidade que lhe transmite a certeza da vida que se dimensiona na esfera da recordação. Ação introspectiva que se inicia no final do oitavo verso marcado pelo elo de contraste sonoro da oclusiva “D” com a nasalização das vogais.

O isolamento por completo, registrado no silêncio semântico e sonoro do sétimo verso, propicia a afirmação do espaço da memorização que se registra no verso seguinte, em que o retorno à posição de origem revela por extensão a necessidade de recompor o passado como lugar de desconstrução da solidão presente.

Então me levantei,  
Bebi o café que eu mesmo preparei,  
Depois me deitei novamente, acendi um cigarro e fiquei  
[pensando...  
— Humildemente pensando na vida e nas mulheres que  
amei.

Mais uma vez, o deslocamento físico do sujeito insinuará a geometria do quarto, construindo-lhe a dimensão como



projeção de suas ações, reduzidas e contraditoriamente projetadas pela memória em direção aos elementos distantes. As reticências indicam a perfeita bifurcação espaço-temporal do texto, imprimindo-lhe a imagem do devaneio poético, lugar pleno de realização da intimidade do eu.

Assim, o complexo se instala como em Pasárgada, a partir da valorização do cotidiano, embora neste, certo caráter fabular desenterte-lhe a mais profunda inscrição de magia, comum ao poeta e a sua poesia.

Por isso, a postura de humildade e sublimação ao desentranhar os fatos do passado na sensualidade do último verso que estende seu tom melancólico na nasalização das vogais e no jogo entre sons fechados e abertos, como se aí se instalasse também o jogo do espaço construído no corpo do poema. De forma natural, como tudo na poesia de Bandeira, o elemento feminino surge para preencher a lacuna entre a solidão e a presença delimitada no espaço do irrealizável em que se constrói o amigo ausente e a reflexão metafísica do ser. Esse poema parece se contrapor pelo início a um outro texto publicado em *Libertinagem*, o *Profundamente*, que faz o movimento





contrário do sujeito adormecido na primeira estrofe, valorizando o momento de ação e não a reflexão.

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

Com isso, evidencia-se em *Poema só para Jaime Ovalle* a simbiose perfeita de unidade entre ser e espaço com o segundo só existindo a partir do primeiro, retomando o poeta a idéia de construção do abrigo que tem origem nas impressões do eu, cuja existência inversamente se localiza na circunscrição do segundo. Dessa forma, consolida-se o movimento de retorno ao deslocamento inicial, delimitado no primeiro capítulo.



## Capítulo IV

### O Itinerário sem Pasárgada: O olhar Perscrutador

## CAPÍTULO IV

### O ITINERÁRIO SEM PASÁRGADA: O OLHAR PERSCRUTADOR

Até agora procuramos percorrer a trajetória de uma poesia em que as relações sujeito/espço obedecem a uma órbita circular, onde a intimidade do sujeito parece ser o centro da circunferência ora deixando espacializar-se pela projeção do meio físico, ora subjetivando a paisagem desse meio pelo prolongamento visual de suas emoções mais secretas. Fato é, portanto, que na obra de Manuel Bandeira a densidade lírica não se deixa sobrepujar pelos inúmeros momentos de utilização dos recursos da narratividade. Poesia do eu, ora colocado como centro, ora posicionado-se como perscrutador do outro no espaço em que se encontra. Poesia do fora e do dentro. Do centro e da periferia, investigação da paisagem do outro.



No primeiro caso, o movimento circular, investigado nos dois primeiros capítulos, circunscreve uma identidade sujeito/espço que remove pela memória do eu as reminiscências mais fortes do passado, modeladoras do presente e indicadoras do espaço mágico da realização do que falta ao sujeito, projetado em um futuro próximo, idealizado no reino do devaneio espacial, representado no universo de Pasárgada, exigindo uma preocupação constante de olhar voltado quase sempre para dentro de si. Poética conjuntiva, nuclear, em que o ponto de referência central não deixa de ser o universo do eu.

Já no segundo caso, objeto de análise deste capítulo, o eu parece redimensionar o seu olhar para o outro, produzindo o efeito poético em que o homem, em seu topos social, se presentifica como objeto a ser observado por meio de um olhar que, se não mantém o foco inteiramente à distância, certamente não conduz aos movimentos apontados anteriormente, de visualização íntima do sujeito, mas aponta para outro posicionamento deste em relação ao universo que o circunda.

Esse terceiro movimento, extraído das situações mais simples do cotidiano, propicia-lhe a construção do sublime a partir de





elementos, em princípio, não poéticos e, transfere o olhar do sujeito para fora da circunferência, para o universo externo, rompendo do centro os limites da circunferência impostos pela figura geométrica do círculo, atribuindo-lhe o papel de perscrutador da existência do outro.

Nesse caso, fazendo o papel de observador, o sujeito imprime no texto o predomínio da cena e procura, por meio dela, filtrar a sua vocação para o drama humano em toda sua extensão. O olhar, antes voltado para si, ganha em dimensão, distância e densidade, abrindo o foco em direção a um realismo narrativo que paradoxalmente se consolida como procedimento construtivo de momentos de extrema densidade lírica.

O homem, em sua existência melancólica, envolto em um espaço que lhe agride as melhores intenções, será o elemento de suporte para a elaboração do devaneio poético. Os textos que analisaremos ao longo deste terceiro capítulo: *Poema tirado de uma notícia de jornal*, *Momento num café* e *O bicho*, dão uma idéia exata do que procuramos investigar.

O espaço externo ao ser, espaço impessoal, que modela a ação dos seres e define-lhes o papel na existência e na morte, mantém a distância o universo mais subjetivo do sujeito posicionado



como contemplador e receptor de outras emoções. Bandeira, ao colocar como artifício da construção lírica, alguns elementos do discurso da narratividade, integra à visão de quem supostamente relata os instantes mais mezinhos da vida cotidiana, as reações advindas das relações com este universo experienciado.

Essa preferência pela visualização do mundo simples, derivada da articulação entre sua experiência histórica e circunstancial, traduz-se em uma linguagem poética extremamente modernista onde o traço da variedade de temas e tensões estilísticas, unificam-se em uma estrutura onde a aparente naturalidade do verso escamoteia-lhe a complexidade da forma. O chamamento do espaço por meio da recuperação do passado ou da invocação do futuro, como vimos nos dois primeiros capítulos, também se descortina por meio de um olhar atento, que se projeta na direção do outro procurando daí desentranhar a sublimação lírica.

Nesse sentido, como diz Arrigucci Júnior em *O Cacto e as Ruínas* (2000, p. 16) em Bandeira *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* reveladora de quadros



e cenas que na diversificação alcançam uma expressividade única, modeladora de uma sensibilidade aguda, capaz de desautomatizar a linguagem e propiciar ao leitor um vasto painel onde se desenha a emoção estética.

Esse poder transformador, capaz de extrair do real o extrato de que se reveste a sua poesia, é fruto do acasalamento entre a simplicidade dos seres e situações e o tom elevado da criação poética. Nesse sentido, o cotidiano lhe surge como excelente matéria para elaboração da arte do recorte, ao modo cubista, em que as imagens geométricas ora aparecem desenhadas no ritmo dos versos, ora na distribuição destes sobre a folha.

Daí deriva a sua poesia madura, construída a partir de *Libertinagem* (1930) projetando-se nas obras posteriores, em que se inserem os textos propostos para análise deste capítulo. Aqui, a revisitação do espaço físico experienciado, nos parâmetros da *Evocação do Recife*, ou a criação deste mesmo espaço como produto da mais alta idealização, a maneira do *Vou-me embora pra Pasárgada*, cedem a uma profunda identificação do sujeito com o outro, inserido no universo de fora.





A solidariedade humana divide as mazelas sociais provocadoras do processo de animalização do homem, tornando-as mais leves, mas não menos contundentes. O drama individual da ausência solidifica-se na cumplicidade solidária do observador para com o outro, vasculhando-lhe a intimidade e dando direção as suas reflexões, como se pode observar no *Momento num café*.

Instante de sublimação, referência do processo de despoetização do eu que mantém uma posição de escuta diante dos seres no mundo real. *Momento privilegiado, em que o salto de superação do eu (o “eu é outro”) permite a conquista do exterior como interior e vice-versa, assim como o alto no baixo: instante de manifestação do sagrado em chão profano—epifania, plenitude instantânea da vida que se sustem por um fio, por milagre, diante da morte onipresente, como bem observou Arrigucci Júnior em O humilde cotidiano de Manuel Bandeira. (1987, p. 13).*

Dessa forma, a existência confunde-se com a não existência, ou apela para um suporte em que a dura realidade revela os traços de uma tragédia circunscrita no universo observado. A pobreza, exemplo contundente da maneira como a morte espreita constantemente a vida, vem servir ao poeta no seu projeto de criação.





Novamente, Davi Arrigucci, no mesmo texto que citamos acima, registra que *os exemplos esparsos de “emoção social” do poeta, na verdade, são poemas em que a pobreza aparece como objeto de representação literária, isto é, como um assunto a que não se pode furtar um poeta com os olhos voltados para a realidade brasileira, onde a miséria é o prato de cada dia* (1987, p.17).

Nessa perspectiva, partimos para o momento de investigação dos procedimentos estilísticos adotados pelo poeta para a construção do eu perscrutador, iniciando as observações a partir do *Poema tirado de uma notícia de jornal*.

