

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE LETRAS

MARIA JOSÉ DE MIRANDA

MEMÓRIA DA INFÂNCIA NA LÍRICA DE MANUEL BANDEIRA

Goiânia
2009

MARIA JOSÉ DE MIRANDA

MEMÓRIA DA INFÂNCIA NA LÍRICA DE MANUEL BANDEIRA

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Poéticas da Modernidade.

Orientador: Prof. Dr. Rogério Santana dos Santos.

Goiânia
2009

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(GPT/BC/UFG)

Miranda, Maria José de.
M672m Memória de infância na lírica de Manuel Bandeira
[manuscrito]
/ Maria José de Miranda. – 2009
122 f.

Orientador: Prof. Dr. Rogério Santana dos Santos.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Letras, 2009.
Bibliografia.

1. Bandeira, Manuel, 1886-1968 – Memórias da infância.
2. Literatura Brasileira – Poesia – Manuel Bandeira. 3. Poesia
brasileira. I. Título.

CDU: 821.134.3(81)-1

MARIA JOSÉ DE MIRANDA

MEMÓRIA DA INFÂNCIA NA LÍRICA DE MANUEL BANDEIRA

Dissertação defendida no Programa de Pós Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para a obtenção do grau de Mestre, aprovada em _____ de _____ de _____ pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Rogério Santana dos Santos – UFG
Presidente da Banca

Prof. Dr. Eduardo dos Santos Coelho
Fundação Casa de Rui Barbosa.

Prof. Dr. Manoel de Souza e Silva

A meus pais

AGRADECIMENTOS

Ao eterno apoio de Aurora e Manoel.

Ao Wesley pelo crédito e confiança de sempre, bem como pelo apoio freudiano e poético.

À Renata e Sofia por existirem.

Ao Vânio pela presença sempre amiga.

Ao Gleisson por ter existido e participado de minha vida.

Aos freis Juracy e Victor pelas conversas filosóficas sempre pertinentes.

À Letícia pelas conversas e observações contundentes que muito aprimoraram a escrita desse trabalho.

Ao professor Manoel de Souza e Silva por ter acreditado na possibilidade desse trabalho.

Aos amigos queridos Magdalena, Gilmair, Livino, pela amizade que me completa.

Ao Lup em especial pela paciência e compreensão mediante o tempo dispensado a esse trabalho.

Aos meus irmãos todos: Mônica, Terezinha, Divino, Rozária e Manuel pelo acolhimento e confiança.

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

Ao meu orientador, Professor Dr. Rogério Santana dos Santos, primeiro por ter assumido juntamente comigo tão grande responsabilidade, depois pela orientação sempre segura, pelo empréstimo do material teórico, bem como pelo empenho no encaminhamento deste trabalho.

À Professora Dra. Solange Fiúza Cardoso Yokozawa (UFG)) por suas sugestões precisas que, durante minha qualificação, contribuíram para o término deste trabalho.

Ao Professor Dr. Manoel de Souza e Silva (UFG) que, além do exame de qualificação, também enriquece este trabalho com sua preciosa participação compondo a banca de defesa.

Ao Professor Dr. Eduardo dos Santos Coelho (Fundação Casa de Rui Barbosa) por aceitar compor a banca de defesa e pela leitura perspicaz do trabalho.

Pois de tudo fica um pouco

Carlos Drummond de Andrade

*Só agora é que assoma, muito lento, o difícil clarão
reminiscente, ao termo talvez de longuíssima
viagem, vindo ferir-lhe a consciência. Só não
chegam até nós, de outro modo, as estrelas.*

*Se eu conseguir recordar, ganharei calma, se
conseguir religar-me: adivinhar o verdadeiro e real,
já havido.*

Infância é coisa, coisa?

Guimarães Rosa

RESUMO

Neste trabalho, analisamos a recuperação da memória da infância na poesia de Manuel Bandeira, explicando como as lembranças da infância são reimaginadas na vida do poeta adulto. Entendemos que o processo de recordação na lírica de Bandeira pode ser observado a partir de três momentos distintos pelos quais passa o poeta. Sob essa perspectiva, consideramos, a partir da crítica literária, da teoria psicanalítica de Freud e dos estudos de Bergson e Halbwachs sobre a memória, o fato de as recordações serem desencadeadas por alguma ação do presente. Logo, as lembranças são reimaginadas no presente e, portanto, não são recuperadas em sua forma original. O trabalho está dividido em três capítulos. O primeiro é composto por um breve relato poético-intelectual sobre Bandeira, mostrando a proximidade entre a vida e a obra do poeta, e já sugere o tema da memória. O segundo divide-se em duas partes: do poeta doente e confinado, e do poeta resignado com sua condição particular. No terceiro capítulo, discute-se como a poesia de Manuel Bandeira, inserida no contexto das mudanças estéticas do Modernismo, enseja a sua recordação da infância ao mesmo tempo em que aclama o passado histórico e a tradição popular.

PALAVRAS-CHAVE: poesia, memória, infância, reimaginação, Manuel Bandeira.

ABSTRACT

The aim of this academic paper/dissertation is to analyze the process of bringing childhood memories back to the present in the poetry of Manuel Bandeira. Moreover, we will explain how these childhood memories are rethought in the present life of the poet as an adult. We see that this process of memory in the lyricism of Bandeira may be observed in three distinct moments, for they occur in different times that the poet goes through. In this perspective we take into consideration the literary criticism, the psychoanalysis of Freud, the studies of Bergson and Halbwachs regarding the memory issue, in order to show that these past memories come up when an action in the present takes place and awakes them. However, these memories are rethought, coming into our imagination differently, for they do not rise to the present in the same way they were in the past. This work is divided into three chapters; the first one is a brief poetical and intellectual report about the work of Bandeira, which already states the memory theme. The second chapter is divided into two parts: the first one, which portrays the illness and confinement of the poet, when the memories are filled with anguish from the present; the second one, which shows the poet in resignation with his personal condition and the memories of a happier childhood. On the third chapter we discuss the period of the most remarkable poetry of Bandeira, which is marked by the esthetical changes established in Modernism. Furthermore, this chapter points out that his personal childhood memories reach childhood in a general way, for they cover, through the very personal matter, a historical and traditional past.

Keywords: poetry, memory, childhood, rethink, Manuel Bandeira.

SUMÁRIO

RESUMO	8
ABSTRACT	9
INTRODUÇÃO.....	11
1- PERCURSO INTELECTUAL-POÉTICO.....	15
1.1 - Antes do Modernismo.....	15
1.2 - Bandeira e o Modernismo.....	21
1.3 - Bandeira depois do Modernismo.....	38
2 - MEMÓRIA DA INFÂNCIA.....	51
2.1 - Lirismo e angústia.....	51
2.2 - Lirismo e infância feliz.....	69
3 - MEMÓRIA LÍRICA: INDIVIDUAL E COLETIVA.....	86
3.1 - Do lirismo particular ao universal.....	86
3.2 - Infância velhice.....	99
4 - POESIA E VIDA: UMA DEFESA DA POESIA BANDEIRIANA.....	111
REFERÊNCIAS.....	115

INTRODUÇÃO

*Cada cheiro de infância é uma
lâmparina no quarto das lembranças.*

Bachelard

Para Bachelard (2006, p. 97), “ao sonhar com a infância, regressamos à morada dos devaneios, aos devaneios que nos abriram o mundo. O devaneio voltado para a infância nos restitui à beleza das imagens primeiras”.

A leitura da obra crítica sobre a lírica de Manuel Bandeira aponta, sobretudo, para o viés da morte. Esta foi uma ameaça constante na vida do poeta em função da tuberculose. Entretanto, lendo Bandeira, percebemos a presença de uma outra importante vertente: a da infância reimaginada pelo poeta adulto. Sua imagética, em diversos instantes, remete-nos a esse tempo das primeiras vezes, a essa fonte de poesia.

Percebe-se que as diferentes configurações da poesia da infância estão, na obra poética de Bandeira, em consonância com seus diferentes projetos estéticos. Sendo assim, o intuito deste trabalho é verificar como se dá a lembrança da infância nessa poesia, observando os diferentes estágios da vida e da obra desse autor. As lembranças são imagens construídas a partir do presente, a partir das imagens recriadas pelo poeta adulto, não representando os fatos em sua originalidade. São apenas rastros do que ocorreu no passado. Segundo Sigmund Freud, muitas vezes o que lembramos não é o fato original, mas uma outra imagem associada à original. Assim, para Freud (1996, V. III. p. 290; grifos do autor), “o resultado do conflito, portanto, é que em vez da imagem mnêmica que seria justificada pelo evento original, produz-se uma outra, que foi até certo ponto, associativamente *deslocada* da primeira”. Sob esse aspecto, as recordações relacionadas com a infância, as que mais interessaram ao psicanalista, são lembranças que estiveram bem perto dos fatos reais de outrora e que nos aproximam de algo perdido no passado, algo que desejamos reconstruir no presente da vida adulta.

Para a elaboração do presente trabalho, utilizaremos formulações fornecidas pela teoria literária. Um dos destaques é um breve contraponto entre a visão estruturalista de Hugo Friedrich em *Estrutura da lírica moderna* (1978), livro que

oferece uma descrição estrutural eficaz da poesia moderna e identifica a ideia do sujeito poético centrado em si mesmo, apontando como uma das características dessa poesia a destruição da realidade e da referência, e o ponto de vista dos críticos atuais Alfonso Berardinelli (2007) e Michael Hamburger (2007), os quais não veem a poesia moderna desvinculada da realidade, mas, antes, apontam que a poesia, que é feita por seres humanos, jamais poderá excluir dela o homem.

Para pensar a infância e a memória, valeremo-nos do arcabouço teórico psicanalítico de Freud (1996) e dos estudos filosóficos de Bachelard (1998, 2006 e 2007) e de Bergson (1999 e 2006), quando estes forem convergentes no que se refere ao tema em questão. No que tange à memória coletiva, buscaremos apoio na teoria psicossocial de Halbwachs (2006).

A pesquisa se justifica por acreditarmos que, ao estudar a poesia de Bandeira, principalmente sob o prisma da psicanálise freudiana e da visão filosófica de Bachelard, bem como dos demais teóricos e críticos, contribuiremos para a compreensão de mais um viés da obra lírica desse poeta.

Na escrita deste trabalho, primeiro construiremos um breve relato do percurso poético-intelectual de Manuel Bandeira, a partir de *Itinerário de Pasárgada*, observando desde o seu primeiro livro, *A Cinza das Horas*, de 1917, até *Estrela da tarde*, publicado pela primeira vez em uma edição de luxo na Bahia em 1960. No primeiro capítulo, destacaremos alguns poemas e apontaremos para a questão da memória e para a poesia impulsionada pela condição particular de doente confinado em que se encontra o poeta Bandeira. Esta é a matéria-prima que, pela linguagem poetizada, torna-se lírica por meio de uma certa despersonalização. Ainda nesse capítulo, serão ressaltadas algumas influências intelectuais importantes na trajetória poética de Bandeira, como Mário de Andrade, que se corresponde longamente¹ com o poeta pernambucano, fato que muito enriquece a poesia de ambos, e o sociólogo Gilberto Freyre, idealizador do movimento modernista do Nordeste, ocorrido em Pernambuco.

O segundo capítulo objetiva, primeiro, apontar que, por ocasião da publicação de *A Cinza das Horas* (1917), *Carnaval* (1919) e *O Ritmo Dissoluto* (1924), o poeta encontra-se confinado por causa da tuberculose e sem possibilidade

¹ Manuel Bandeira, no Rio de Janeiro e Mário de Andrade, em São Paulo, se correspondem durante 22 anos (1922-1944) através de cartas, nas quais discutem tanto questões pessoais quanto questões estéticas da poesia de ambos. Discutem também questões relacionadas ao Modernismo, como por exemplo, a poesia pau-brasil de Oswald de Andrade, e ainda, questões concernentes às Vanguardas Europeias.

de cura. Apresenta, portanto, dificuldade para lidar com a doença que o separou da alegria da infância, impediu-lhe a vida, bem como sinalizou a aproximação da morte. Dessa maneira, a doença aproximou Bandeira da poesia e serviu como aprendizado para a morte. Num certo sentido, foi a sua salvação tanto pessoal quanto poética. Investigaremos como as lembranças da infância em um período em que a matéria-prima a ser poetizada vem quase sempre da realidade mais íntima do poeta, sobretudo no primeiro livro, surgem repletas de angústia diante da falta de solução para o seu problema particular. Assim, observaremos como a condição pessoal implica na criação poética bandeiriana da época, pois, a partir do sujeito empírico angustiado, ocorre a prevalência de um sujeito poético também angustiado.