João Gostoso era carregador de feira-livre e morava no  
[morro da Babilônia num barracão sem número  
Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro  
Bebeu  
Cantou  
Dançou  
Depois se atirou na lagoa Rodrigo de Freitas e morreu  
[afogado.

Nenhum outro poema de Manuel Bandeira conseguiu ilustrar a sua solidariedade para com o outro de maneira tão contundente como este. Momento de pleno reconhecimento da dor e da miséria coletiva, simbolizada na figura de João Gostoso. Este poema instiga pelo título, incomoda pelo corpo e desatina pela

simplicidade que contracenava com a complexidade da construção, marca da dialética posição do discurso Bandeiriano.

O primeiro aspecto a ser observado é a extensão do título que parece resvalar em um discurso prosaico, característico das notícias de jornal. O segundo aspecto remonta ao processo de construção da realidade para a solidificação da imagem poética. O verbo tirar no pretérito perfeito remete à ação de desmonte de um fato aparentemente banal que se descola da paisagem mundana. A imagem tirada do jornal surge, portanto, de elementos não consagrados pela tradição poética, e colocados como de assalto, nas esferas da poesia.

O poema, como também o ser perscrutado, não possui um título dentro dos padrões da tradição lírica e é nesse aspecto que se renova desde o seu início, rompendo com a formalidade, destronando os conceitos caducos e inovando na concepção da poesia. Extraíndo do comum o singular, unificando os conflitos recorrentes em toda sua obra. A pessoalidade constrói-se na impessoalidade, o sujeito ausente no texto constrói, no paradoxo da sugestão narrativa, a intensidade da emoção lírica.

O corpo do poema começa pelo momento de indefinição nominal e física de João, posto que o sobrenome colado no



sujeito observado se presta a indicar-lhe uma qualidade e não a funcionar como nome. A vogal nasalizada de *João* e a vogal fechada de *Gostoso* parecem abafar-lhe a existência no espaço, embora o predicativo de *carregador de feira-livre* possa imprimir-lhe um certo tom de liberdade circunstancial. Com esses dois elementos dispostos no início do primeiro verso, é possível perceber-se que o texto procura contar a história de João, um pobre carregador de feira.

A continuação do primeiro verso reafirma a indefinição do início, estendendo-a para o espaço físico que supostamente e, só supostamente, pode ser entendido como Rio de Janeiro. A atmosfera permanece fechada, carregada, pelo mesmo tom abafado das vogais tônicas *em morro*, *Babilônia* e *barracão*; este último que não possui número e que se identifica paradoxalmente com a não identificação de João. Aqui, a ausência de número do barracão remete, por meio da tônica final do verso, à distância em que se encontra como se fosse a ilustração do nada que se localiza em lugar nenhum. A extensão do verso a que fizemos referência no início, portanto, reflete, na medida exata, a intensidade e a dimensão desse vazio, que desce acompanhado-lhe o movimento encadeado, traduzindo-se como





universo imposto pela contradição entre os ricos e os pobres, invertidos socialmente e geograficamente de cima para baixo.

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

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

Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro

O tom fechado e nasalizado das vogais continua registrando a cadência do texto e desenhando nas tônicas a ambientação do espaço poético, marcando o ludismo espacial entre o aberto e o fechado, o grande e o pequeno, o alto e o baixo, numa



seqüência de contrastes que fica clara quando se compara o pequeno mundo de João e a idéia de grandeza imposta pelo final vocálico do seu nome e do barracão. Não fosse isto o bastante, duas imagens geográficas se aproximam no texto: a imensidão do morro e da Babilônia.

Aí, o texto constrói a sua representação caótica, em que a organização se dá na desordem, no posicionamento aparentemente desproposital dos versos, na ausência de pontuação e na indefinição do espaço, do tempo e do sujeito. Aqui, neste segundo verso, segundo momento do poema, precipita-se a ação que se desencadeará dentro do bar, imagem icônica do prazer e da luxúria. O verbo chegar, que interrompe o momento descritivo do texto, recorta também a idéia de aproximação e identidade de relação entre sujeito e objeto, dando continuidade ao processo de coisificação do primeiro.

O recorte plástico do poema, a partir do terceiro verso, desenvolve-se até o quinto, demarcando visualmente a projeção do sujeito sobre o espaço, ao pontuar-lhe as ações no ambiente reconhecido. A verticalização dos versos remete ao movimento para baixo que se desenvolverá no último segmento do poema. A expressão de recolhimento individual, assinalada no início pelo registro das

vogais tônicas fechadas, acentua-se pela proliferação do eco provocado pelo final do pretérito perfeito dos verbos cantar e dançar, que remetem ao desequilíbrio do sujeito e da estrutura do poema, após o momento de bebedeira que se prolonga na ação de dançar e cantar. Versos curtos, disfóricos no que se refere aos demais versos do poema. Assim, os traços de identificação se sucedem retirando do texto o caráter de notícia em que a exatidão das informações fica consagrada. Arrigucci Júnior também chama a atenção para este ponto (1999, p. 21).

O papel de observador do sujeito lírico transfere-se igualmente ao leitor pela construção plástica do texto, pela unidade que se consegue entre som, imagem visual e significação. Uma unidade que surge da adversidade do conjunto. O conjunto formado por elementos que estão propositalmente situados em pólos contrários na sociedade e no espaço. João Gostoso desce, de cima para baixo, do início do poema para o seu final, da vida para a morte, do prazer para o devaneio que se cristaliza na babilônica inscrição do bar, local de prazer e realização, metáfora de proclamação da liberdade, sacralização do poder aparente, em que *gostoso*, João permanece

ironicamente como arquétipo dos que continuam aprisionados por toda vida.

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

Depois se atirou na lagoa Rodrigo de Freitas e morreu  
[afogado.

A morte antecipa na estrutura do verso o destino da *personagem*, acontece antes do afogamento, enquanto este se isola, cristalizado no final, na solidão profunda da imagem. João cai, como o *afogado* cai do verso, descolando-se da horizontalidade deste e verticalizando-lhe a figura visual, construindo-lhe de forma irônica a





ironia da vida, que só encontra seu sentido na morte, tema constante na obra do autor.

Aí, Bandeira instala o perscrutador passivo em relação ao drama do outro, colocando o primeiro à distância, frio, como mero relator de uma situação que deve ser desenhada com a imparcialidade comum às notícias de jornal. O eu parece se omitir do texto e do drama vivenciado pelo ser observado. Postura diferente se encontra em seu *Momento num café*, em que o tom despretensioso do título, marcado pelo momento, parece conduzir o leitor para uma seara onde é difícil se semear a poesia segundo os padrões da tradição, mas tal como em grande parte de sua obra, ironicamente, é exatamente o momento e as circunstâncias que vão servir-lhe como instrumento para que possa extrair da simplicidade das coisas comuns a essência de sua atividade poética, aqui tomada pelo tom reflexivo e metafísico do sujeito identificado com o ser observado.

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

Um no entanto se descobriu num gesto largo e demorado





Olhando o esquife longamente  
Este sabia que a vida é agitação feroz e sem finalidade  
Que a vida é traição  
E saudava a matéria que passava  
Liberta para o sempre da alma extinta.

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

Manuel Bandeira, a partir de uma cena comum de rua, alterou, de certa forma, a posição adotada pelo sujeito perscrutador do *Poema tirado de uma notícia de jornal*, que passivo assiste ao espetáculo da morte comungando uma postura de impessoalidade e superação do fato, observado como rotina em sua dimensão. *Momento num café* é um texto marcado pela movimentação da cena e do sujeito em relação ao outro.

Marcado estruturalmente, como já dissemos, pelo uso de versos rápidos e lentos, o texto parece guardar, em sua imagem plástica e sonora, dois posicionamentos distintos diante da morte e, ao mesmo tempo, estabelecer o conflito desta com a vida.



O primeiro momento, marcado pela ocorrência de ações, dá movimento à cena que supostamente ocorre em uma movimentada rua de cafés, em que os homens se encontram dando seqüência as suas vidas, quando por eles passa o féretro. A reação ao acontecimento é marcada pelas expressões que contrariam o instante da morte, atos mecânicos se sucedem desenhando o contraste da cena: Os homens *tiraram o chapéu maquinalmente* visto que estavam *distraídos, absortos na vida e confiantes na vida*. Os verbos, alternados em sua forma perfeita e imperfeita, consolidam a atmosfera de contraste da imagem construída nesse primeiro segmento, marcada por certa evolução rítmica que relembra o movimento do enterro.

Os homens que se achavam no café, portanto ocasionalmente, se harmonizam com a atmosfera despretensiosa que o título prenuncia. A naturalidade dá seqüência ao desenvolvimento dos atos que se espalham nos versos como para cumprir um ritual formal visto que os olhos e as atenções estão voltados para o ângulo oposto ao que se observa. A vida, propositadamente ocupa o fim de cada um dos versos, a partir do quinto, como se remetesse para a idéia de fim de todos os dramas do homem ou como se aí o poeta invocasse, paradoxalmente o seu próprio fim.