Em um segundo momento, que compreende *Lira dos Cinquent'Anos* (1940), *Belo Belo* (1948), *Opus 10* (1952) e *Estrela da Tarde* (1960), o objetivo é avaliar que, já na velhice, o poeta aprendeu a aceitar a sua condição de ser-para-morte. Ele está mais experiente, posto que já percorreu grande trajetória pessoal e poética. Seu lirismo, também voltado para as circunstâncias pessoais, apresenta a prevalência de um sujeito poético liberto da angústia da primeira fase. Por isso, acreditamos na possibilidade de reimaginação de uma infância distante daquela angustiosa, uma vez que agora o poeta parece conseguir resgatar a infância alegre do menino que foi.

Por último, no terceiro capítulo, de posse da poesia do livro que melhor representa sua libertação estética, *Libertinagem* (1930), buscaremos verificar como o lirismo depurado de sua fase “madura”, que se dá na efervescência do Modernismo, fala do que é particularmente Bandeira e, ao mesmo tempo, da história e da tradição de todos. Será observado, sobretudo em “Evocação do Recife”, como a recuperação das reminiscências da meninice de Bandeira implica na recuperação das reminiscências do coletivo. Para Arrigucci, acentuam-se aí imagens que tanto se inserem numa matéria particular, do que é mais intimamente Bandeira, quanto no que é também histórico, uma vez que há a recuperação do passado pessoal e ao mesmo tempo do passado histórico e da tradição popular (ARRIGUCCI, 2003).

Logo, ao falar dos elementos que compõem sua mitologia particular — as pessoas, a cidade natal, as famosas ruas e a casa do avô —, o poeta desperta em nós as lembranças dos tempos antigos e nos faz reviver a infância que dura em nós.

Embora pensar a poesia do Bandeira memorialista não seja privilégio apenas deste trabalho, entendemos que a proposta de analisar as lembranças da infância

na poética bandeiriana a partir da psicanálise pode ser mais uma forma de alargar conhecimento dessa vasta trajetória poética, posto que tal abordagem por parte da crítica ainda não é vasta. É a partir dessas observações que adentraremos essa perspectiva.

1 PERCURSO INTELECTUAL-POÉTICO

A verdade é que em tudo que fazemos há interesse e arte ou qualquer outra atividade desinteressada é coisa que não existe.

Manuel Bandeira

1.1 Antes do Modernismo

Manuel Carneiro de Sousa Bandeira Filho, poeta de simplicidade sofisticada para quem a poesia podia nascer das fontes mais variadas: desde os primeiros versos apresentados ao pai quando ainda criança; mais tarde, da leitura dos poetas clássicos e até de exame laboratorial. Bandeira utilizou em seus versos as mais variadas formas poéticas. Buscou o novo e contribuiu com o movimento modernista brasileiro, movimento que, aliás, também o influencia, principalmente no que tange ao projeto nacionalista. Sua obra poética foi reveladora das mudanças estéticas propostas pela época. Talvez essa tenha sido a melhor maneira de expressar o autêntico Modernismo, posto que a poesia bandeiriana trouxe para a sua estrutura as novas propostas estéticas do movimento, mas sempre mantendo o diálogo com a tradição.

Um de seus maiores admiradores, Carlos Drummond de Andrade (1989, p. 5), acentua que “Bandeira tinha uma variedade de interesses literários e foi um mestre em todas as formas de poesia. Assim, através de sua poesia, podemos, inclusive, entender melhor o percurso da própria poesia brasileira.”

Bandeira foi do poeta confinado, doente, voltado para causa própria, ao poeta despido de si mesmo, capaz de observar o movimento da rua e de perceber seus transeuntes. E, voltando para as reminiscências mais particulares e apalpando a morte, revelou o que é imprescindível a todos: a vida.

Seu extenso percurso poético é fruto de uma longa experiência que se inicia com o menino bem nascido de Recife e vai se alargando quando o poeta muda-se para a Europa em busca de tratamento para a tuberculose. Lá, conhece o poeta francês Paul Éluard, com quem manteve contato durante muito tempo. No período em que Bandeira esteve fora do Brasil, teve maior contato com a poesia simbolista

francesa, que lhe serviu de inspiração em seu primeiro livro, *A Cinza das Horas* (1917).

A Cinza das Horas foi publicado quase sem intenção poética, como ele próprio explica em *Itinerário de Pasárgada*, e apresenta traços do poeta intimista ainda ligado à última fase do Simbolismo. Nesse livro, Bandeira já dava indícios do grande poeta que viria a ser. Quase tudo ali está voltado para a sua vida pessoal. Com angústia, ele relata logo no primeiro poema do livro, intitulado “Epígrafe”, o triste destino que lhe tirou o que poderia ter sido a sua vida:

Sou bem nascido. Menino,
Fui, como os demais, feliz.
Depois, veio o mau destino
E fez de mim o que quis (BANDEIRA, 1990, p. 119).

O livro apresenta uma temática de cunho doloroso e, a partir do que restou daquele tempo antigo, é que vão sendo construídas as imagens agora influenciadas pela circunstância pungente. Dessa forma, o poeta encontra-se dolorosamente confinado por causa da tuberculose, estado que contribui para seu exercício poético.

As cinzas são, freudianamente falando, vestígios do que sobrou das horas que não voltam mais, das horas felizes do adolescente pernambucano que teve sua felicidade interrompida pelo “mau destino”. O lirismo nesse livro é pessoal, repleto de angústia, e o tom é de desabafo, tristeza e sofrimento diante do que fora perdido e da irremediável situação atual. Essa temática é intensificada em poemas como “Desencanto”, em que ele escreve:

Eu faço versos como quem chora
De desalento... de desencanto...
[...]
Meu verso é sangue.
[...]
Cai, gota a gota, do coração.
[...]
— Eu faço versos como quem morre. (BANDEIRA, 1990, p. 119).

O lirismo pessoal exposto nesse primeiro momento de sua poesia é repleto de simplicidade. Os versos vão sendo moldados aos poucos como o sangue que “Cai, gota a gota” e revelam um estado de profunda tristeza do sujeito poético que se

encontra desencantado frente à ameaça da morte, já que a vida lhe escapa num processo lento e doloroso. Há nesse poema semelhanças com a poesia do português Antônio Nobre, aliás, uma influência marcante na poesia de Bandeira, pois também Nobre era poeta tuberculoso e convivia de perto com a ameaça da morte. Esse poeta português por vezes também falou, em tom de lamúria, dessa aproximação da morte, clamando pela vida que de alguma forma lhe escapa. O sujeito poético quer viver, porém seus “dias de rapaz, de adolescente / Deslizam vagarosos, como os Rios”. Nessa linhagem, os dois poetas revelam por vias autênticas a instabilidade do estar no mundo que prenuncia a própria morte, como está no poema “Soneto”, do livro *Só*, de Antônio Nobre:

Meus dias de rapaz, de adolescente,
Abrem a boca a bocejar, sombrios:
Deslizam vagarosos, como os Rios,
Sucedem-se uns aos outros, igualmente.

Nunca desperto de manhã, contente.
Pálido sempre com os lábios frios,
Ora, desfiando os meus rosários pios...
Fora melhor dormir, eternamente!

Mas não ter eu aspirações vivazes,
E não ter como têm os mais rapazes,
Olhos boiados em sol, lábio vermelho!

Quero viver, eu sinto-o, mas não posso:
E não sei, sendo assim enquanto moço,
O que serei, então, depois de velho. (CASCUDO,1967).

Bandeira conta, em *Itinerário de Pasárgada*, que a seleção dos poemas que comporiam *A Cinza das Horas* foi feita a partir do tema relacionado a uma mesma tonalidade de sentimento, de modelo simbolista próximo do lirismo português, como é o caso de alguns poemas como, por exemplo, os sonetos a Camões e a Antônio Nobre. Ao falar de tais sonetos, o poeta já expressa, nessa primeira produção poética, o início da inquietação pela transcendência de seu próprio lirismo:

Nada tenho a dizer desses versos, senão que ainda me parecem hoje, como me pareciam então, não transcender a minha experiência pessoal, como se fossem simples queixumes de um doente desenganado, coisa que pode ser comovente no plano humano, mas não no plano artístico (BANDEIRA, 1990, p. 56).

O fato é que o poeta publicou o livro, o qual dialoga com os poetas da tradição numa forma muito própria, por meio da qual se estabelece um jogo entre o

eu empírico e eu poético, chegando até mesmo a fundirem-se. Por vezes, a poesia bandeiriana nasceu das fontes mais particulares, nasceu de experiências vividas, as quais se tornaram matéria poética pela estilização da linguagem.

Bandeira confessa, por ocasião da publicação de desse livro, que não tinha ainda a intenção de seguir carreira literária, e que fazia poesia apenas para não se sentir ocioso. Dentro da necessidade e das circunstâncias, a poesia veio vindo e despindo o poeta simbolista de *A Cinza das Horas*, o qual chega “nu” na fase modernista, como relata Mário de Andrade em carta a Bandeira datada de 29/7/1928².

Contrariando aquela falta de intenção poética de Bandeira e sendo dono de uma vasta e diversificada trajetória lírica, ele tornou-se um dos melhores e mais inovadores poetas brasileiros do século XX.

Sua poesia, já nesse primeiro livro, se estabelecia como autêntica por partir de fontes vivenciadas. E, apesar da sua não intenção de ser um poeta, aí estão alguns importantes poemas, como os acima citados, além de “Desalento” e “Ruço”. O livro contém elementos que perpassam toda a obra lírica do poeta, tais como: a proximidade entre dor, solidão, doença, morte; o sentimento de contrastes, como em “Cartas de Meu Avô”, em que a vivacidade da juventude estabelece um jogo contrastante com o “fogo frio da velhice”; os restos do que ficou perdido daquele primeiro tempo e que se tenta reimaginar pela linguagem poética, bastante recorrente e que está, por exemplo, em “Epígrafe” e em “Ruço”, quando a imagem infantil encontra-se distante; o gosto pelo noturno explorado em “Dentro da Noite” e “O inútil Luar”, poemas que traduzem os sons da noite; e também a presença do erotismo em “Poemeto Erótico” e “A Sombra das Araucárias”, em que “A arte é uma fada que transmuta / E transfigura o mau destino”, sugerindo uma possibilidade de salvação pela arte.

Os poemas que compõem o livro foram escritos entre 1906 e 1917, mas não seguem uma cronologia em sua disposição, como, aliás, acontece em todos os livros de Bandeira, pois o poeta sempre procurava organizar seus livros pela “tonalidade de sentimento”, como afirma em *Itinerário de Pasárgada* (1990, p. 56).

Seu segundo livro é *Carnaval*, publicado em 1919, o qual traz um título que contrasta com o do primeiro livro, de quando as cinzas encobriam a felicidade de

² Esta carta será comentada no terceiro capítulo desse trabalho.

antes. Agora, o sujeito poético quer “beber” e “cantar asneiras” numa tentativa de libertação tanto pessoal quanto lírica, o que não é raro na poesia bandeiriana. A ideia de transcender-se está agora mais acentuada, e um pouco mais amadurecida. Aquele lirismo basicamente individualista, ou seja, a matéria que foi o ponto de partida para a sua poética já não responde aos anseios de uma poesia à beira da grande mudança proposta pelo pensamento modernista que batia à porta. Entretanto, apesar de a efervescência modernista estar próxima, a temática ainda está ligada ao sofrimento particular do poeta e à angústia representados pela figura de um Pierrot sombrio e triste como se mostra, por exemplo, em “Pierrot Branco”:

Atrás de minha fronte esquálida,
Que em insônias se mortifica,
Brilha uma como chama pálida
De pálida, pálida mica...

Não a acendeu a ardente febre,
Ai de mim, da consumação hética
Que esgalga até que um dia quebre
A minha carcaça caquética! (BANDEIRA, 1990, p. 164).

Esse sentimento febril e doloroso prevalece no livro, no qual se inscreve um tom de desencantamento sem, contudo, perder a ironia com que o poeta traça um perfil de seu mundo íntimo. Ideia que, no fim do livro, é exposta pelo poeta ao lamentar a tonalidade fixada em *Carnaval* e por não ter podido celebrar o carnaval de maneira mais festiva, alegre, como é pertinente à ocasião. Bandeira escreveu o que seu confinamento permitiu:

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

Quando o acabei, — a diferença que havia!
O de Schumann é um poema cheio de amor,
E de frescura, e de mocidade...
E o meu tinha a morta mortacor
Da senilidade e da amargura...
— O meu carnaval sem nenhuma alegria!... (BANDEIRA, 1990, p. 178).