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

*Momento num café*, um poema bifurcado, construído pela dialética entre a vida e a morte, movimento e reflexão, rapidez e morosidade, gesto e contemplação diante do fato que acompanhou e motivou vários outros textos do poeta. A morte, companheira que lhe delimita e acompanha-lhe a vida, contra o que bradará, em tom de revolta, no segundo segmento.

A consciência, ausente nessa primeira estrofe, obedecerá ao afunilamento natural do texto que observa o outro em sua dimensão geral no primeiro momento, para sua dimensão particular, no segundo. Como se pode observar, o olhar perscrutador do sujeito fará construir uma impressão não identificada com o primeiro posicionamento, mas que expõe sua identidade no segundo.





Essa evolução intimista-reflexiva em que se desenha o poema, talvez encontre explicação na própria trajetória tensiva da obra poética do autor, que se identifica com vários procedimentos estilísticos, mas que encontra sua naturalidade nos textos modernistas. O aparente contraste natural do poema constrói sua unidade peculiar, como a morte constrói a vida e a vida se projeta sobre esta para formar o círculo em sua dimensão.

Por isso, o encerramento da estrofe e da movimentação provocada pelas ações desenvolvidas com o substantivo vida, elemento restaurador da existência, que embora banal e tacanha, não deixa de importar-lhe, ainda que em seu instante final.

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

Essa forma de ver o mundo com naturalidade e ao mesmo tempo com reserva é a espinha dorsal do próprio processo de construção poética do autor de Pasárgada. A construção da densidade intimista a partir das coisas simples do cotidiano marca a poesia de



Bandeira desde o seu início: parece projetar-se como o autor em seu próprio estilo e demarcar os limites fundos do mundo.

Por isso mesmo, a importância dos momentos em sua vida e em sua missão construtiva, a necessidade de experienciar o universo a sua volta, projetando o olhar sobre as situações mais comuns, como a cena que se desenvolve em frente ao café. Cena que muitas vezes ressurgirá em sua poética, motivada pelo tema da morte. Aliás, a morte, em Bandeira, não funciona apenas como mais um tema, mas constitui-se elemento estrutural, sem o qual é impossível construir sua antítese: a vida.

Assim, na verdade, esse primeiro bloco estrófico movimenta-se no sentido de levar ao extremo os elementos que simbolizam a vida no sentido de que sua interrupção vem sempre de forma brusca, como se apresenta no próprio corpo do poema, quando por meio da introdução do chamamento; *no entanto...* o poeta divide o texto como parece insinuar a própria linha de limite entre a existência e a morte. Sendo assim, a segunda estrofe principia pelo descobrimento do outro, instante de revelação e introspecção que o sujeito consegue alcançar pela identificação com o perscrutador.



Mais uma vez o anônimo, assim como João Gostoso, resgatará a consciência do sujeito, lentamente, como o próprio ritmo do verso e sua extensão larga, confundindo-se com o gesto contemplativo de seu olhar. Novamente a imagem plástica parece desenhar a identidade, atribuindo-lhe função modeladora da paisagem subjetivada. A projeção natural do primeiro verso no segundo e o uso de vogais nasalizadas remete aos limites de amplitude introspectiva deste olhar

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

O movimento, contemplativo em sua essência, mexe com a interioridade do sujeito e, de certa forma, espacializa sua reflexão. Essa situação, já identificada no primeiro capítulo deste trabalho, funciona aqui como instrumento de aproximação entre perscrutador e perscrutado, na medida em que o primeiro, a bem da verdade, projetará as impressões do segundo, conforme sua extensão de foco. Essa posição, aliada ao objetivo de relato da cena e ao aspecto descritivo da primeira estrofe, resgatam no texto certos elementos típicos do discurso narrativo, caracterizado pela ação e desenvolvimento de momentos visuais que constituem a seqüência do



fato relatado. Como já vimos, entretanto, a força da dimensão lírica dimensiona a estrutura do texto, pela dominância dos aspectos subjetivos identificados pelo ritmo e pela manifestação do eu.

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

Dessa forma, em ambas as estrofes do poema, a cena provoca reações que constituem na aparente oposição, a unidade poética. O jogo entre a aparência e a essência nivela o aspecto dualista do texto, contornando-lhe a organização em dois blocos que se interseccionam à medida em que a tensão entre o fora e o dentro se consolida, como modelo ilustrador da dialética entre a matéria e o espírito, a vida e a morte.





Este sabia que a vida é uma agitação feroz sem finalidade

Assim, sem finalidade, a vida se transforma em *traição*. O discurso avaliativo transcorre dentro da naturalidade em que se desenvolve o poema e a cena, embora entoe certa revolta do sujeito em relação a existência. Aqui, a insistência de alguns críticos em relacionar os aspectos biográficos do poeta nos parece despropositada, pois a identificação estabelecida entre perscrutador e perscrutado se dá no nível da relação poética e não no campo biográfico. Talvez a morte enquanto elemento constante na biografia de Bandeira tenha possivelmente motivado alguns de seus textos. Entretanto, há de se compreender que essa motivação serve-lhe apenas como suporte para elaboração da experiência poética.

A saudação que se segue no ato do contemplado, descrita pelo perscrutador, reafirma o que dissemos anteriormente: a saudação à matéria, em nada possui relação com o poeta ou com a sua poesia, mas constitui o momento sublime de *descobrimento* do outro, absorvido em suas reflexões, observador atento de uma existência prisioneira dos elementos espirituais.

O contraste desenhado em todo o poema alcança seu extremo no antagonismo semântico da matéria que se livra da alma





com sua extinção. Portanto, contrariando o princípio da crença espiritualista, a matéria é quem permanece, enquanto o ser se extingue. Essa tese, mais tarde reconstruída em a *Arte de amar*, confirma a posição materialista do perscrutador e do perscrutado, neste momento, completamente invadido pela presença do primeiro.

Bandeira reafirma a doutrina do *poeta sórdido*, descrente, para estabelecer a contracena com o entusiasmo e a confiança enaltecidos no primeiro segmento estrófico do texto. Seu princípio, de que a essência está na matéria, o fará construir a vingança contra todo melodrama espiritual romântico, suscitando a alma como elemento provocador da discórdia e sofrimento humano. Para ele; *os corpos se entendem, mas as almas não*.

Por isso, os três últimos versos do poema refletem com certa naturalidade a visão contraditória da existência, encerrada em um breve momento, projetado pelo título, como lacuna invariável e sem a mínima possibilidade de preenchimento. A fé e a crença, anunciadas de forma acentuada pela sílaba tônica de café, como se aí o poeta contornasse os limites de sua evocação. O poema seria intitulado pela visão pessimista do observador solitário, que faria a leitura dos homens em um momento *com a fé* e a confiança na vida.



Assim, os três últimos versos finalizariam a leitura desse instante sob o olhar astuto de perscrutador e perscrutado, momento de sublimação da identidade do sujeito que projeta no encerramento do drama, sua perspectiva de descrença na vida.

Que a vida é traição  
E saudava a matéria que passava  
Liberta da alma extinta.

Observe-se ainda que a saudação, ao contrário do que se passa na primeira estrofe, é feita à matéria e não ao espírito eventualmente saudado em tom de respeito no primeiro segmento. As duas visões se contrapõem, permanecendo em posições que são opostas, mas justapostas; como o jogo que temos nas duas faces de uma mesma moeda em que a vida se justapõe à morte e vice-versa.

Este o Bandeira da modernidade, capaz de construir um discurso poético anfíbio que encontra nos elementos prosaicos a extrema força de sua expressão lírica, apresentando posições diferentes para o mesmo sujeito, que ora a tudo assiste passivamente, como no *Poema tirado de uma notícia de jornal*, ora interfere e esbraveja, como no *Momento num café*, e ora se deixa surpreender pelo inusitado, como em *O bicho*, poema que passamos a analisar.

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

Quando achava alguma coisa,  
Não examinara 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.

O processo de coisificação do homem é uma preocupação constante na obra de Bandeira. O homem isolado, na sua solidão espiritual, física ou social, parece agredir-lhe a profunda vocação humanística. E não poderia ser diferente a um poeta cuja obra constrói-se a partir de sua formação.

Este texto, composto de quatro segmentos estróficos, parece buscar a própria identificação da essência do ser perscrutado, transformado pela sua condição social em objeto, cuja deformação se faz pelos recursos visuais retomados dos outros textos analisados.

Embora o verbo ver, localizado no início da estrofe, insinue uma ocorrência do passado, o olhar perscrutador do sujeito não deixa de se surpreender com a condição do outro. O caráter observador inicia, na primeira estrofe, o longo processo descritivo do





objeto inicialmente reconhecido como bicho no título, mas esbarra na definição provocada pelas ações que desenvolve para obter o sustento e manter acesa a chama da sobrevivência.

A primeira estrofe, marcada pela indefinição do ser observado, mas paradoxalmente determinado no título, faz o jogo dos contrastes representados nos versos pela diversificação de ritmos que demarcam os limites das ações e do reconhecimento. A convicção inicial de que se trata de um animal parece se desfazer aos poucos por conta da habilidade humana de catar, que por sua vez conflita com alimento. Construída, portanto, na ambigüidade da visão plena e da visão restrita, do conhecimento e do não conhecimento, a estrofe parece concentrar na multiplicidade do ritmo, a pluralidade e amplitude da circunstância. A idéia de restrição também se acentua por meio do uso recorrente da vogal tônica “I” que parece imprimir sonoramente no texto o fio condutor da cena

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

Posicionado no lado de fora o perscrutador observa o fato à meia distância, continuando o fenômeno descritivo das ações marcadas pelo processo de transfiguração do elemento humano. As



vogais nasalizadas parecem invocar os órgãos dos sentidos na percepção do universo recortado, como num quadro em que se desentranha uma paisagem comum do dia a dia.