Apesar do sentimento ainda preso à condição particular, há o aspecto da expressão sintética e irônica. Surge, já, para Bandeira, uma nova consciência, a possibilidade de sair de si mesmo e de se lançar em direção a algo maior. E o poeta,

que, no primeiro livro, está mergulhado em tristeza, agora fala de alegria, ainda que de forma ilusória. Alegria que é passageira, posto que a morte é presença constante em sua vida, o que justifica ser este um dos temas prevalentes de sua obra poética.

O livro segue uma unidade, sugerindo ironicamente a ideia de carnavalização em que tudo é permitido, inclusive a inserção de sonetos parnasianos como “A Ceia” e “Verdes Mares”, os quais o poeta chamou de “pastiches”. Tudo isso ao lado da sátira de “Os Sapos”, poema que ridicularizou a estética conservadora parnasiana e que, por isso, arrancou diversas vaias do público educado na estética tradicional ao ser declamado na Semana de Arte Moderna em fevereiro de 1922, em São Paulo.

O poema satiriza a forma do exercício poético parnasiano, uma vez que esta exagerava no uso do vocabulário e da forma fixa, o que muitas vezes conduzia ao artificialismo. Havia, na estética parnasiana, uma preocupação excessiva com a forma, quando reduzia “sem danos / A fôrmas a forma”, como está no poema bandeiriano, o que podia comprometer o conteúdo do poema, pois forma e conteúdo devem ser coisa una. Nesse poema, Bandeira faz uso da metalinguagem, pois utiliza a forma tradicional parnasiana para ironizar o próprio período marcado pela estética rigorosa e lapidada como o trabalho de um ourives. A repercussão leva a crítica a dizer que o livro marca o período de transição de um lirismo mais hermético e comedido para um momento lírico livre e avassalador que já revela a liberdade estética promissora que propunham os modernistas a partir da Semana de Arte Moderna.

Numa carta a Bandeira datada de 6 de junho de 1922, Mário de Andrade expressa sua sensação a respeito de *Carnaval* após relê-lo e destaca o poema “Os sapos”:

Foi meu prazer de ontem recebendo (só ontem) o teu *Carnaval*, reler essas páginas que tanta impressão me tinham produzido, há coisa de dois anos e meio. E o livro não envelheceu para minha admiração, asseguro-te. Creio mesmo que o contrário é que se deu. Saí da leitura com a convicção profunda que o teu livro foi um clarim de era nova, cantando já sem incertezas nem rouquidões. Há no livro uma página que considero das maiores de nossa poesia: ‘Os sapos’. [...] Os teus trechos de *verdadeiro* verso livre são magníficos (ANDRADE & BANDEIRA, 2000, p. 62; grifos do autor).

O entusiasmo de Mário de Andrade a respeito de “Os sapos” nasce da provocação aos parnasianos contida no poema. Mas *Carnaval* é um livro de inovações, apontando para a nova era, como diz Mário, além de apresentar a

tentativa de superação do eu ao criar uma série de personagens ou máscaras carnavalescas para exprimir alegoricamente seus desejos, como Pierrô, Arlequim e Colombina. São figurações de um eu ainda sofrido, amargurado, que deseja amar, mas se vê impossibilitado pela doença. Por isso, seu carnaval é, como ele disse no último poema do livro, “Epílogo”, “sem nenhuma alegria”.

Apesar de Bandeira nunca abandonar os vínculos com a tradição, mesmo rejeitando o “bom gosto” da época, ele vai aos poucos percorrendo um caminho histórico-literário que, no início, bebe da estética simbolista. Mas seu gosto pelos pequenos acontecimentos cotidianos e pela necessidade de falar do que é puramente humano já era vigente desde os primeiros livros. Para o poeta pernambucano, a poesia estava em tudo e em todo lugar, “tanto nos amores como nos chinelos, tanto nas coisas lógicas como nas disparatadas”, conforme dito no *Itinerário de Pasárgada* (1990, p. 34). E todas essas circunstâncias, todos os troncos de que parte a poesia bandeiriana, sem dúvida, falam daquilo que é mais importante, do que é mais caro ao poeta: falam da vida. Ideia que foi desenvolvida por Mário de Andrade em *A escrava que não é Isaura*:

Os galhos é verdade entrelaçam-se às vezes. A árvore das artes como a das ciências não é fulerada mas tem rama implexa. O tronco de que partem os galhos que depois se desenvolverão livremente é um só: a vida (ANDRADE, 1980, p. 265).

1.2 Bandeira e o Modernismo

O Modernismo no Brasil tem seu marco histórico em fevereiro de 1922, em São Paulo, com a Semana de Arte Moderna, e abrange, segundo Antonio Candido e Castello (2001, p. 9), “um movimento, uma estética e um período”. Importante movimento literário brasileiro, foi, como anuncia Mário de Andrade (1943, p. 231), “o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional”. O movimento se espalha pelo país e tem como finalidade a oposição às escolas anteriores como Naturalismo, Parnasianismo e Simbolismo. No que tange à estética, não houve uma unificação desta. O que se pretendia era a renovação do pensamento artístico e a liberdade de expressão. Seu momento mais efervescente

se deu até 1930. A partir daí, e até 1945, ocorre uma espécie de amadurecimento do que foi plantado no primeiro momento modernista.

Os modernistas de 1922 encontravam-se tomados pelo mesmo desejo da expressão livre e queriam poder transmitir por meio da arte, a emoção pessoal, bem como a realidade brasileira. Assim, defendiam a liberdade de criação e expressão. Antonio Candido vê essa liberdade de criação como algo relativo, uma vez que ele acredita na ideia de que a arte não possui originalidade absoluta. A respeito desse desejo de expressão, confirma Mário (1943, p.235): “O modernismo, no Brasil, foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e de técnicas consequentes, foi uma revolta contra o que era a Inteligência nacional”.

Há, com os modernistas, a recuperação de uma inovadora proposta já pensada pelos simbolistas, que é a da ruptura dos limites entre os gêneros literários, pois queriam a prosa próxima da poesia e que esta adotasse vocabulário e temas próprios da prosa. A poesia alça voos a partir dessa retomada estética e abandona as formas da tradição parnasiana, conferindo ao verso uma forma mais livre. Há uma espécie de extravasamento da forma e das ideias, e a poesia adquire um caráter de simultaneidade, graças à fusão de elementos variados.

Em busca da libertação poética, Manuel Bandeira, como vários outros, incorpora o verso livre aos seus poemas. A ousadia acarretou grande responsabilidade para a estética modernista, já que muitos pensaram que o verso livre era de fácil elaboração. Trata-se de uma visão equivocada, conforme explica o próprio Bandeira em seu livro *De Poetas e de Poesia*:

À primeira vista [o verso livre] parece mais fácil de fazer do que o verso metrificado. Mas é engano. Basta dizer que no verso livre o poeta tem de criar o seu ritmo sem o auxílio de fora. [...] Essa enganosa facilidade é a causa da superpopulação de poetas que infestam agora nossas letras. O Modernismo teve isso de catastrófico: trazendo para a nossa língua o verso livre, deu a todo mundo a ilusão de que uma série de linhas desiguais é poema. Resultado: hoje, qualquer subescriturário de autarquia em crise de dor de cotovelo, qualquer brotinho desiludido do namorado, qualquer Balzaquiana desajustada no seu ambiente familiar se julgam habilitados a concorrer com Joaquim Cardozo ou Cecília Meireles (BANDEIRA, 1954, p. 123).

Esse processo de criação livre se iguala, segundo Manuel Bandeira — que retoma a ideia de Aristóteles —, a alguém perdido numa floresta sem nenhum sinal que o oriente e que precisa encontrar seu caminho. Mas não basta organizar em

versos qualquer trecho de prosa porque, como ainda afirma o poeta, “isso nunca foi verso livre. Se fôsse, qualquer pessoa poderia pôr em verso até o último relatório do Ministro da Fazenda” (BANDEIRA, 1954, p.123-124). Enganados diante da complexa floresta e da dificuldade de sair dela, muitos fizeram poesia de qualidade ruim. No entanto, surgiram também bons poetas. Bandeira foi um dos que mais contribuíram a partir do espírito renovador proposto pelo Modernismo. Pautado por uma nova forma de criação aparentemente fácil, numa opção livre mas consciente da tradição, conseguiu transformar o que era universal em uma criação pessoal incessante. Criação elaborada a partir de uma facilidade enganosa: foi o que compreenderam alguns poetas, entre eles Manuel Bandeira.

Poeta modernista educado na tradição clássica, Bandeira transita entre o novo e o velho, característica que já era visível desde o início de sua obra. Nunca chegou a abandonar totalmente a forma tradicional da poesia, o soneto, que esteve presente nos primeiros e também em seus últimos livros. O certo é que o poeta vive uma constante busca pela transcendência de seu próprio lirismo. Ele criou uma poética lírica ousada, que, além de instaurar a liberdade ao se fazer versos, deu ainda uma nova roupagem à tradição.

Se *Carnaval*, livro publicado em 1919, já trazia as primeiras marcas do rompimento com o “velho” estilo poético, bem como já apontava para o “novo”, *O Ritmo Dissoluto* (1924), publicado dois anos após a Semana de Arte Moderna, sofre, obviamente, as influências das ideias libertárias extravasadoras do Modernismo. O poeta está agora mais experiente. Mora no morro do Curvelo há quatro anos, lugar que certamente contribuiu para esse amadurecimento.

A década de 20 foi decisiva na vida e na escrita de Bandeira e marcou toda a sua obra daí para frente. Em 1920, Bandeira perde o pai, “momento mais inesquecível” para ele, quando solitariamente descobriu que teria de driblar sozinho o ritmo dissoluto da vida, já que o pai fora seu último sustentáculo na luta contra a doença e na espera da morte que tardava. No mesmo período, ele se muda para o morro do Curvelo, lugar que o transporta de volta à infância recifense. O lugar e a dura situação conduzem o poeta, tanto que ele diz em *Itinerário de Pasárgada* (1990, p. 60): “A morte de meu pai e a minha residência no morro do Curvelo de 1920 a 1933 acabaram de amadurecer o poeta que sou”. Além de Bandeira já estar marcado pela tuberculose, pela morte do pai e pela solidão, convive agora, em seu

“humilde cotidiano”³ no espaço do morro, com a pobreza e com a garotada que lhe devolve, de certo modo, a meninice alegre. O poeta descreve, também em *Itinerário de Pasárgada*, esse lugar de aprendizado:

Quanto ao morro do Curvelo, o meu apartamento, o andar mais alto de um velho casarão quase em ruína, era, pelo lado dos fundos, posto de observação da pobreza mais dura e mais valente, e pelo lado da frente; ao nível da rua, zona de convívio com a garotada sem lei nem rei que infestava as minhas janelas, quebrando-lhes às vezes as vidraças, mas restituindo-me de certo modo o meu clima de meninice na Rua da União em Pernambuco. Não sei se exagero dizendo que foi na Rua do Curvelo que reaprendi os caminhos da infância (BANDEIRA, 1990, p. 60).

Talvez o poeta não esteja exagerando ao dizer que o Morro lhe devolve a infância, pois aquela saudosa meninada da rua que às vezes lhe quebrava a vidraça, ajudava-o a recuperar os momentos encantadores passados em Recife, do período em que Bandeira só conhecia alegrias, brincadeiras e festas vividas ao lado dos familiares e pessoas queridas, num tempo em que estes eram vivos.

Nesse mesmo lugar, além de *O Ritmo Dissoluto*, é escrita quase toda obra de sua fase madura: *Libertinagem* (1930) e boa parte de *Estrela da Manhã* (1936). Manuel Bandeira, que agora parece liberto da doença, começa também a se libertar da subjetividade ditada pelo doloroso percurso anterior. O poeta começa a perceber o mundo e o outro. O mundo adquiriu unidade para ele e por isso a aceitação deste é visível e está presente em muitos de seus versos. Ele aceita a realidade não só como matéria poética, mas também em sua condição particular.

Há um processo de transformação rítmica que culmina em *Libertinagem*, onde todos os ritmos são possíveis. É, pois, o livro que representa uma poesia de transição tanto da forma como da liberdade de movimento. Ocorre aqui uma refinação do verso tanto livre quanto metrificado. É o próprio Bandeira quem, no *Itinerário de Pasárgada*, fala da transição que sofre *O Ritmo Dissoluto*:

A mim me parece bastante evidente que o *Ritmo Dissoluto* é um livro de transição entre dois momentos da minha poesia. Transição de quê? Para a afinação poética dentro da qual cheguei, tanto no verso livre como nos versos metrificados e rimados, isso do ponto de vista da forma; e na expressão das minhas idéias e dos meus sentimentos, do ponto de vista do fundo, à completa liberdade de movimentos, liberdade de que cheguei a

³ Ideia emprestada dos vastos estudos do crítico Davi Arrigucci Jr. a respeito da poesia de Manuel Bandeira, a qual se encontra, por exemplo, em *Humildade, paixão e morte* (2003) e no ensaio “O humilde cotidiano de Manuel Bandeira” (1987).

buscar no livro seguinte, que por isso chamei *Libertinagem* (BANDEIRA, 1990, p. 67).