A busca do alimento pelo perscrutado remete à procura de identificação do objeto empreendida pelo perscrutador. O ato de examinar pelo olfato, típico dos animais, não se consolida para definir o ser perscrutado. Também não se realiza a mastigação típica dos homens no alimento encontrado. O alimento, que se identifica como coisa, é engolido com voracidade; a identificação do suposto animal continua e detona a necessidade vital de reconhecimento. Observe-se que neste caso, diferente dos outros dois já analisados neste capítulo, o sujeito perscrutador do outro, restringe bastante o foco, procurando o detalhe que lhe permita o reconhecimento do ser perscrutado. A visão ampla e quase impessoal do *Poema tirado de uma notícia de jornal*, e o profundo conhecimento do outro revelado no *Momento num café*, cede lugar a um não reconhecimento do ser perscrutado, conduzindo o sujeito a uma busca constante pelo que há de humano naquilo que por sua natureza já devia haver, mas que se desfigura em seu processo de coisificação.

Quando achava alguma coisa,  
Não examinava nem cheirava:



## Engolia com voracidade

Esse processo, identificado na estrofe pela negativa dos dois versos centrais da terceira estrofe, constrói seu ápice de dramatização, no momento em que a relação do bicho com o ser observado remete, por associação, à negação do homem, curiosamente ausente nas três primeiras estrofes, como se o poeta por meio da omissão criasse o clima para o espanto definitivo no último verso do poema.

A estrutura sintática da definição, paradoxalmente, se constrói pela negação introduzida e reafirmada nos três versos, propiciando o desenho caricatural da cena que só consolida seu impacto na estrofe seguinte. Dessa forma, o efeito plástico se associa ao do perscrutador que não consegue em seu percurso visual identificar o ser perscrutado. O suspense se mantém para gerar o clima de surpresa provocado pelo nivelamento metafórico entre o ser identificado como bicho até a terceira estrofe e o homem que se reconhece por último. Mais uma vez, a nasalização das vogais parece contribuir para a extensão significativa da estrofe, moldando-lhe a estrutura composta pelos versos mais curtos do poema, excetuando-se

o primeiro. Como se aí o sujeito estreitasse definitivamente o foco no sentido de atingir pelo detalhe o reconhecimento do ser perscrutado.

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

Daí o isolamento do último verso e do próprio bicho, anteriormente escamoteado pelos detritos e pela imundície do pátio, elemento com os quais se confunde e ao mesmo tempo se identifica em seu processo de coisificação.

Finalmente, constrói-se o instante da perplexidade do sujeito diante da condição do outro, por meio do vocativo das forças superiores simbolizadas por Deus. Esse último movimento confirma a posição de solidariedade do poeta que se projeta por toda sua obra, imprimindo-lhe um caráter humanístico, ainda que em muitos casos, precisamente nos momentos de intimidade, respingue-lhe o traço de preocupação individual, motivado pelo desejo de construção de um espaço que privilegia o particular em detrimento do geral. Aqui, a espacialidade do alto e do baixo se confirma pra revelar os dois níveis da condição humana focalizados no texto.





Nesse sentido, como dizem Gilda e Antônio Cândido na introdução a obra do Poeta (1986, p. 11) *vida e morte se opõem para se unirem numa unidade dinâmica, por entre o céu e o inferno da existência de todo dia*. Esse universo, portanto, festeja o jogo de contrastes em que o espaço físico exerce papel fundamental na relação do sujeito com o mundo, construindo-lhe uma forma inusitada de poeticidade desenhada das *coisas mais simples e menos intencionais*.

Manuel Bandeira, como todo grande poeta, também estendeu seu olhar para perscrutar o drama do outro, circunscrevendo em sua obra um movimento circular em torno do sujeito, que transpõe do eixo íntimo da circunferência a sua dimensão esférica, e projeta-se sobre o outro para estender-lhe a solidariedade humana, tão distante nesse início de milênio.

Dessa forma, tem-se no olhar de sua obra a extensão do olhar de todos nós, espectadores da existência do outro ou da nossa refletida no espelho em que construímos o universo, como se aí o poeta quisesse desvendar os detalhes mais íntimos e extremamente humanos de sua formação, cujo drama existencial é capaz de preencher as imensas lacunas entre o prosaico e o poético, a história e





a invenção, a verdade e o fingimento, a realidade e a imagem que abre as perspectivas dos desejos mais legítimos e menos propositais.

Um convite à reflexão do próprio ato de criar e se situar ou deixar espacializar-se, como forma de no mínimo não se entregar à mera posição de quem assiste ao espetáculo da existência e aceita como palavra perdida na construção da cena, mas levanta sua bandeira para participar desse espaço e com ele manter estreita relação em diferentes posições, ressuscitando a cada dia, para que morrer não se torne um privilégio, mas seja uma rotina que direcione o próprio ato de criação em busca de seu autêntico caráter renovador, enquanto linguagem.

Assim, é possível considerar-se que as formas de apreensão e percepção do espaço, enquanto estrutura de demarcação da poética de Bandeira, nas diferentes posições que vislumbramos ao longo destes três capítulos, encontram seu ancoradouro no espaço criativo da linguagem literária, motivo do quinto capítulo do trabalho, momento em que o sujeito alicerça sua devoção aos elementos espaciais, propiciando o contorno de imagens essencialmente plásticas, catalisadoras do silêncio expressivo da espacialidade de sua obra.



## Capítulo V

### O espaço do silêncio

## CAPÍTULO V

### O ESPAÇO DO SILÊNCIO

Saindo cada vez mais da fala do mundo, como podemos observar nos textos analisados até o presente momento, Bandeira evolui para o silêncio da linguagem poética, em que os ruídos das relações sujeito-universo cedem à essência do eu. Nela, já não é possível a interação com o mundo, mas impõe-se a simbiose que cristaliza o espaço poético, pois *já não somos devolvidos ao mundo, nem ao mundo como abrigo, nem ao mundo como metas* (Blanchot, 1987, p.34), nos deparamos definitivamente com o espaço da linguagem, sem o qual é impossível se construir quaisquer outros níveis de espaço na obra.

Aqui, portanto, as relações que motivaram os capítulos anteriores, entre o eu e os diversos espaços físicos que aparecem na obra, deixam que se instale como tensão a realização do próprio espaço da linguagem, considerando-se que *há sempre espaço na*

*linguagem* (Blanchot, 1987, p.35) e que este se harmoniza no silêncio porque, em sua originalidade, torna-se fala de si mesmo.

Nesse sentido, os textos propostos para a análise neste quinto capítulo, *Água forte* e *A realidade e a imagem*, funcionam como emblemas do amadurecimento da obra de Bandeira e desnudam sua preocupação com o espaço enquanto componente estilístico desde o primeiro livro, *A cinza das horas*, de onde extraímos o texto *Oceano*, analisado no primeiro capítulo.

Aqui, os textos identificados com a espacialidade literária, revelam procedimentos de construção cuja direção se volta para a dimensão do essencial, abstraindo-se da pessoa e negando-lhe a fala, propiciando o desenho, a cena pictórica capaz de recriar na sua realização acústica a criação da imagem.

Não há de se negar que o momento transracional iniciado em *Momento num café*, encontra no meio dos aparentes contrastes de *Água forte* e de *A realidade e a imagem* a reflexão singular em que a arte fala por si só, modelando a falta sobre o quadro em que paisagens e cenas cristalizam a arte como processo de singularização, no dizer de Chklovski (1989, p.81) ou de uma





*linguagem dentro de uma linguagem*, como afirma Valéry (1999, p.200).

Tais pressupostos reafirmam a resultante de uma linguagem que percorre por meio dos elementos acústicos e visuais, a imobilidade das imagens estáticas que por si só deslocam a visão do leitor para um universo em que só é possível ver e escutar a própria voz da criação. Os movimentos perceptíveis na horizontalidade e na verticalidade dinamizam os traços recortados no tecido da própria linguagem e abrem as frestas para a ocorrência da singularidade poética.

Nesse sentido, a paisagem, cantos e recantos; ruas, becos, cidades, quartos, casas, formas pelas quais se identifica o espaço físico na obra, dá lugar à visualização do que pela linguagem se oculta em suas relações de simbiose que entremeiam o original contraponto do tecido verbal. Aqui, a integração de campos e vozes parece definir o eixo de construção do poema, transferindo-lhe o caráter autônomo para as estruturas verbais, em todas as suas possibilidades de sentido. Por isso, o seu aspecto plurissignificativo, capaz de realizar universos que se imbricam de um único procedimento de realização.



Da mesma forma, também não há de se pensar a realização ou percepção do espaço físico na obra do poeta sem atentar para o seu processo singular de construção do poema, visto que se encontra nas estruturas figurativas desse, toda e qualquer possibilidade de compreensão. O movimento circular observado nos capítulos anteriores só consegue sua espacialidade significativa enquanto movimento interno, que se realiza de maneira centrípeta, buscando o centro da obra, delineado pela sua essência ambígua e criadora de múltiplos significados.