A obra representa uma transição da forma e do conteúdo, além de representar também uma transição quanto ao espaço. Ao invés daquele espaço da natureza e da subjetividade, o poeta vai para o espaço da rua. Como cita Olinto (1990, p. 179), “o poeta adquirira uma voz própria, criara uma linguagem, abrira um caminho novo”.

Seu ponto de vista em relação às pessoas e objetos ao seu redor é outro. Bandeira agora canta mais livre, sai de si mesmo, de seu confinamento e se lança em direção ao outro, permite movimento aos poemas e percebe, por exemplo, aqueles “adoráveis carvoeirinhos” que “passam a caminho da cidade”, em “Meninos Carvoeiros”:

Os Meninos carvoeiros
Passam a caminho da cidade.
— Eh, carvoero!
E vão tocando os animais com um relho enorme. (BANDEIRA, 1990, p. 192).

“Meninos Carvoeiros” foi um dos poemas em que o poeta expôs suas primeiras experiências sob a influência desse espaço no Rio de Janeiro. Experiências mundanas, oriundas da rua, as quais contribuíram para essa temática do espaço urbano conflituoso. Das janelas de seu apartamento o poeta observava a rua e suas características e se comovia com a situação do ser humano. Logo, o Morro do Curvelo trouxe ao poeta, sem dúvida, uma nova experiência, a experiência da rua e seus surpreendentes movimentos. Movimentos capazes de fazer com que o poeta se debruçasse sobre a dura luta desses pequeninos seres e se compadecesse por eles:

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

Como participante deste espaço, ainda que seja como um observador da janela de seu quarto, Bandeira capta, de forma precisa e objetiva, o instante poético permitido por essas imagens cotidianas e banais e assim se irmana a esses seres

desamparados pelos grandes centros. O poeta explicita, por meio da poesia, essa situação injusta.

Há, no poema, a liberdade do movimento. Os meninos vão passando a caminho da cidade, “tocando os animais com um relho enorme”, e Bandeira descreve a cena:

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

Faz-se necessário relatar ainda um outro acontecimento fundamental para Manuel Bandeira na década de 20: o encontro com o poeta paulista, maior consciência crítica do movimento modernista, Mário de Andrade. Bandeira conhecia Mário pelo livro *Há uma Gota de Sangue em Cada Poema*, obra que não lhe agradou muito. Achava que o livro tinha um tom “ruim esquisito”. Em 1921, Mário vai ao Rio e ambos se conhecem pessoalmente. A partir daí, travam uma correspondência duradoura, que vai de 1922 a 1944. São 22 anos, portanto. Esse diálogo enriquece tanto a obra de Bandeira quanto a de Mário, uma vez que este passou a submeter tudo o que escrevia à crítica do outro, e vice-versa.

Em uma carta que Mário de Andrade escreve a Bandeira, datada de 5 de agosto de 1923, ele comenta a capacidade que Bandeira tinha de se compadecer e amar os pequeninos, e cita exemplos de poemas que comporão no ano seguinte *O Ritmo Dissoluto*. Mário faz ainda uma crítica ao tom de autopiedade em relação à doença que o poeta pernambucano ainda não havia perdido totalmente:

Mas erras enormemente, Manuel, quando dizes como na tua última carta “Hoje sou ironicamente, sarcasticamente tísico”. Não o és mais. Ao menos “sarcasticamente”. Nem o foste nunca, propriamente. Eu sei. Ironicamente, inda vá. Mas quem escreve os “Meninos carvoeiros” e a “Rua do Sabão” não é mais sarcasticamente tísico, é amorosamente tísico. E o “Bonheur lyrique”? Eis aí, meu amigo, onde estamos hoje, tu e eu (ANDRADE & BANDEIRA, 2000, p. 100)

Os dois primeiros poemas de que fala Mário de Andrade têm como temática a infância pobre em que o poeta direciona seu olhar para os pequenos trabalhadores da carvoaria e para as ações da molecada pobre e divertida da rua do Sabão. Em ambos, Bandeira é “amorosamente tísico”. As crianças raquíticas de “Meninos

Carvoeiros” parecem se misturar à “madrugada ingênua” e se confundirem com os “burrinhos descadeirados” que fazem sempre aquele percurso do trabalho, pois são “adoráveis carvoeirinhos que trabalhais como se brincásseis!”. Se em “Na Rua do Sabão”, os versos livres acompanham serenamente a também serena ascensão do balão que diverte e encanta os garotos:

Subitamente, porém, entesou, enfunou-se e arrancou das mãos que o tenteavam.

E foi subindo...

para longe...

serenamente...

Como se o enchesse o soprinho tísico do José. (BANDEIRA, 1990, p. 194).

Em “Meninos Carvoeiros”, os versos são construídos de forma a moldar, ritmar os passos dos “espantalhos desamparados”, mais comportados na ida e mais descontraídos na volta do trabalho:

Quando voltam, vêm mordendo num pão encarvoado,

Encarapitados nas alimárias,

Apostando corrida,

Dançando, bamboleando nas cangalhas como espantalhos desamparados!

Bandeira capta o momento poético da vida humilde desses pequenos seres carvoeiros. Para dizer com Arrigucci (1987, p. 15), são “imagens trabalhadas numa simplicidade difícil”, numa profunda empatia do poeta com esses pequenos seres carvoeiros. Pois, para o poeta tísico, segundo, ainda, Arrigucci (Ibidem, p. 11), “a poesia não está mais no mundo da lua, mas na terra dos homens, no chão do cotidiano”. E foi aprendendo a desvelar a poesia entranhada nas pequeninas cenas do cotidiano que Bandeira se libertou de vez para o outro, para o mundo e para a poesia.

O Modernismo representou o toque singular que faltava para que a poesia bandeiriana se desprendesse totalmente tanto na forma livre e libertadora quanto na temática que é pessoal, sim, porque sua poesia nunca deixou de sê-lo, mas também porque fala do que é estritamente humano, porque coloca o homem diante de si mesmo, porque é da vida. Ao falar de si, Bandeira fala igualmente do outro. A poesia torna-se para esse poeta uma possibilidade de salvação de sua condição pessoal, de seu confinamento.

A partir da imersão na matéria mais individual e, portanto, mais autêntica, e do refinado trabalho com a linguagem, é que a arte alcança e participa da esfera universal. Ideia que está em Theodor Adorno, que, ao falar da poesia, assegura que:

O conteúdo de um poema não é mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, exatamente em virtude da especificação de seu tomar-forma estético, adquirem participação no universal (ADORNO, 1983, p. 193-194).

A poesia que nasceu em primeira pessoa e que era a pura manifestação da emoção dentro de um mundo mágico criado por ela mesma, a partir da modernidade, a partir de Verlaine, Baudelaire e Rimbaud, despertou interesse pela realidade e, nessa esfera, encontra-se envolvida pelo outro. E o homem escreve porque o mundo pessoal ou alheio apela para ele e, então, este, por meio de sua obra de arte, renomeia esse mundo.

Bandeira, poeta lírico “intratavelmente individualista”, como foi definido pelo companheiro Mário de Andrade, julgava-se incapaz de participar da “emoção social”, e assim se designou um “poeta menor”, mas isso apenas traz à tona a questão repetida ao longo de sua prosa: a atitude humilde, que é o viés marcante de sua fase madura (ARRIGUCCI, 1987, p. 17). O fato é que poemas como “Meninos Carvoeiros” e “Na Rua do Sabão”, presentes em *O Ritmo Dissoluto*, extraem da questão social um lirismo de grande empatia por esses pequeninos seres sofridos. O poeta se volta a essas crianças excluídas, uma perspectiva fraternal, como tentará fazer mais tarde em “O Bicho”, de *Belo Belo*. Apesar de que fazer “versos de guerra”, como está em “Testamento”, não ter sido o ponto forte da poesia bandeiriana, esta, todavia, abriu caminhos para levar ao outro a “palavra fraterna” e fazer suscitar em muitos leitores o desejo por uma condição social mais justa.

A arte tem o poder de reler e recriar a realidade, e, no caso da poesia, a ela pertence, desde o Romantismo, um sujeito que é híbrido. Em outras palavras, um sujeito que se encontra numa linha tênue entre o empírico e o lírico. E, no que tange à autenticidade humana, Bandeira dá seu grito de libertação com *Libertinagem* (1930). Livro que, juntamente com *Estrela da Manhã* (1936), representa o que a crítica chama de fase madura da poesia bandeiriana:

Libertinagem (1930) e *Estrela da manhã* (1936) contêm os poemas em que se definiu o estilo maduro de Manuel Bandeira. Dão a conhecer, de corpo

inteiro, um grande poeta na força e na liberdade de sua arte, após longos anos de aprendizagem, extensa prática e duros padecimentos (ARRIGUCCI, 2000, p. 11).

O autor de *Libertinagem* encontra-se alumbrado pela condição humana e seus olhos pinçam a realidade brasileira, o que ocorre, além da poesia, também na prosa, como por exemplo, nas *Crônicas da província do Brasil* (2006). Livro composto de uma seleção de artigos feitos para o *Diário Nacional*, de São Paulo, e para *A Província do Brasil*, do Recife, em que o pernambucano traça um perfil de várias regiões brasileiras e relata o que lhe é perceptível, cada cena e cada patrimônio histórico com seus detalhes do cotidiano. Em *Libertinagem*, essa ocorrência é marcada por um alargamento no outro e num reflexo do poeta no leitor.

Libertinagem é, segundo Mário de Andrade, um livro de cristalização.

Essa cristalização de Manuel Bandeira se nota muito particularmente pela rítmica e escolha dos detalhes ocasionadores do estado lírico [...] Ritmo todo de ângulos, incisivo, em versos espetados, entradas bruscas, sentimento em lascas, gestos quadrados, nenhuma ondulação (ANDRADE, 1990, p, 200).

O poeta percebe “os pequeninos nadas”, traz uma variedade formal exuberante e busca expressar o “lirismo dos loucos”, o lirismo que é libertação, como escreveu em “Poética”, e ainda apresenta o encontro de todos os ritmos. É outro ritmo que vai além da libertação da forma e seus temas não mais são os da natureza ou dos dramas provincianos, mas abrangem agora o ser que vive em ambiente agitado em suas tensões contrastantes. Bandeira, que antes já havia enxergado, da janela de seu quarto, a rua e seus seres tomados pela complexidade da pobreza, da miséria e da interminável luta, agora definitivamente permite um sujeito poético que se misture com esses seres de um espaço universal, como escreve, por exemplo, em “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. (BANDEIRA, 1990, p. 214).

Ao aproximar duas linguagens distantes, a jornalística, marcada pela objetividade, e a poética, pela subjetividade, Bandeira transforma uma releitura

de uma página policial num lirismo composto por versos totalmente livres, o que se comprova logo no primeiro olhar, pois o primeiro e último versos são bem maiores que os demais, estes formados apenas por um verbo cada, indicando várias ações do sujeito. As imagens são rápidas e precisas como a praticidade do noticiário, porém, ao se tornar poema, a notícia perde sua brevidade e transcende o tempo. Nas palavras de Arrigucci (2003, p. 90), “raras vezes Bandeira conseguiu tanto de tão pouco”. O complexo é extraído do simples e o poético, do referencial, do cotidiano trivial. O poeta volta seu olhar para o drama do homem João Gostoso, um verdadeiro desvalido no meio urbano.

Como acreditava o poeta, a poesia está mesmo em tudo, inclusive naquilo que é prosaico e fugaz como a matéria de um jornal. Em pouquíssimos versos e com singular sutileza, Bandeira comprova sua tese ao poetizar a tragédia do “carregador de feira-livre”. Tem-se, nesses versos, o relato da vida de um sujeito simples, e que vai a um bar para aliviar a aspereza de sua vida quase imperceptível, onde bebe, canta, dança e, depois da alegria última, banalmente, morre afogado.