Assim, esse movimento circular, em que o espaço se coloca sobre o eu e o eu sobre o espaço se projeta, além de recortado pela visão humanística da obra de Bandeira, possui como núcleo esférico de irradiação de sua espacialidade, o espaço poético. A linguagem, de seu centro, habilita-se a realizar a transposição do eu para as relações com o universo anfíbio que cristaliza de um lado as variações do cotidiano e do outro os preciosos níveis da intimidade.

Por esse caminho, procuramos desenhar a questão do espaço como dominante na obra de Bandeira, partindo do que Jakobson (1983, p.485) definiu como *centro de enfoque de um trabalho artístico*, garantindo-lhe a *integridade da estrutura*, sem

contudo abandonar as relações do trabalho poético com outros componentes do conhecimento humanístico como a fenomenologia e a psicologia. Os estudos promovidos nos capítulos anteriores não só apontam esse caminho, como afunilam para o problema que se desenvolve ao longo deste quinto capítulo, de certa forma, a âncora em que se sustentam as idéias expostas nas considerações anteriores.

Cabe, portanto, pensar a composição do poético em Bandeira por meio das formas espaciais, como se tem procurado fazer até o presente momento, e seguir rumo ao aspecto dinâmico dessas formas enquanto estruturas que demarcam os limites de sua poética, principalmente no que diz respeito à noção de movimento que sua obra consagra, já que nela a percepção do universo se faz mediante a integração entre as diversas formas plásticas apresentadas e seu dinamismo lingüístico.

Isso é percebido no poema *Evocação do Recife*, em que o lugar se descontextualiza de sua posição histórica e geográfica, desreferencializando-se para constituir-se signo poético, dinâmico em seu recorte espacial que busca a unidade interativa com as outras formas de sua estrutura composicional, tais como os bairros, as ruas e a casa do avô, que lhe confirmam a constituição espacializada. A





experiência poética, nesse caso, atravessa qualquer referência que se possa fazer ao universo da vivência do poeta para traduzir-se como resgate expressivo das emoções de uma subjetividade universal, composta por meio dos elementos que compõem o seu desenho nas estruturas toponímicas da cidade.

Esse procedimento estilístico, de construção do universo poético pela unidade dos componentes plásticos e fônicos, traduz em Bandeira o próprio conceito do trabalho artístico, principalmente no que se refere à elaboração de sua linguagem poética. O Recife, enquanto elemento geográfico do texto, aparece, nesse caso, para compor-lhe a estrutura, em que as microformas vão integrar-se para constituir o todo e possibilitar o entrelace das cenas dinâmicas que se desenvolvem em seu universo interior.

O caráter espacializante dessa linguagem remete ao que se tem como visão primeira do objeto, a singularidade da percepção, já que a primeira percepção aponta para o caminho da arte, percurso que só se pode trilhar como inicial descrição do espaço como elemento que se vivencia pela primeira vez, visto que *a arte é um meio de sentir o devir do objeto, aquilo que já se tornou não interessa à arte*, nas palavras de Chklovski (1989, p.82).





Por isso mesmo, essa configuração do espaço enquanto forma singular ou com características de eterna novidade funciona em Bandeira como fio condutor de toda sua obra, modelando-lhe a estrutura, contornando-lhe o caráter plurissignificativo da integração forma-sentido.

Aqui, vale relembrar a lição de Iuri Tynianov (1975, p. 10) para quem:

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,

que em Bandeira está centripetamente desenhada no interior da sua linguagem.

Nesse sentido, poemas como *Voz de fora*, *Gesso*, *O cacto*, *O martelo*, *Maçã*, *Arte de amar*, *Antologia* e *Azulejo* encontram integração com os dois textos escolhidos para a análise neste capítulo, uma vez que em todos a materialidade e o caráter pictórico se unificam enquanto estruturas verbais que desenharam o procedimento estilístico adotado pelo poeta.



Em todos, Bandeira revela a pertinência da alcunha que lhe fora atribuída por Mário de Andrade: a alcunha de São João Batista do Modernismo, pela acuidade com que tratou a questão do verso livre enquanto elemento identificador da nova poética, não dispensando, entretanto, a noção mais conservadora de ritmo que se baseava essencialmente no sistema de acentuação, mas principalmente inovando no que diz respeito a sua concepção enquanto elemento acústico e marca registrada dos modernistas.

Naturalmente, tais afirmações não pretendem funcionar como mero elogio ao poeta, mas procuram refletir o caráter inovador e contemporâneo de sua obra, já que abandonada por muito tempo pelos teóricos a questão do espaço, enquanto elemento constitutivo da obra literária, só encontrou sua retomada no início do século XX, ocupando não somente os que procuraram refletir sobre o assunto, mas impondo-se como exigência ao homem comum deste século, por motivações as mais variadas possíveis.

Bandeira vale-se disso, rediscute os limites do discurso narrativo de caráter prosaico e apropria-se da concepção moderna do verso enquanto resultante de uma poética que por diversos momentos encontra, nos próprios recursos estruturais do poema, a forma de



manifestar os motivos caracterizadores do discurso prosaico, conduzindo por aí os elementos mais mezinhos do cotidiano, como os que se revelam no *Poema tirado de uma notícia de jornal*, atraindo os olhos do leitor para as paisagens submersas em que se oculta o que só se revela por meio da singularidade de sua poética.

Os movimentos mais simples do universo cotidiano resguardam a sublimação da criação, como no *Poema só para Jaime Ovalle* em que os atos de acordar, beber um café, acender um cigarro funcionam como mosaicos recortados da cena que compõe o realismo mais prosaico da linguagem do poeta e que encontram ancoradouro em outras cenas de puro estarecimento do eu diante da condição a que se reduz o homem, como no texto *O bicho*, marcado pelo desenho inusitado do arquétipo como animal.

Assim, Bandeira reifica na simplicidade das coisas a condição do sublime contornado por uma riqueza simbólica que encontra sua organicidade a partir da aguda percepção que apresenta do objeto e do momento de sua revelação, enquanto realização de seu modelo de composição e de sua linguagem.

Portanto, a espacialidade de sua obra remonta ao processo construtivo do verso, o primeiro e maior ponto de referência





estrutural de seu estilo, aliado à plasticidade do jogo de cenas estabelecido pela variedade de combinações visuais e rítmicas retiradas dos painéis mais comuns da existência, e renovadas no aspecto lúdico que se processa entre forma e fundo.

Nesse sentido, os vários apelos ópticos que compõem a escritura poética de Manuel Bandeira se tornam momentos recorrentes em sua obra e espelham motivos diversos da evocação do espaço em sua poética, tornando-se perceptível a partir das relações que mantém com ele, no sentido de que a localização das coisas e dos objetos acontece aí, ou como nos diz Merleau-Ponty (1999, p.328) *o espaço não é o ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível.*

Assim, estabelecemos os critérios utilizados para a escolha dos dois textos propostos para a análise neste capítulo: o de relação dinâmica entre forma/sentido e entre objeto/imagem, sem deixar de considerar a interação entre sujeito/espaço, capaz de abstrair o próprio limite de espacialidade da obra por meio do quadro, aqui resultante da combinação das figuras de suporte ordenadas de maneira sucessiva, em que a áurea de mobilidade visual se desenha para que a





interação com o universo perceptível ao sujeito se consolide, como cristalização representativa da poesia de um olhar-câmera.

Aqui, encerramos as observações preliminares e partimos para a análise dos textos anunciados, iniciando pelo *Água-forte*, publicado pelo poeta no *Lira dos cinquenta anos* (1940) e transcrito abaixo:

O preto no branco  
O pente na pele:  
Pássaro espalmado  
No céu quase branco.

Em meio do pente  
A concha bivalve  
Num mar de escarlata  
Concha, rosa ou tâmara?

No escuro recesso,  
As fontes da vida  
A sangrar inúteis  
Por duas feridas.

Tudo bem oculto  
Sob as aparências  
Da água-forte simples:  
De face, de flanco,  
O preto no branco.

Sem dúvida, estamos diante de um dos mais bem realizados poemas de Manuel Bandeira. Nele, a dimensão do espaço da linguagem literária espalha-se sobre os elementos plásticos para

compor um quadro que se apresenta sobre a falsa impressão de estaticidade, mas que ganha em ousadia e em movimento pelo objeto contemplado e construído por um dinamismo metafórico de profundos efeitos visuais.

Nesse sentido, a água-forte cumpre seu papel de possibilitar a elaboração da gravura por meio de componentes essencialmente não verbais, imprimindo no texto a contextualização contrastante revelada em pares antitéticos cuja função é promover a simbiose das imagens a partir dos núcleos emblemáticos que lhes deu origem: o verbo e o desenho.

Extremamente sensuais, as imagens são modeladas sob o princípio da bifurcação entre forma e fundo e propiciam, logo no início do poema, nos dois primeiros versos, a espacialização da linguagem representada pelo nome (substantivo) e pelo espaço em que se situa (locativo).

Do mesmo modo, constrói-se o caráter binário da estrutura do verso, composto ritmicamente por duas sílabas tônicas e acusticamente pelo jogo de opostos das consoantes surdas “p” e “b” e o retroflexo consonantal “r”. Estes elementos por si só incitam ao jogo de contrastes que se desenvolve na criação do objeto artístico, motivo

da contemplação do sujeito: o púbis feminino, perceptivo enquanto pássaro espalmado / no céu quase branco.