Segundo a visão estrutural de Hugo Friedrich (1978) a respeito da lírica moderna, a poesia lírica basta-se a si mesma, perde a referencialidade. Além de ser uma fuga da realidade empírica, está também distante da prosa. Assim, como bem discorre Berardinelli (2007, p. 19), “a maior parte da poesia do século XX entra com dificuldade no esquema de Friedrich”, porque, dentro desse esquema, a poesia “fecha-se numa dimensão absolutamente autônoma”, sendo, então, uma “poesia despersonalizada e alheia à história, ela deve ser lida e analisada como um organismo cultural e estilístico auto-suficiente” (ibidem, p. 21). Nesse ponto, a poesia bandeiriana se afasta do esquema friedrichiano, primeiro porque cumpre, em vários momentos, como em “Poema tirado de uma notícia de jornal”, a proposta modernista de romper com os limites dos gêneros literários, aproximando elementos da prosa à poesia; segundo, porque não se encaixa na visão estruturalista de poesia “pura”, ou seja, não perde a referencialidade, não se afasta do elemento histórico, não compartilha do que Friedrich chamou de destruição da realidade. Antes, a poesia de Bandeira se debruça sobre a realidade brasileira e humana, ideia também modernista.

Libertinagem é composto por poemas escritos entre 1924 e 1930, ápice do Modernismo, e por isso é o livro de Bandeira que, segundo ele próprio, no *Itinerário de Pasárgada* (1990, p. 76), “está mais dentro da técnica e da estética do

movimento”. Nesse livro, Bandeira encontra-se entusiasmado com a libertação modernista e com as relações amigáveis e intelectuais, as quais lhe abriram caminhos.

Por força do movimento modernista, o qual acontecia também no Nordeste, em Pernambuco, surge ainda uma grande influência para a criação bandeiriana, este é o sociólogo Gilberto Freyre, idealizador de tal movimento com quem o poeta passa a estreitar laços a partir daí. Freyre, assim como Mário de Andrade, propunha um nacionalismo crítico da arte e do pensamento brasileiros, e, a partir de 1925, de volta ao Brasil depois de cursar sua graduação nos Estados Unidos, passa a integrar a lista das influências intelectuais bandeirianas. Sociólogo e homem dotado de grande sensibilidade pernambucana e brasileira, o autor de *Casa Grande e Senzala* defendia a ideia de que a diversidade cultural desse país devia ser vista como importante na composição do quadro nacional. Freyre, na visão do próprio Bandeira, em *Itinerário de Pasárgada*, é quem o reconduz à sua província e o convida a criar um poema que discorresse sobre a região. Então, em 1925, surge “Evocação do Recife”, que integra o *Livro do Nordeste*, comemorativo do centenário do jornal *Diário de Pernambuco*, e que depois é inserido em *Libertinagem*.

Com toda a liberdade já conquistada, Manuel Bandeira volta o seu lirismo para o passado, para suas experiências primeiras, para as reminiscências do Recife de sua infância:

Recife

Não a Veneza americana

Não a Mauritssatd dos armadores das Índias Ocidentais

Não o Recife dos Mascates

Nem mesmo o Recife que aprendi a amar depois —

Recife das revoluções libertárias

Mas o Recife sem história nem literatura

Recife sem mais nada

Recife da minha infância. (BANDEIRA, 1990, p. 212-214).

O poeta não quer retratar a cidade como a “Veneza americana”. Aqui, faz referência a Fort Lauderdale, hoje denominada Flórida. O poeta também nega a semelhança do Recife com a “Mauritssatd dos armadores das Índias Ocidentais”, referência ao nome dado pelo governador do “Brasil Holandês”, Maurício de Nassau, que chega a Recife em 1637, quando o lugar era apenas uma aldeia. Então, para transformar Recife em capital da “Nova Holanda”, fez construções radicais na região

O alumbramento diante do antigo Recife é visível, mas tudo isso “foi há muito tempo” e agora só existe na memória do sujeito que recorda. Tudo foi num tempo em que a vida ainda era propagada pela boca do povo em sua linguagem simples, gostosa, sem “macaquear a sintaxe lusíada”. Aqui, o poeta faz alusão à liberdade almejada pelo Modernismo, pois conclamavam a liberdade de expressão por meio de uma “língua brasileira” que melhor representasse a criatividade do povo brasileiro. Essa é uma questão bastante representativa na obra de Mário de Andrade, posto que o projeto nacionalista defendido pelo grupo modernista se embasa principalmente nessa ideia.

Segundo Mário de Andrade, em “Evocação do Recife”, com toda sua carga pessoal, com todos os detalhes da infância própria é que o poeta mais se despersonaliza e representa toda a gente, e a forma como Bandeira se refere aos familiares citados no poema e ao espaço recifense é que todos expressam seu amor e afeto por seu lugarzinho natal (ANDRADE, 1990, p. 201). E quem também fala desse caráter pessoal e universal do poema é Gilberto Freyre:

Mas se é certo que o poema se baseia nos primeiros gostos e nas primeiras experiências da vida de todo homem, e não nas de um só, nem nas do homem de determinada cidade, é impossível desprezar em *Evocação do Recife* o que há de liricamente autobiográfico e de liricamente geográfico. O que há de regional, de provinciano, de recifense, de Sousa Bandeira (FREYRE, 1980, p, 78).

Bandeira consegue resgatar o lugar de sua infância de forma pura e verdadeira. A pureza com que fala do que é humano é respaldada pelo fato de ele tratar de uma matéria que lhe é íntima.

O passado recifense é retomado em “Evocação do Recife” com grande ternura, por meio da qual o poeta descreve a afetividade de sua cidade natal/brasileira bem como a casa do avô. A partir da dicção pessoal voltada para o elemento histórico/popular, Bandeira aponta para a questão do nacionalismo proposto pelo Modernismo, questão, aliás, motivadora do poema. Ideia que pode ser percebida em seu último verso: “Recife morto, Recife bom, Recife brasileiro como a casa de meu avô”.

Já em “Vou-me embora pra Pasárgada”, numa projeção futura, o poeta alcança a descrição de um lugar que atinge as necessidades mais íntimas do ser

humano, tais como amizade, poder, amor, lazer e liberdade. Assim, o poeta compartilha do que é comum a todos:

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 (BANDEIRA, 1990, p. 222).

Esse poema “de mais longa gestação”⁴ de toda a obra de Bandeira aponta uma espécie de síntese dos vários momentos de fuga a que o ser humano está sujeito. Parece-nos que tudo aquilo que Bandeira escreveu em sua poesia sobre o assunto se resume aqui. É forte a busca por algo desconhecido, pois o sujeito poético se lança para um lugar imaginário e impossível, porque ele acredita encontrar lá o que não encontra aqui, a liberdade. A “Pasárgada” possível teria sido, para Bandeira, a própria poesia, na qual ele encontrou um meio de sobrevivência e de salvação.

É ainda importante, nesse poema, a imagem erótica no terceiro e quarto versos da primeira estrofe acima mencionada. Tem-se a imagem feminina, que é marcante na poesia de Bandeira e com a qual muitas vezes apresenta uma relação não correspondida. Mas, em “Pasárgada”, a situação é diferente, é livre, e tudo é possível, talvez até os amores que outrora escaparam a esse sujeito poético.

Merece ainda ser destacado, nesse livro, o primor que é “Poema de Finados”. Repleto de profunda tristeza, mas não aquela de antes, em que o sujeito poético encontra-se angustiado, mas uma tristeza que evidencia a tragédia maior de estar vivo enquanto o pai está morto.

Amanhã que é o dia dos mortos
Vai ao cemitério. Vai
E procura entre as sepulturas
A sepultura de meu pai.

Leva três rosas bem bonitas.
Ajoelha e reza uma oração.
Não pelo pai, mas pelo filho:
O filho tem mais precisão.

O que resta de mim na vida
É a amargura do que sofri.

⁴ Bandeira, no *Itinerário de Pasárgada*, p. 80, referiu-se ao poema “Vou-me embora pra Pasárgada” dizendo que este foi o poema de mais longa gestação em toda sua obra. Isso se dá porque a ideia de Pasárgada nasce quando ele tinha apenas dezesseis anos e só vinte anos depois é que surge o poema.

Pois nada quero, nada espero.
E em verdade estou morto ali. (BANDEIRA, 1990, p.223).

“O filho tem mais precisão”, pois, em verdade, está morto ali, restando-lhe apenas a amargura do que já sofreu. O poema traduz a angústia e a desesperança que é do sujeito poético e é de todos quando se sentem acometidos pelas tragédias da vida.

Essa grandeza de Bandeira já conquistava o leitor desde o primeiro momento de sua escrita poética, e consegue traduzir, no caso desse poema, a dimensão da tragédia humana em que o leitor se vê ali. Em carta enviada a Mário de Andrade aos 12 de janeiro de 1944, Bandeira fala dessa dimensão de sua poesia:

Lembro-me que hesitei em publicar o meu primeiro livro de versos porque eram tão pessoais na sua tristeza de doente todo voltado para a sua doença. Depois, com o tempo, vi que as minhas queixas exprimiam queixas de outros, davam consolo a outros. Recebi confidências nesse sentido. Fiquei muito confortado porque não me senti mais inútil. Um poeta que se exprime ingenuamente, mesmo que tenha a ilusão de fazer arte pura, age socialmente (ANDRADE & BANDEIRA, 2000, p. 666).⁵

Libertinagem marca a libertação poética de Bandeira, em que se define a maneira nova de criação que já começara em *O Ritmo Dissoluto*. Aqui os sentimentos recebem nova roupagem ao serem recolocados em espaços inventados ou cuidadosamente observados. Segundo Gilda e Antonio Candido de Mello e Sousa, essa evolução permitiu ao poeta duas consequências que aparentemente são contraditórias:

De um lado, a adesão mais firme ao real, reforçando a naturalidade ameaçada pela delinqüência pós-simbolista; de outro, a criação de contextos insólitos, libérrimos, parecidos com os mundos imaginados, mas rigorosas, da arte moderna. E assim veremos, na sua poesia madura, o cotidiano tratado com um relevo que sublima a sua verdade simbólica e, inversamente, o mistério tratado com uma familiaridade minuciosa e objetiva que o aproxima da sensibilidade cotidiana — porque o poeta conquistou a posição-chave que lhe permite compor o espaço poético de maneira a exprimir a realidade do mundo e as suas mais desvairadas projeções (SOUSA, 1993, p. 7).

Depois de 13 anos morando no morro do Curvelo — lugar que rendeu ao poeta poesia grande parte de sua poesia —, Bandeira é obrigado, em 1933, a se

⁵ Carta de Manuel Bandeira a Mário de Andrade aos 12 de janeiro de 1944. Quando o poeta pernambucano se encontra descansando em Petrópolis.

mudar para a rua Morais e Vale, na Lapa. Essa mudança lhe causou muita tristeza por ter tido que abandonar o lugar que lhe trazia de volta a infância de Recife. Infância que, na verdade, estava nele, assim como está em todos. A nova moradia também lhe trouxe aprendizado e o poeta conviveu ainda mais de perto com a miséria. Agora, é como se ele estivesse entranhado nela, e ela estivesse dentro da matéria poetizada. E nesse clima vai-se concluindo *Estrela da Manhã* (1936), livro que reafirma o impulso de liberdade que sempre foi característico do poeta. *Libertinagem* e *Estrela da Manhã* foram escritos na década de 30 e sob os rumores inquietantes do Modernismo, momento definitivo para a poesia brasileira e não menos importante para a bandeiriana. Por isso, são os livros representantes dos resultados literários dessa nova fase poética. E da proximidade com a matéria miserável que se revela na poesia resulta “Poema do Beco”:

Que importa a paisagem, a Glória, a baía, a linha do horizonte?
— O que eu vejo é o beco. (BANDEIRA, 1990, p. 228).

A autocrítica de ser um poeta incapaz da “emoção social” parece se equivocar mais uma vez. Seus versos têm compaixão por aquela gente miserável, a gente humilde que vivia no beco. O sujeito poético não se importa mais com “a paisagem, a Glória, a baía e a linha do horizonte”, imagens que representariam a subjetividade. Antes, ele mais parece estar num beco sem saída. Porém, ao tomar consciência de sua situação e reconhecer-se no beco, ele passa a ser conhecedor do que o limita e assim funde-se com o objeto, que é a ideia mais precisa do poema, bem como do mundo moderno e contemporâneo. A linguagem concentrada exige um leitor ativo capaz de perceber o entranhar do sujeito no objeto. Então, há a aproximação da prosa e da poesia ao utilizar-se de uma situação cotidiana banal, prosaica, e extrair dali o elemento poético, como ocorre no “Poema tirado de uma notícia de jornal”.