Como se pode perceber, o preto no branco remete à imagem de tom indefinido, de cor intermediária, que se modela no *céu quase branco* ou quase preto, de face obscura, capaz de resguardar os mistérios mais profundos da vida: a sua própria origem. Daí, o aspecto pictórico do texto transportado de um para o outro nível de linguagem: do não verbal para o verbal.

O preto no branco  
O pente na pele  
Pássaro espalmado  
No céu quase branco.

As expressões intermediárias - quase, meio e escuro recesso - inserem no texto o caráter de revelação pela metade que lhe desenha a atmosfera, criando os níveis de ocultamento e afunilamento das imagens, convidando o observador a prolongar o olhar, saindo da superfície da figura para o seu desvelamento, da referencialidade para a linguagem poética.

A concha, em sua organicidade bivalve, aparece como símbolo feminino. Invoca o realismo geométrico da forma e seu



mistério enquanto objeto fechado que não se deixa revelar, ocultando os segredos que permeiam a superfície intacta do espaço.

Aqui, se instala a dialética do fechado e do aberto, do oculto e do revelado, do habitado e do vazio, sob o princípio da vida enquanto espelhamento da não vida ou enquanto ausência que se presentifica no fundo da percepção do sujeito. A água-forte contracena semanticamente com a delicadeza do objeto que estampa, passo a passo, estrofe a estrofe, verso a verso, a partir da dupla face da linguagem por meio da aliteração dos fonemas surdos “p” e “b” que dominam toda a primeira estrofe, remetendo à fala poética, que diz paradoxalmente, em seu profundo silêncio.

Daí, a imagem que se visualiza através da cena em que a mulher, em sua plena nudez, reserva os recantos de escuridão nos quais ficam reduzidas as possibilidades de revelação à medida que o centro de observação impõe-se restrito à focalização do púbis.

Dessa forma, o poema se constrói em dois níveis distintos, cuja composição se dá pela preocupação do artista na escolha das formas e das palavras, com o objetivo único de ocultar no segundo nível o impacto provocado pelo primeiro nível: o das partes reveladas.





Exposto, o púbis nivela-se à concha, à rosa e à tâmara em sua plenitude formal e simbólica, enquanto variante de objeto de desejo que se identifica pela sensualidade do *mar de escarlata*. O ciclo feminino se espalha na imagem e na estrofe desenhada sob a óptica das profundezas que encobrem os diversos significados existentes no objeto e na linguagem.

As estrofes simétricas realizam, no nível verbal, o desenho da perfeição que o artista imprime ao objeto contemplado. O sujeito, ao prolongar o olhar na direção da figura, desvela os recantos mais íntimos, concentrando na segunda estrofe as expressões simbólicas que entre si compõem o eixo de similaridade do texto.

Em meio do pente,  
A concha bivalve  
Num mar de escarlata.  
Concha, rosa ou tâmara?

As diversas tonalidades do vermelho tomam conta desse segundo segmento, como se aí o sujeito buscasse imprimir por meio do contraste revelado no primeiro segmento estrófico, a superposição das imagens que falam entre si de um mesmo objeto, que

não pode ser desenhado com uma única face, mas que exige a multiplicidade das formas pela sua própria natureza multiplicadora.

Por isso, a escolha das três formas identificadas pelos traços de sensualidade e beleza no último verso da estrofe, porque simbolicamente representativas de campo de resguardo e revelação, como na figura que se pretende contornar pela óptica do desejo e do erotismo. O espaço, aqui reduzido à pura essência, reserva-se como se o artista buscasse antecipar o *escuro recesso* em que se manifestam as *fontes da vida*.

No escuro recesso,  
As fontes da vida  
A sangrar inúteis  
Por duas feridas.

O poema, bem como sua linguagem rebelde, atravessa as fronteiras impostas pelos extremos da sociedade instaurados entre o moral e o imoral, como se pusesse em evidência a sublimação da imagem poética que pouca satisfação dá ao mundo dos homens, sem com isso deixar de permear sua órbita.

O vigor e a virilidade de *Água-forte* se transpõe na terceira estrofe como sangramento inútil, que à vida reporta. O desejo do sujeito é de instaurar um retrato nu e cru, recortado da realidade existencial, como sangramento obtuso da simbiose entre o universo da

aparência e a cristalização da essência. As palavras, coladas à folha como o desenho à tela, expõem os matizes da essência da fala literária, como diz Blanchot, em pensamento já citado no início deste capítulo.

Aqui, se apresenta o primeiro verbo do poema: sangrar, verbo que capitula a idéia de vida e de sofrimento. O fluxo feminino que se espalha como negação da vida, ou seja, a sua presença indica ausência de vida, vista como inútil pelo poeta em outros textos de sua obra, como no *Momento num café*, em que *a vida é traição*. Ao mesmo tempo, essa aparição do verbo retoma o caráter verbal do texto, escondido nas entrelinhas das duas primeiras estrofes.

Essa estrofe parece transferir para a experiência do mundo conceitual o que até a segunda estrofe se resguardara a um recanto da subjetividade, da intimidade plasmada na figura do pássaro que sob sua plumagem esconde, nas regiões secretas da figura, a imagem plástica da dificuldade de visualização por parte do observador.

O clima de verdadeira intimidade parece ceder aos aspectos mais referenciais do real, embora a atmosfera lírica se sobreponha. Os lábios da vulva, traçados no adjetivo *bivalve* da



segunda estrofe, ressurgem como *duas feridas* por onde se diluem as *fontes da vida*.

Daí para o último segmento estrófico, em que o poeta retoma a atmosfera de coisa reservada, construída nas duas estrofes iniciais, permeando a singularidade do oculto em suas entrelinhas. Aí, desenha-se sua preferência por determinado modelo de composição, no sentido de que sua linguagem constrói-se como imagem simbólica extremamente espacializada enquanto objeto que a tudo se relaciona e a tudo desvela, sob a aparência que se faz presente enquanto água-forte que simples constrói seu complexo desenho de linguagem poética.

Nesse sentido, cabe revisitar as considerações de Ledo Ivo em *O preto no branco* (1978, p.212) que vê nesses versos *o critério de composição adotado pelo poeta*.

O poema, esvaziado de seu conteúdo metafórico, explicado a luz da lógica, permanece. O processo de elucidação não o abala, antes lhe confere uma autenticidade mais viva, porque abre diante do leitor uma larga paisagem de motivações e correspondências. E esse texto de tão suscinto e rigoroso desenho, essa admirável figura verbal que é Água-forte nos propicia uma excelente oportunidade para desenvolver alguns comentários sobre a própria função da poesia e seu processo de criação.



Percebe-se, então, nesse caso, que a linguagem poética cria, a partir de seu ritmo binário e do jogo de contrastes composto pelo uso de metáforas e comparações, as relações que delimitam o universo referencial e o criativo que se revela principalmente nos dois versos que formam o grande contraste do poema: o primeiro e o último, este servindo como elemento que cristaliza a simbiose estampada por meio dos elementos visuais, porque, retomando o primeiro, revela o caráter circular do poema que alcança sua totalidade a partir das cenas desenvolvidas conforme o movimento do olhar do sujeito.

Nesse aspecto, o poema recupera em sua essência as nossas observações anteriores e consolida o espaço enquanto elemento dominante em sua linguagem, seja pela construção das formas rítmicas ou pela valorização da dinâmica do olhar que a tudo se põe atento, como se buscasse fora o que perpetua dentro.

A mobilidade das imagens do contraste inicial, visualmente propiciada pela transposição do primeiro verso à condição de último, fecha o que na forma silencia e na linguagem se abre por meio do ritmo circular dos versos pentassilábicos, qual seja, a



metade do decassílabo, sugerindo a meia visão do observador e cristalizando as duas faces sobre as quais se realiza o poema: a verbal e a não verbal.

Assim, resgata-se em *Água-forte* todo aspecto simbólico de representação circular da feminilidade. Estrutura rítmica e plástica capaz de condensar em suas imagens redondas o próprio princípio da vida, tal qual o processo de criação desenhado no texto a partir dos aspectos sugestivos que permeiam o título em sua densidade mais funda. É o que também se pode descobrir na leitura do segundo poema proposto para análise nesta etapa do trabalho: *A realidade e a imagem*, transcrito abaixo e discutido em seguida.

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

Como no *Água-forte* Manuel Bandeira constrói *A realidade e a imagem* utilizando as imagens ópticas que aqui remetem ao caráter descritivo de uma paisagem recortada da realidade aparentemente estática, mas que alcança seu movimento pelo deslocamento do olhar e das palavras em direção ao processo da criação.

Aqui, o poema se faz a partir de um observador-sujeito que descreve a cena urbana composta por um arranha-céu, seu reflexo em uma poça de lama e o chão seco que as separa. Cena comum e cotidiana das grandes cidades, cada vez mais verticalizadas.

O princípio espacial está desenhado na figura do triângulo, provocada pela estrutura vertical do arranha-céu e o reflexo de sua forma sobre a poça de lama. O movimento, portanto, se dá pela precipitação do eixo da verticalidade sobre o da horizontalidade, provocando o plano de inclinação que se configura como terceiro lado da figura triangular, manifestando no observador a percepção do espaço físico por meio da figura geométrica que se traça por trás dos elementos aparentes.