Numa perspectiva da poesia moderna diferente daquela defendida por Friedrich, “Poema do Beco” traz a mais crua e objetiva realidade, que sempre esteve na poesia bandeiriana e, como acredita boa parte dos críticos da atualidade, na poesia em geral. Sob esse aspecto, diz o crítico alemão Michael Hamburger (2007, p. 46): “já sugeri que o homem nunca pode ser excluído da poesia escrita por seres humanos, por mais impessoal e abstrata que seja [...]”. A poesia moderna, a partir de Baudelaire e Rimbaud, propõe mudanças, é claro, pois o sujeito agora não mais está centrado no eu. Antes, ele vê o outro, passeia pela rua, e por que não habitar

também o beco? O que mudou foi o ponto de vista com que o sujeito poético olha para as coisas, vê os objetos, em suma, vê o mundo a seu redor e participa dele.

Os poemas de Bandeira expressam, nessa perspectiva, um modo diferente de olhar para as coisas e ter a experiência delas. Um modo de desentranhar da matéria mais ínfima e, às vezes, mais prosaica, o momento poético. Pois, se ele apenas trouxesse para o poema a realidade própria ou alheia, sem o que Antonio Candido chama de “apurado senso do momento poético”, sua poesia não encantaria, não seria dotada do mais puro lirismo. Dessa forma, em “Poema do Beco”, o sujeito poético está mais do que ao lado do objeto: está fundido a ele. Essa opção do poeta pelo beco e seus habitantes, que começara antes, intensifica-se em *Libertinagem*.

Se a poesia nunca se divorciará da referência e do eu, há uma espécie de intercâmbio entre sujeito e objeto. Daí a subjetividade parece escapar. O sujeito está ali aprisionado pelo espaço. Contudo, isso lhe basta e, portanto, não há a necessidade de evasão dessa condição, pois sujeito e objeto são apenas um. E se, para Bandeira, a poesia encontra-se no chinelo ou no que é elevado, se ela é de bar ou de capela, ou ainda, nas palavras de Espínola (1995, p. 127), “encontra-se passeando pela cidade entre a realidade e a imagem das coisas”, aqui ela está no beco e desvela esse espaço também revelador da exclusão.

Segundo Arrigucci, Manuel Bandeira agora era

dono de um modo inconfundível de dizer as coisas que pretendia, com domínio completo do ofício, com emoção na justa medida do necessário ao assunto, já liberto do “gosto cabotino da tristeza” e assim desperto para o mundo em torno. E que sabia onde procurar ou esperar o que podia achar ou não (ARRIGUCCI, 2000, p. 11; grifos do autor).

Se a poesia bandeiriana, desde *A Cinza das Horas* até *Libertinagem*, possui versos prenhos de grande tensão espiritual, em *Lira dos Cinquent’Anos*, livro publicado em 1940, prevalece um tom mais tênue, pois Bandeira agora se afasta do sofrimento e também da alegria, porém, sem se afastar dos temas humanos, coisa que nunca chegará a acontecer em sua arte poética. O que ocorre, então, é uma espécie de resignação diante da condição particular. Há, pois, um certo conformismo frente ao mau destino intratável e o poeta parece ter percebido que não adiantava lutar contra a situação e contra a morte.

1.3 Bandeira depois do Modernismo

Depois das inquietações modernistas e de perceberem os exageros cometidos pelo movimento, muitos poetas retomaram o uso da forma clássica, entre eles Bandeira, educado numa época de acentuada influência parnasiana. Desde cedo, no Colégio Pedro II, seu gosto por Camões foi despertado pelo professor Silva Ramos e pelo colega Sousa da Silveira. Gosto que, para além do ambiente escolar onde o poeta português era lido e estudado, nasceu também da sensibilidade oculta pela arte literária bandeiriana. Diante disto, avulta a importância que sempre atribuiria a Camões em sua formação literária.

Em seu primeiro livro, chega a dedicar um soneto a Camões, no qual faz uma bela aclamação do poeta português: “Gênio purificado na desgraça, / Tu resumiste em titoda a grandeza:”. Aqui, a forma fixa utilizada foi a mesma do mestre de Portugal que tantas vezes aflorou o exercício poético bandeiriano.

No entanto, mais tarde, em *Lira dos Cinquent’Anos*, ao fazer o uso do soneto, Bandeira busca uma outra forma clássica, como pode ser encontrado em “Soneto Inglês N° 2”:

Aceitar o castigo imerecido,
 Não por fraqueza, mas por altivez.
 No tormento mais fundo o teu gemido
 Trocar num grito de ódio a quem o fez.
 As delícias da carne e pensamento
 Com que o instinto da espécie nos engana
 Sobpor ao generoso sentimento
 De uma afeição mais simplesmente humana.
 Não tremer de esperança nem de espanto.
 Nada pedir nem desejar, senão
 A coragem de ser um novo santo
 Sem fé num mundo além do mundo. E então
 Morrer sem uma lágrima, que a vida
 Não vale a pena e a dor de ser vivida.

Esse soneto não obedece à forma camoniana, mas ao modelo do *link-sonnet*, forma utilizada por Petrarca e Shakespeare. Bandeira, ao falar do soneto inglês no *Itinerário de Pasárgada*, afirma que, na verdade, essa forma apresenta uma facilidade enganosa, uma vez que, segundo ele, esta é “bem mais incômoda de manejar por causa da passagem da quadra para o dístico, o mesmo buraco da oitava rima” (1990, p. 91).

O soneto apresenta uma temática em que nada mais parece espantar ou causar desesperança ao sujeito poético. Assim, ele aceita e enfrenta sua condição com “altivez”, ainda que este seja um “castigo imerecido”.

Sérgio Milliet, em Nota Preliminar ao livro *Belo Belo*, acrescenta:

Em *Lira dos Cinquent’Anos* Manuel Bandeira deu-nos o espetáculo de uma inspiração admiravelmente livre, tão livre que ousava voltar ao soneto e ao verso metrificado sem preconceitos modernistas, mas tampouco sem abandono de suas conquistas anteriores (MILLIET, 1990, p. 267-268).

Um exemplo dessa liberdade de criação e volta à forma clássica é o “Soneto em louvor a Augusto Frederico Schmidt”. Porém, Bandeira atualiza a forma clássica ao inserir nesta o tom moderno e particular em que o soneto é composto com uma certa ironia, um certo deboche refinado muito peculiar a esse pernambucano. Pelo processo de metalinguagem, o poeta utiliza o próprio poema para referenciar a obra também poética de Schmidt. Bandeira aborda temas importantes da obra de Schmidt, como questões bíblicas, lembranças, mulheres, bem como aquilo que é efêmero. A forma da tradição clássica recebe, em Bandeira, característica particular, quando ele, ironicamente, sugere uma espécie de contiguidade entre a figura da mulher e o Brasil. Segue abaixo o poema em homenagem a Schmidt:

Nos teus poemas das cadências bíblicas
Recolheste o som das coisas mais efêmeras:
O vento que entenece as praias desertas,
O desfolhar das rosas cansadas de viver,

As vozes mais longínquas da infância,
Os risos emudecidos das amadas mortas:
Matilde, Esmeralda, a misteriosa Luciana,
E Josefina, complicado ser que é mulher e é também o Brasil.

A tudo que é transitório soubeste
Dar, com a tua grave melancolia,
A densidade do eterno.

Mais de uma vez fizeste aos homens advertências terríveis.
Mas tua glória maior é ser aquele
Que soube falar a Deus nos ritmos de sua palavra. (BANDEIRA, 1990, p. 258).

Sua inspiração, em *Lira dos Cinquent’Anos*, volta-se para si mesma, e por isso a solidão preenche esses novos versos. Sentimento que engrandece a obra, uma vez que, até *Libertinagem*, sua linhagem poética tem um cunho passional e fugaz. Nessa obra, não há mais aquela preocupação de enquadrar os versos em

determinada circunstância, embora o poeta nunca perca de vista o caráter circunstancial. Ainda assim, surge no livro sua produção mais pessoal, mas sem a esperança angustiante dos primeiros livros na medida em que há uma procura por autoconhecimento, o que o distancia do desalento de antes. O que ele espera agora é morrer, e morrer completamente, como está em “Morte absoluta”:

Morrer.
Morrer de corpo e de alma.
Completamente.

[...]

Morrer tão completamente
Quem um dia ao lerem o teu nome num papel
Perguntem: “Quem foi?...”

Morrer mais completamente ainda,
— Sem deixar sequer esse nome. (BANDEIRA, 1990, p. 253).

O poeta parece encontrar-se em estado de aceitação da morte talvez por já ter percorrido longo caminho poético e pessoal. E ele explica como deve ser essa morte. É o próprio poeta quem diz, em *Itinerário de Pasárgada*, que realmente esperava a morte como algo absoluto e completo, e que depois não permanecessem nem mesmo seus versos:

Não alimento nenhum desejo de imortalidade. O meu poema ‘Morte Absoluta’ não foi sincero apenas na hora em que o escrevi, o que é afinal a única sinceridade que se deve exigir de uma obra de arte. Posso dizer na mais inteira tranqüilidade que pouco se me dá de, quando morrer, morrer completamente e para sempre na minha carne e na minha poesia (BANDEIRA, 1990, p. 68)

Essa ideia volta mais tarde em “Os nomes”, poema escrito em 1953 e que integra *Opus 10* (que, na primeira edição em 1952, segundo o próprio poeta, “apareceu magrinho”; depois, veio a segunda edição em 1955, esta já aumentada e contendo o poema mencionado). Nele, destacam-se dois momentos em que a morte se encarrega do desaparecimento do ser. Primeiro, é a carne que se acaba; depois, o nome. Ainda que este persista em permanecer, também acaba desaparecendo porque as reminiscências também não se eternizam. Pelo menos, não no sentido primeiro:

Duas vezes se morre:

Primeiro na carne, depois no nome.
 A carne desaparece, o nome persiste mas
 Esvaziando-se de seu casto conteúdo
 — Tantos gestos, palavras, silêncios —
 Até que um dia sentimos,
 Com uma pancada de espanto (ou de remorso?)
 Que o nome querido já nos soa como os outros. (BANDEIRA, 1990, p. 306).

Porém, poucas linhas abaixo, na mesma página do *Itinerário*, Bandeira reconhece uma possibilidade de permanência de sua poesia, segundo ele, não por “virtude própria”, mas por meio da música, porque alguns de seus versos já haviam sido musicados por Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, entre outros grandes compositores da época. Também o amigo Jaime Ovalle chegou a musicar alguns versos do poeta. A música seria, para ele, o único motivo para que a poesia não morresse com o poeta. Mas se enganou o poeta tísico pernambucano, pois seu desejo nunca foi atendido: sua poesia canta o que é para sempre inerente à condição humana, canta a vida cantando a morte, posto que uma não é isolada da outra, antes se completam. Enquanto houver homens, seus poemas continuarão encantando porque, por meio de um mito particular, devolvem o homem ao homem, elevam a condição humana.

Em 1948, é publicado *Belo Belo*, livro que, na edição de 1951, recebe vários outros poemas escritos há muito tempo, como “Céu”, “Poema Só para Jaime Ovalle”, “Consoada”. Este último havia sido esquecido em uma pasta, junto com outros textos. Bandeira costumava deixar os poemas “de quarentena”. A questão é que ele, às vezes, achava que o poema não servia, porque não conseguia solucionar alguma “perplexidade” dele. Além disso, o poeta nunca se preocupou em organizar seus livros preenchendo-os com poemas que seguissem um rigor cronológico, o que explica a presença, muitas vezes, de poemas com datas bem diferentes.

Bandeira, que em 1917 fazia versos como “quem chora” e “como quem morre”, que antes sentia a angústia diante do que lhe impedia a vida, viu essa revolta se atenuar com a idade e com o amadurecimento, dando lugar a um sentimento mais doce, a uma simpatia. Há uma espécie de comunhão com o mundo e com as pessoas. Sua alma está mais leve e enxerga as coisas com uma consciência fraternal, sem jamais perder a autoironia. Há no poema uma sugestão de estado de dever cumprido, tanto que, agora, o sujeito lírico quer “viver de brisa”. É o que escreve em “Brisa”, poema que abre *Belo Belo*:

Vamos viver no Nordeste, Anarina.
 Deixarei aqui meus amigos, meus livros, minhas riquezas, minha vergonha.
 Deixarás aqui tua filha, tua avó, teu marido, teu amante.
 Aqui faz muito calor.
 No Nordeste faz calor também.
 Mas lá tem brisa:
 Vamos viver de brisa, Anarina. (BANDEIRA, 1990, p. 273).

Enquanto chove “uma triste chuva de resignação”, o sujeito poético sonha com um lugar em que possa viver sem sofrimento, sem dor, enfim, sem algo que lhe pese tanto. Dessa forma, o poema aponta para a questão da utopia do existente, e o sujeito, sufocado pela realidade, clama por um lugar — o “Nordeste” — que lhe seja leve como a brisa, pois já não precisa mais se preocupar com o sofrimento. Essa temática aparece também em “Temas e voltas”, do mesmo livro, mas nesse poema a busca por maior alívio será agora direcionada ao céu.