Por meio do movimento do olhar, para cima e para baixo, transfere-se para o quadro observado a sensação do aparente contraste que se instala no texto a partir do próprio título, que trás na sua essência a inter-relação de dois planos visualmente distintos: um que se constrói naturalmente no lado de fora de quem observa e outro que se forma por uma aguda percepção que se manifesta a partir da sua subjetividade, qual sejam, os planos da referencialidade e o da



manifestação poética, representados geometricamente pelos dois lados do triângulo.

Chamamos este efeito de aparente contraste porque os aspectos acústicos e rítmicos do texto desencadearão outro tipo de movimento em sua composição, o da interação que se processa já a partir dos fonemas vocálicos que realizam o título, exposto na semelhança de sons agrupados em um único conjunto acústico, capaz de traduzir a simbiose que se verifica entre o universo da realidade e a própria imagem.

#### *A realidade e a imagem*

Pelo construto que surge chega-se a conclusão de que a intencionalidade não é voltada para a exposição da mera cena recortada do universo da referência, no texto representado pela paisagem contornada na figura do arranha-céu, da poça de lama e do chão seco que as separa, mas ao próprio processo de construção do poético que se faz a partir da simplicidade do cotidiano, como demonstramos em *Água-forte* e no transcorrer dos capítulos anteriores.





O texto, partindo de elementos aparentemente disfóricos, realiza a unificação entre forma e fundo, a expressão e o conteúdo, o externo e o interno, o oculto e o revelado, o concreto e o abstrato, que em último caso, dinamizam a obra literária, reafirmando a unidade entre os elementos plásticos e sonoros, herdados pelo poeta de sua formação romântica/simbolista, transferida com sabedoria para sua tensão modernista.

A assonância, enquanto elemento de unidade sonora, usada com extrema habilidade, desperta no leitor a sensação de uma melodia sequencial, que não sofre interrupção e que invoca os órgãos dos sentidos à percepção de um movimento dinâmico capaz de transportar a realidade para dentro da imagem, num processo de interseção de dois conjuntos expressivos: o dos elementos sonoros e o dos elementos visuais, garantindo o caráter simbólico do texto.

Em sua essência, organizada a partir dos substantivos que compõem o título, o poema estabelece o campo de construção do espaço, deslocado do eixo da referencialidade para o eixo da criação, como processo de composição que ratificará a nossa afirmação de que a poética de Manuel Bandeira é estilisticamente marcada pela organização desse elemento.



Por este caminho, considerando a visão que se tem do poema enquanto *corpus* que ocupa um espaço na folha, é possível observar de antemão a semelhança de tamanho entre o título e o último verso, assim como entre os três versos que se localizam no centro. Essa semelhança visual transfere-se para a questão do ritmo marcado pela simetria, no que se refere ao número de sílaba: (6-15-15-15-6) e atinge seu nível mais expressivo no campo semântico, em que o deslocamento do título para compor o último verso, indica a própria noção composicional do texto. A idéia do contínuo que se estabelece na fusão entre a realidade e a imagem alonga-se no processo de montagem e remontagem do texto e de seu ritmo, específico em cada verso, consideradas as variações de posição das sílabas tônicas.

Assim, o contraste estabelecido pelos elementos visuais alcança sua expressividade máxima nas estruturas rítmicas do texto, como procedimento de disjunção provocado pela sensação distância e proximidade que os conjuntos formados por versos longos e breves anunciam, bem como pela desigualdade de posicionamento das sílabas tônicas no interior dos versos, contornando a tensão que se espalha entre forma e fundo, discurso narrativo (desenhado na

predominância dos verbos de ação: subir, descer e passear.) e a expressão essencialmente lírica do poema.

Aí, entrecruzados, esses níveis de discurso e de formas conflitantes se harmonizam no sentido de direcionar seu curso para a metáfora maior do poema: as quatro pombas, para onde convergem todas as demais imagens do poema, transitando livremente do espaço seco que as separa da chuva e da lama, interpondo-se como elemento fronteiro capaz de promover o deslocamento do mundo real para o mundo simbólico, tais como elas, que também representam os quatro versos que compõem o texto em sua dimensão expressiva.

Na seqüência dessas observações, cabe ressaltar o encadeamento de elementos conflitantes que se harmonizam no poema de forma a sugerir a atmosfera de movimento: a chuva contracena com o chão seco e o arranha-céu, em sua concretude, com a lama em sua tessitura pastosa. Esses contrastes, por si só suficientes para indicar o dinamismo que direciona o olhar, reforçam a oposição maior de sua articulação do alto para o baixo e da verticalidade para a horizontalidade.

Dessa forma, como se buscasse conduzir o campo de observação do sujeito, Bandeira insere os espaços que delimitam o





texto, definindo-lhe as variações atmosféricas em que se circula a manifestação poética, literalmente inserida entre a pureza (que qualifica o ar) e a não pureza (metaforizada na figura da lama).

Por isso, a interação óptica desses elementos: o arranha-céu que se projeta sobre a lama, a lama que estática o reflete e o chão seco que se interpõe entre as duas imagens espacializantes, reforça o aspecto intervalar do processo construtivo do universo poético que se posiciona *entre* a observação do objeto e sua forma de realização.

Assim, a oscilação rítmica do texto, verificada em seus intervalos tônicos divergentes, traduz a deformidade que se encontra na imagem retorcida do arranha-céu refletido na poça de lama, entregando ao sujeito a percepção do que se reflete e silencia em si mesmo: o espaço poético.

O prolongamento do arranha-céu no segmento da poça de lama encontra seu ancoradouro na estrutura de encadeamento do primeiro para o segundo verso, traduzindo o complexo homogêneo em que se realiza o poema: a forma traduz o fundo e a ele se incorpora de maneira indissolúvel para manifestar o que de mais expressivo se pode alcançar quando se trata de poesia.





Por aí, como diz Valéry:

Entre forma e conteúdo, entre o som e o sentido, entre o poema e o estado de poesia manifesta-se uma simetria, uma igualdade de importância e de poder que não existe na prosa, que se opõe à lei da prosa – que decreta a desigualdade dos dois constituintes da linguagem. O princípio essencial da mecânica poética – ou seja, das condições de produção do estado poético através da palavra – É a meu ver, essa troca harmoniosa entre a expressão e a impressão, (1999, p. 205)

*Essa troca harmoniosa* a que faz referência Valéry se constrói no texto de Bandeira com intensa autenticidade, restauradora da concepção de novidade e singularidade que caracterizam o olhar criador, na verdade, processo de *desautomatização* da linguagem, nos termos de Chkloviski (1989, p.82).

Esses princípios alcançam representatividade ainda maior se considerarmos que o segmento sonoro identificado no início do primeiro verso, *uar*, encontra sua ambigüidade expressiva em outro segmento sonoro instalado no centro do verso, *nuar*, em que temos a imagem significativa pela justaposição do ar sobre si mesmo.

Assim, também, se atentarmos para o caráter de semelhança de extensão entre o título e o último verso, e entre os três versos iniciais do poema, certamente iremos nos deparar com outro

nível de contraste, igualmente presente na disparidade de acentuação tônica no interior dos segmentos e a simetria que se instala no lado de fora, remetendo à própria polarização que se manifesta nas camadas discursivas do texto, oscilantes entre os instantes de ação essencialmente narrativos e os momentos de pura contemplação lírica.

Sob este prisma, revelam-se ainda os movimentos para cima e para baixo que manifestam a própria estrutura triangular que se desenha no texto marcado pela ascendência do arranha-céu e queda da chuva, num frenesi que só encontra seu porto seguro na sensibilidade com que o sujeito descortina a cena quadro a quadro.

Por isso, afirmamos que as relações entre as coisas e o universo da realidade nesse poema se rompem para indicar o caminho da expressão poética, em que como diz Aguinaldo Gonçalves em seu trabalho *A realidade e a Imagem (em Quatro Movimentos)*:

Os signos ganham autonomia e os significantes começam a criar, na sua infra-estrutura, uma outra realidade, munidos 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, (2000, p.274).



Os quatro movimentos estampados nos quatro versos que compõem o poema e que exigem o máximo dos órgãos dos sentidos do sujeito para que se desvende o fenômeno apresentado. O percurso é centrípeto, ou seja, se processa no interior do poema sobre quem devemos alongar os nossos olhos e ouvidos porque aí, como nos diz Aguinaldo Gonçalves no trabalho a que fizemos referência, *os sons formam verdadeiros quadros plásticos e gestuais em ininterrupto movimento marcado por ritmos diferentes*.

Assim se consolida a sensação de espaço não refletido no poema, marcado pelo lado do triângulo em que se localiza a imagem ícone do texto, o chão seco, que impõe os limites entre a realidade e a criação da obra literária, embora, mesmo aí, o poeta coloque em movimento a metáfora condutora do feixe de significação do texto: as pombas, elemento que transita de um para outro pólo indicando a simbiose plástica e sonora que já se observa a partir do título.

Por isso, *A Realidade e a Imagem* constitui-se de um terreno movediço que se coloca à nossa frente despretensioso e quase imperceptível por fora, mas obscuro e extremamente significativo por dentro, em sua dimensão mais profunda, enquanto espaço poético que

nos desafia e provoca pela aparente simplicidade com que se apresenta.