Mas para quê
 Tanto sofrimento,
 Se nos céus há o lento
 Deslizar da noite?

Mas para quê
 Tanto sofrimento,
 Se lá fora o vento
 É um canto da noite?

Mas para quê
 Tanto sofrimento,
 Se agora, ao relento.
 Cheira a flor da noite?

Mas para quê
 Tanto sofrimento,
 Se o meu pensamento
 É livre na noite? (BANDEIRA, 1990, p. 274).

O sujeito poético lança seu olhar para algo divino e se vê livre para escapar inclusive da dor, e pergunta: “para quê / Tanto sofrimento, / Se nos céus há o lento / Deslizar da noite?”.

Bandeira atingiu uma depuração tanto da condição pessoal quanto da escrita poética, o que permite que seus versos falem por si só, pois são donos de uma amabilidade e de uma mansidão inigualáveis, que só quem é conhecedor profundo do estritamente humano é capaz de revelar ou desvelar. O poeta não precisa de outros aparatos para ser, como expõe Espinheira Filho (2004, p. 15), “o poeta

brasileiro mais lírico e límpido do século XX”. Sua poesia tão espontânea e, ao mesmo tempo tão técnica, é iluminada de alumbramentos.

Em 1949, sai o livro *Mafuá do Malungo*, que veio a ser publicado pela influência de João Cabral de Melo Neto. Bandeira, em *Itinerário de Pasárgada*, explica que *Mafuá* é o nome que têm as feiras populares de divertimentos, e *Malungo* é palavra de origem africana e significa “companheiro”, “camarada” (BANDEIRA, 1990, p. 98). O livro é composto de versos feitos a partir de nomes de amigos do poeta, num jogo onomástico, sem perder uma das características bandeirianas: a circunstância. “Sou poeta das circunstâncias e desabafos, pensei comigo”, afirmou o poeta (Ibdem), após uma tentativa de versejar sem circunstância, tentativa vã, pois ele viu que tudo que havia escrito se embasava em circunstâncias próprias ou alheias. Mas, como endossa Carlos Drummond de Andrade (1990, p. 361), a “arte de transfigurar as circunstâncias, poderíamos rotular a poesia. A circunstância é sempre poetizável [...]”. E, onomasticamente, Bandeira brinca com o amigo Carlos Drummond:

O sentimento do mundo
É amargo, ó meu poeta irmão!
Se eu me chamasse Raimundo!...
Não, não era solução.
Para dizer a verdade,
O nome que invejo a fundo
É Carlos Drummond de Andrade. (BANDEIRA, 1990, p. 367).

Diverte-se também com o próprio nome:

Manuel Bandeira
(Souza Bandeira.
O nome inteiro
Tinha Carneiro).

Eu me interrogo:
— Manuel Bandeira,
Quanta besteira!
Olha uma cousa:
Por que não ousa
Assinar logo
Manuel de Souza? (BANDEIRA, 1990, p. 379).

E segue seu jogo onomástico passando por diversos nomes, sem se esquecer de seu amigo, consultor e crítico Mário de Andrade, ausente desde 1945:

Mário
Inteligência
Sabor

Surpresa

As neblinas paulistas condensaram-se em ácidos sarcásticos
E queimaram a epiderme dos aços virginiais
Mas nas sobras mais fundas ficaram os docementes dos nan-
[quins mais melancólicos!...

Como será São Paulo...
O Paraná com os pinhais intratáveis?
(Não servem para uma exploração regular da indústria do papel)
Goiás! Ilha do Bananal!
Mas os índios? Os mosquitos?
Como será o Brasil?...
Como será São Paulo? (BANDEIRA, 1990, p. 388).

Bandeira revela-se solitário e sente grande nostalgia dos tempos de Mário. Ao evocar os estados brasileiros, o poeta faz alusão ao desejo de Mário na busca pelo conhecimento das regiões do Brasil, cada região com suas diferentes características, tais como aparecem, por exemplo, em *Macunaíma*.

Livre de grandes influências poéticas, inclusive portuguesa, o poeta está ainda mais livre nos versos de *Opus 10*, mais voltado aos temas brasileiros, e por isso seus versos são de uma simplicidade só sua, em que lirismo e tema se entrelaçam. Bandeira, que já vinha se destacando como poeta inovador desde os primeiros livros, confirma ali que é um grande poeta, atitude que veio por necessidade, e aos poucos o poeta foi depurando-se e agora o é por virtude própria. Não pôde ser arquiteto, tornou-se poeta, e dos melhores. Sua grandeza vem da percepção da matéria mais simples e da capacidade de torná-la poesia. Se ele sempre gostou do que é simples, agora se sente ainda mais livre e brinca em “Vozes na noite”:

Cloc cloc cloc...
Saparia no brejo?
Não, são os quatro cãesinhos policiais bebendo água. (BANDEIRA, 1990, p. 300).

E o poeta sente-se com a vida passada a limpo como está em “Consoada”. A noite pode descer que não seria em hora inoportuna, pois tudo está em seu devido lugar:

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

A mesa posta,
Com cada coisa em seu lugar. (BANDEIRA, 1990, p. 307).

A resignação parece beirar a completude. Se não há outra solução, só lhe resta manter uma relação amigável com “o fim de todos os milagres”, como está em “Preparação para a morte”. Seria assim mais fácil se deparar com a única certeza dessa vida provisória? Talvez, já que a ilusão pode permitir uma vida mais amena.

Através do passado íntimo e familiar o poeta organizou a vida em virtude da morte, como uma maneira poética de aprender a morrer que só Bandeira soube realizar (ARRIGUCCI, 2002, p. 232). Sob esse espírito de poeta tranquilo e dotado de grande aprendizado é que nasce *Estrela da Tarde*, de 1963⁶. Depois dessa longa trajetória poética e pessoal de Bandeira, ele condensa nesse livro um pouco de tudo o que aprendeu. O livro apresenta algo de novo em relação aos outros do poeta, pois está dividido em seis partes. A primeira, intitulada “Estrela da Tarde”, é a maior, com 40 poemas; a segunda é formada apenas pelas “Duas canções do Beco” que, assim como a primeira, trata de temas eróticos; a terceira chama-se “Louvações” e contém muitos versos de circunstâncias, além de personagens; a quarta, “Composições”, e a quinta, “Ponteios”, marcam a experimentação concretista do poeta que se entusiasma com o movimento; e a última, “Preparação Para a Morte”, contém seis poemas que enfatizam a aproximação da morte.

Sua poesia beira uma espécie de purificação espiritual. O prenúncio da morte está mais do que nunca acentuado. A morte é vista como algo soberano, capaz de finalizar todos os milagres:

Tudo é milagre.
Tudo, menos a morte.
— Bendita a morte, que é o fim de todos os milagres. (BANDEIRA, 1990, p. 355).

Como um resgate de aprendizado poético, estão presentes, em “Estrela da Tarde”, características do primeiro Bandeira, ainda voltado para a estética simbolista, bem como as inovações incorporadas na fase modernista. Ele vai do soneto ao verso livre, mas tudo isso inserido em seus temas mais relevantes, desenvolvidos em toda a sua poética. Ele, que agora se sente no momento crepuscular, tem vontade de morrer, canta uma canção para a morte e, para depois

⁶ Na verdade houve uma edição luxuosa publicada na Bahia em 1960, com um número menor de poemas.

dela, relembra amigos já falecidos como Mário de Andrade e Jaime Ovalle; contudo, é claro, fala do amor, tema que sempre compareceu a seu exercício poético:

Amei Antônia de maneira insensata.
Antônia morava numa casa que para mim não era casa, era um empíreo.

Mas os anos foram passando.
Os anos são inexoráveis.
Antônia morreu.
A casa em que Antônia morava foi posta abaixo.
Eu mesmo já não sou aquele que amou Antônia e que Antônia não amou.

Aliás, previno, muito humildemente, que isto não é crônica nem poema.

É, apenas,
Uma nova versão, a mais recente, do tema *ubi sunt*,
Que dedico, ofereço e consagro
A meu dileto amigo Augusto Meyer. (BANDEIRA, 1990, p. 321).

O amor parece ter escapado muitas vezes ao alcance do sujeito poético, como a própria vida que veio lhe escapando lentamente. Assim como a amor de Antônia não lhe foi possível, muitos outros também não foram alcançados, embora algumas imagens eróticas, tão recorrentes na poesia bandeiriana, às vezes foram palpáveis, mas quase sempre rondavam de longe, bastante fugidias:

O teu seio que em minha mão
Tive uma vez, que vez aquela!
Sinto-o ainda, e ele é dentro dela
O seio-ideia de Platão. (BANDEIRA, 1990, p. 327).

Cantando todos esses temas, “o poeta Manuel Bandeira está completo”, como assegura Lêdo Ivo (1990, p. 314). E sua plenitude circunstancial acentua até certo ponto elementos de sua vida particular, que num processo de construção poética, nunca se ausentou poesia bandeiriana. Dessa forma, evoca mais uma vez, melancolicamente, o paraíso perdido, o “Recife” de sua infância:

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

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

Não como és hoje,
Mas como eras na minha infância,

(BANDEIRA, 1990, p. 333).

Manuel Bandeira lança mão das mais variadas formas poéticas na elaboração desse livro. Mostrou, sem nenhum pudor, o sonetista de outrora, além de se expor como o poeta modernista. Faz, ainda, uma última tentativa experimental em sua arte intelectual de poetar: experimenta a forma concreta de se fazer poesia. Forma estética, que, a partir da década de 50, impõe-se como novo movimento poético brasileiro, liderado por Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari. Segundo este último (1975, p. 43), o poema concreto “é forma e conteúdo de si mesmo, o poema é. a idéia-emoção faz parte integrante da forma, vice-versa. ritmo: força relacional”. E para Haroldo de Campos,

a poesia concreta visa como nenhuma outra à comunicação. Não nos referimos, porém, à comunicação-signo, mas à comunicação de formas. À presentificação do objeto verbal, direta, sem biombos de subjetivismos encantatórios ou de efeito cordial. Não há cartão de visitas para o poema: há o poema (CAMPOS, 1975, p. 50).

Os concretistas queriam a abolição da estrutura linear do verso, bem como o uso de substantivos concretos e do tecnicismo, a ausência de pontuação, entre outras mudanças, de tal maneira que o poema concreto, que explorava figuras sonoras como aliteração, assonância e a paranomásia, a letra impressa, a superfície da página, dentre outras, devia trazer a realidade em si mesmo, em sua forma. Os processos de composição da poesia concreta resultam, para Bosi (1994, p. 478), “na substituição da estrutura frásica, peculiar ao verbo, por estruturas nominais; estas por sua vez, relacionam-se espacialmente, tanto na direção horizontal como na vertical”.

Apesar de na época, a poesia concreta despertar a ideia de que ela trazia a perda das referências e não comunicava, o movimento concretista propunha comunicar, através da concretude da palavra, a falta de sentido no mundo, os aspectos contemporâneos, tais como o crescimento exacerbado do mercado, a mídia, bem como a fragmentação do ser e da sociedade.

Embora Bandeira não tenha aderido à poesia concreta, ele tenta alguns poemas em que a forma busca se aproximar do que queria a estética concretista:

A O N D A
a onda anda

aonde anda
 a onda?
 A onda ainda
 ainda onda
 ainda anda
 aonde?
 aonde?
 a onda a onda (BANDEIRA, 1990, p. 354).

Como a poesia concreta é espacial e precisa do branco da folha de papel e de alguns vocábulos, em “A Onda” a própria disposição gráfica das palavras sugere uma ondulação, e de certa forma o poeta consegue se distanciar do discurso. A concretude da palavra e a estrutura na folha expressam a ideia pretendida. O uso do substantivo concreto “onda” acentua a ideia do concreto, e o advérbio “aonde” enfatiza o movimento concordante desenvolvido no percurso da onda. Tudo é um conjunto de pontos que contribui para a associação das palavras à ideia que se quer comunicar.

A assonância marcada pela recorrência da repetição do timbre vocálico nasal em **onda**, **anda**, **ainda**, **aonde**, e a **paranomásia**, marcada pela repetição das palavras **onda**, **anda**, **ainda** e **aonde**, conferem materialidade ao signo linguístico que propõe uma relação com o significante — a onda. Aí se estabelece, além do movimento, também outra característica da poesia concreta: unindo forma e conteúdo, consegue-se a rapidez de comunicação por meio da estrutura ondular do poema, ou seja, por meio da “comunicação de formas”, como afirmou Haroldo de Campos.