Considerações finais  
Conclusão

## Considerações finais

Como podemos analisar ao longo deste trabalho, as relações estabelecidas entre sujeito e espaço na obra de Manuel Bandeira desenham-lhe o movimento circunsférico, cuja mobilidade advém de sua visão humanística e de sua concepção poética, como se lhe coubesse na obra a própria visualização plástica do movimento do mundo.

Bandeira, como todo grande poeta da modernidade, esteve atento à mobilidade do universo a sua volta e soube *desentranhar* das situações mais mezinhas do cotidiano os elementos que se incorporam à sua poesia. Como todo homem contemporâneo buscou reconhecer intimamente os limites de seu território, recortando na esfera da subjetividade a sua dimensão objetiva e preenchendo as lacunas entre uma e outra com as suas reflexões acerca do próprio espaço da criação.

Neste sentido, a expressão *poeta menor* com que ele se apresentou, que nos parece fazer parte do próprio fingimento artístico,

fez com que a crítica, de certa forma, esquecesse o justo valor de sua obra por um bom tempo, ora se atendo a questões de menor significação, ora traduzindo literalmente a citação do Poeta.

Por isso a nossa preocupação em resgatar como parte da introdução alguns autores que souberam perceber em Bandeira a singularidade com que trata do processo de criação artística, em que a aparente simplicidade escamoteia no fundo a imagem da complexidade da realização.

Sua linguagem, construída a partir da invocação de múltiplos espaços, revela um procedimento dinâmico que é capaz de traduzir no âmago de sua elaboração a própria tensão existente entre forma e fundo, que subverte a ordem do universo da referencialidade e cria o estranhamento necessário à manifestação do fenômeno poético.

São universos distintos em sua natureza que se harmonizam para consolidar um discurso capaz de entrelaçar muitas vezes a relação intertextual entre prosa e poesia, a simplicidade e a originalidade, o comum e o inusitado, revelando sempre o objeto como se o observasse pela primeira vez.

Disto tem-se o caráter multifacetado de sua obra que encontra na mobilidade da esfera sua perfeição plástica, capaz de se



traduzir ora pelas imagens visuais de múltiplos espaços, ora pela forma magistral como manipula o verso de maneira a retirar de sua diversidade acústica a essência de sua atividade poética.

Por isso partimos das relações periféricas, abordadas no primeiro capítulo, para destinar posição de destaque às relações de fundo, norteadoras do espaço poético que o autor nos oferece. Suas modulações de caráter rítmico, que em último caso encontram suporte nas imagens plásticas e visuais, revelam uma poesia de grande potencial expressivo, cujo diâmetro se faz pela sua sensibilidade humana, tradutora de sua manifestação central, dínamo propulsor do movimento circunsférico a que fizemos referência no transcorrer do trabalho.

É por esse caminho que Bandeira consegue realizar uma obra poética cuja percepção do espaço físico e geográfico se dá inúmeras vezes de forma simbólica, qual seja, traduzindo concepções que por si só já remetem a uma relação entre o objeto e o seu significado.

Trata-se, pois, de uma obra em que a variedade de apreensão do espaço se revela como fio condutor de uma poética cujas



dimensões extrapolam, e muito, a simples aglutinação de formas espaciais encontradas no cotidiano de qualquer indivíduo.

Aqui se encontra a expressão máxima de sua poesia, na simplicidade aparente capaz de desarticular o significado primeiro das coisas, renovando-lhes a face e multiplicando-lhes o sentido, como num jogo de desvendamento em que cada camada retirada da superfície revela um fundo cada vez mais inusitado, singular e complexo: o espaço literário como componente estrutural multifacetado organiza-se em sua dimensão e natureza diversificadas, conforme observado os quatro movimentos que compõem cada um dos capítulos do trabalho.

Bandeira, como poucos na literatura brasileira, foi capaz de extrair a matéria de sua poesia dos espaços mais simples que lhe rodeava, buscando transferir para o eixo da linguagem poética a percepção aguda de uma visão íntima e singular da melhor tradição lírica.

Não são poucos os momentos de sua obra em que o quarto, a rua, a cidade, associados aos arranjos plásticos e rítmicos da linguagem, assumem a dimensão de um complexo íntimo capaz de



espelhar a sua relação caótica com o mundo e os objetos a sua volta, criando o simulacro necessário à atividade criadora.

Por tudo que foi exposto acreditamos que, em torno da obra de Manuel Bandeira, haverá sempre uma constelação de interrogações que levarão estudiosos e leitores comuns a refletir sobre o universo poético e sua forma particular de expressão, como algumas que procuramos analisar no transcorrer do trabalho com o único intuito de oferecer um conjunto de reflexões, que servem muito mais à discussão sobre a problemática do espaço na construção da poética do autor, do que a sua conclusão.



## Bibliografia

## 1. Textos de Manuel Bandeira

*Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

*Seleção de Prosa*. (Org.) Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

*Antologia Poética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

## 2. Estudos sobre Manuel Bandeira

ARRIGUCCI JR, David. O Humilde cotidiano de Manuel Bandeira.

In: *Enigma e Comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

\_\_\_\_\_. *Humildade, paixão e morte*. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

\_\_\_\_\_. *O cacto e as ruínas*. São Paulo: Duas cidades, 2000.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1978.

\_\_\_\_\_. Da modesta grandeza. In: Telê P.A. Lopes

(Org.). *Manuel Bandeira: Verso e Reverso*. São Paulo: T. A.

Queiroz, 1987.

BACIN, Stefan. *Manuel Bandeira de corpo inteiro*. Rio de Janeiro:

José Olympio, 1966.

BRAGA, Maria Lúcia Santaella. *Manuel Bandeira e a poética do*

*elemento lexical*. Tese de doutoramento, PUC-SP, 1973.

BRAYNER, Sonia (Org.) *Coleção fortuna crítica. Manuel Bandeira*.

Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1980.

CÂMARA, Leônidas. A Poesia de Manuel Bandeira: Seu

revestimento ideológico e formal. In: Sonia BRAYNER (Org.)

*Coleção Fortuna Crítica. Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro:

Civilização Brasileira, 1980.

CAMPOS, Haroldo de. Bandeira: O desconstelizador. In: \_\_\_\_.

*Metalinguagem*. São Paulo: Cultrix, 1976.

CÂNDIDO, Antônio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*.

São Paulo: Ática, 1998.

GONÇALVES, Agnaldo José. A Realidade e a Imagem (em Quatro

Movimentos). In: \_\_\_\_\_. *Laokoon Revisitado*. São Paulo: Edusp,

1994.





- GOYANNA, Flavia Jardim Ferraz. *O lirismo anti-romântico em Manuel Bandeira*. Recife, 1991. 144p. Dissertação (Mestrado em Letras e Lingüística) – UFPE.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. Trajetória de uma poesia. In: SONIA BRAYNER (Org.) *Coleção Fortuna Crítica. Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- IVO, Lêdo. O Preto no Branco. In: \_\_\_\_\_. *Poesia observada*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- KOSHIYAMA, Jorge. Vida e poesia: à escuta do outro. In: ALFREDO BOSI (Org.) *Leitura de Poesia*. São Paulo: Ática, 1996.
- LIMA, L. C. Sobre Bandeira e Cabral. *Revistausp*, v.50, p.39-45, 2001.
- PONTIERO, Giovanni. *Manuel Bandeira: visão geral de sua obra*. Trad. Terezinha Prado Galante. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. A Poesia de Manuel Bandeira. In: Sonia Brayner (Org.) *Coleção Fortuna Crítica. Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.



ROSENBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência*.

São Paulo: Edusp, 1993.

SOUZA, Gilda e Antônio Cândido de Mello e. Introdução. In: *Manuel*

*Bandeira. Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio,

1986.

### 3. Textos teóricos

CANDIDO, Antônio. A degradação do espaço. *Revista de Letras*.

UNESP, v. 14, p. 7-36.

\_\_\_\_\_. *Tese e Antítese*. São Paulo: Nacional, 1978.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins

Fontes, 1996.

\_\_\_\_\_. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins

Fontes, 1998.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco,

1987.

BRIK, O. Ritmo e Sintaxe. In: Tzvetan Todorov (Org.) *Teoria da*

*Literatura*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.



- CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Funções da linguagem*. São Paulo: Ática, 1993.
- CHKLOVSKI, Victor. A Arte como Processo. In: Tzvetan Todorov (Org.) *Teoria da Literatura I*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.
- COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- DIMAS, Antônio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1987.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GENETTE, Gérard. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GUIRAUD, Pierre. *A estilística*. São Paulo: Mestre Jou, 1978.
- JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1999.
- \_\_\_\_\_. O Dominante. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- MERLEAU – PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.



PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1999.

\_\_\_\_\_. *A arte da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1995.

SCHÜLER, Donaldo. *Teoria do Romance*. São Paulo: Ática, 1989.

TYNIANOV, Iuri. *O Problema da Linguagem Poética I: O Ritmo como elemento construtivo do verso*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

#### 4. Dicionários

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CAMPOS, Geir. *Pequeno dicionário de arte poética*. São Paulo: Cultrix, 1978.

LURKER, Manfred. *Dicionário de Simbologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1982.