O próprio Bandeira via o poeta concretista como aquele que se esforçava por ver as palavras desvinculadas de todo o seu casto sentido. É como se o poeta lançasse para as palavras um olhar pueril, um olhar de descoberta. Bandeira ainda acreditava que o poema concreto é um enigma decifrável pelo esforço da inteligência (BANDEIRA, 1990, p. 515). Essa forma poética propunha uma maneira diferente de se comunicar, agora não mais se daria no nível da “comunicação-signo”, o que poderia causar certa estranheza ao leitor.

Além dessa vasta obra poética, Bandeira foi grande tradutor em diversas línguas. Traduziu importantes poetas como Rilke, Verlaine, Éluard, e também São Francisco de Assis, entre outros. Bandeira conseguia apalpar as sutilezas que os

poemas portavam em sua língua original e até mesmo, muitas vezes, encontrar solução para a falta de sutileza de alguns deles. Assim, ele os conduzia, com sua emoção poética, à língua portuguesa. O poeta disse no *Itinerário de Pasárgada* (1990, p. 92) que, quando ia traduzir um poema, costumava deixá-lo “flutuar por um tempo” em seu espírito para que este encontrasse a fixação necessária. Só depois é que vinha a tradução. E ainda expressa o poeta a respeito de suas traduções poéticas:

Só traduzo bem os poemas que gostaria de ter feito, isto é, os que exprimem coisas que já estavam em mim, mas informuladas. Os meus “achados”, em traduções como em originais, resultam sempre de intuições. (BANDEIRA, 1954, p. 92; grifo do autor).

E diz ainda que se deparou com versos que nunca conseguiu traduzir, pois, segundo ele, a emoção poética destes está “rigorosamente condicionada às palavras”; e que traduziu outros nos quais teve que trocar palavras (*heras* por *pêras*, por exemplo). Enfim, o poeta ia dando um colorido especial e particular a esses poemas que passavam pela sua leitura. Segundo a concepção do psicanalista Sigmund Freud, não apenas as obras originais do próprio autor carregam indícios das reminiscências, mas também as obras organizadas pelo autor, uma vez que há um processo de escolha para a elaboração de tal trabalho (FREUD, 1996, V. IX.) Embora o psicanalista não faça referência ao processo de tradução, e, principalmente, pensando a poética memorialista bandeiriana, pode-se dizer que se encontram também nos versos traduzidos os traços de outrora. Suas melhores traduções, como no trecho acima citado, são as de poemas que exprimiam coisas que já estavam nele. Assim, Bandeira os reatualiza, e nas palavras do professor Eduardo Coelho (2007, p. 72), “suas traduções da língua inglesa, francesa, espanhola, etc. [muito contribuem], pois ‘tomar’ uma técnica emprestada é traduzi-la, interpretá-la à sua medida”.

Bandeira traduziu ainda outros que ele diz ter ficado “uma porcaria”, pois às vezes o fazia por obrigação, como colaborador de jornal ou revista, ou ainda a pedido de algum amigo. Também verteu para o português importantes peças teatrais de Shakespeare, Brecht, “O advogado do diabo”, de Morris West, dentre outras.

Bandeira sentiu a vida por um fio desde os 18 anos. Assim, sua trajetória poética foi, como relata Arrigucci Jr. (2000, p.89), “encarada como uma longa aprendizagem da morte”. Morte que visita definitivamente Manuel Carneiro de Sousa Bandeira aos 13 de outubro de 1968, aos 82 anos. Vão-se as reminiscências e, mais lentamente, os epitáfios. A poesia se eterniza.

2 MEMÓRIA DA INFÂNCIA

Cada memória esgota-se ao mesmo tempo que ocorre, e tudo o que temos são rastros, textos, que se acumulam sobre as águas — que não cessam. Memória da memória.

Rodrigo Garcia Lopes

2.1 Lirismo e angústia

A poesia memorialista de Manuel Bandeira, por meio das lembranças, ativadas, resgata, quase sempre, a infância do menino feliz que brincava nas ruas de Recife. Ruas de belos nomes como Aurora, Rua da União, Rua da Saudade, Formosa e Princesa Isabel. Além da insubstituível casa do avô, explicitadas com nostalgia em *Itinerário de Pasárgada*:

A Rua da União, com os quatro quarteirões adjacentes limitados pelas Ruas da Aurora, da Saudade, Formosa e Princesa Isabel, foi a minha Tróada; a casa do meu avô, a capital desse país fabuloso. Quando comparo esses quatro anos de minha meninice a quaisquer outros quatro anos de minha vida de adulto, fico espantado do vazio destes últimos em cotejo com a densidade daquela quadra distante (BANDEIRA, 1990, p. 35).

Saudosamente, o poeta, agora adulto, percebe que sua infância era fabulosa e de grandeza épica, bem diferente dos anos da vida adulta sem a densidade daquele tempo que só sobrevive nas lembranças. Há, no presente um vazio que se contrapõe aos anos da meninice do poeta, pois sua vida seguiu um outro destino que não o programado. Foram muitas as perdas: da saúde, dos parentes e pessoas queridas daquele tempo, da profissão, do lugar da infância e da infância. Todos esses elementos perdidos constituem uma mitologia particular, marcando para sempre sua poesia, posto que aparecem em diferentes situações de sua trajetória literária.

Um primeiro momento dessa trajetória poética de Manuel Bandeira, que compreende suas primeiras publicações, *A Cinza das Horas*, *Carnaval* e *O Ritmo Dissoluto*, apresenta um universo crepuscular de tom melancólico, em que predomina, principalmente no primeiro livro, uma estética apoiada na maneira clássica de se fazer poesia. No entanto, os dois últimos, e, principalmente, *O Ritmo Dissoluto*, já aponta para as revoluções do modernismo, sendo estas no ritmo com seus deslocamentos de acentos, e na temática irônica, metalinguística e de aceitação e transformação do cotidiano.

No que tange às lembranças do passado, esse primeiro momento, sobretudo em *A Cinza das Horas* (1917), é marcado pela prevalência de um lirismo mais pessoal, particular. A infância feliz aparece muito distante do presente, momento este marcado por perdas e tristezas. As lembranças daquela época feliz são agora recuperadas de forma angustiante. Isso se dá porque essas imagens do passado, ao se presentificarem, recebem influência da fase adulta melancólica e, portanto, tornam-se também melancólicas. Ocorre, então, uma troca de experiências atuais e antigas. Segundo Freud, o que o sujeito adulto recorda da infância são apenas traços⁷ daquilo que foi de fato importante, sendo que o superficial não vem às lembranças adultas. “Ninguém contesta o fato de que as experiências dos primeiros anos de nossa infância deixam traços inerradicáveis nas profundezas de nossa mente” (FREUD, 1996. V. III, p. 295). Frequentemente, essa memória é o retorno a uma lembrança da infância, que dessa maneira avança num grande salto temporal para o mundo do adulto que recorda. Entre esses dois pontos, ocorre um longo intervalo de tempo que — distante da proposta de Bergson — não tem o sentido de duração, mas permanece inconsciente em sua extensão temporal. Sob esse aspecto, a memória passa, então, por um longo esquecimento até que alguma ação no presente desencadeie o processo de recordação de determinado momento do passado. Por esse viés, o que tem relevância sob algum aspecto para o sujeito é que é recuperado pela memória através das lembranças, e o que é considerado não essencial é esquecido.

Como a teoria da memória em Freud está embasada na recordação por meio de traços e não pela forma original dos fatos ocorridos no passado, esses traços

⁷ É em torno da noção de traço (Spur) que Freud vai desenvolver sua teoria da memória. É preciso dizer que o termo imagens mnemônicas, tal como ele o emprega, não designa a memória consciente, mas os traços inconscientes. Traço é a forma pela qual a impressão mantém seus efeitos.

mnemônicos da infância se retraduzem numa forma plástica e visual em época posterior em que as lembranças vêm à tona. Sob esse aspecto, Freud assevera que:

As lembranças relativas à infância talvez sejam tudo o que possuímos. Nossas lembranças infantis nos mostram nossos primeiros anos não como eles foram, mas tal como aparecem nos períodos posteriores em que as lembranças foram despertadas. Nesses períodos de despertar, as lembranças infantis não emergiram, como as pessoas costumam dizer; elas foram formadas nessa época. E inúmeros motivos, sem qualquer preocupação com a precisão histórica, participaram de sua formação, assim como da seleção das próprias lembranças (FREUD, 1996, p. 304. V. III).

Faz-se necessário abordar aqui o francês Henri Bergson, estudioso da memória, o qual é autor de uma teoria original sobre o assunto, cujo principal livro é *Matéria e Memória*. Nessa obra, o pensador aborda a questão do passado como algo que não é o presente que passou, mas é ele mesmo, passado, que avança e aumenta sem cessar, conservando-se integralmente. Existe em Bergson a tese cartesiana de uma substância espiritual distinta da substância material. Dessa forma, o cérebro, para ele, não se constitui como o suporte material das lembranças, pois estas não necessitam de suporte material. Aquilo que as suporta é a própria substância espiritual, ou melhor, elas são a própria substância espiritual. Para pensar a pergunta sobre como uma lembrança se conserva (e para Bergson o passado não sofre perdas, ao contrário, é acrescido progressivamente), é preciso aceitar que uma lembrança se conserva nela mesma e não no cérebro. A essência da substância espiritual é durar. Logo, ela persiste.

Para Bergson, é no interior do eu que a essência do real pode ser desvelada. E nesse interior, encontra-se a configuração da memória. Memória que, para ele, divide-se em dois tipos: a “memória-hábito” e a “memória-recordação” (*memóire souvenir*). A primeira se configura como repetição e presentificação do efeito prático de experiências passadas (repetir de cor um texto lido anteriormente); a segunda, como reprodução enquanto passado, revivendo-o (recordação das circunstâncias em que se leu aquele texto inicialmente). A memória-recordação é responsável por registrar, sob a forma de imagens-lembranças, os acontecimentos cotidianos à medida que eles vão ocorrendo, sem, com isso, negligenciar nenhum pormenor, permitindo a cada gesto seu lugar e sua data.

No entanto, a teoria memorialista de Bergson só terá relevância neste trabalho apenas quando for convergente com a teoria psicanalítica de Freud. Ambos

discutem questões sobre a memória e se aproximam. Por exemplo, defendem a tese de que o passado se conserva integralmente (embora não seja necessariamente recordado); o esquecimento compreendido como ativo e não passivo (para Freud, o inconsciente é algo ex-sabido que por algum motivo foi esquecido, e o esquecimento ocorre como um recalque, ou seja, o ex-sabido não pode vir à consciência sem as devidas distorções); o caráter seletivo da memória; a ideia de uma mudança contínua do material mnemônico (a memória não se dá sobre algo que permanece idêntico a si mesmo, mas sobre algo que muda continuamente, sendo que, para Bergson, ela é a própria mudança). Tais semelhanças, embora superficiais, aproximam o pensamento de ambos no que tange à memória.

Sob esse aspecto, para o pensamento bergsoniano, do passado permanecem as imagens que possam colaborar com a ação do presente, inserir-se nessa ação e agir sobre ela, além de serem também modificadas pelo tempo atual. A partir daí, a lembrança deixa seu estado de puro pretérito e se confunde com o presente, porque a imagem é um estado presente. (BERGSON, 1999, p. 164).

Como para esses dois pensadores a imagem pretérita é construída no aqui e no agora, esta não poderia acontecer de outra forma que não marcada pelo presente. Pensando a questão da memória na poesia de Manuel Bandeira, em seu primeiro momento — tempo do poeta ausente da vida prática, posto que se encontra em recolhimento por causa da doença, o que conseqüentemente proporciona o advento das evocações líricas — as lembranças da infância são permeadas pela angústia de seu estado de confinamento em função da tuberculose. Logo, tem-se um sujeito no presente que reinventa o passado pela linguagem poética. Daí se estabelece uma enorme proximidade entre sujeito empírico e lírico, pois o poeta encontra-se angustiado no presente de onde nasce o chamado para as lembranças de um tempo anterior também vivido por ele, agora poetizado.

Para a filosofia contemporânea de Heidegger, a angústia é uma disposição fundamental que pode manter aberta a contínua ameaça do que vem a ser mais próprio e particularmente do homem, ou seja, a “ameaça” da morte. A angústia seria, então, uma estrutura existencial — ser-no-mundo. Ela mantém a ameaça por não possuir objeto determinado e assim transforma o mundo em uma ameaça. Dessa forma, o nada vem ao encontro do homem na angústia, uma vez que ele (o nada) é, para Heidegger, a própria realidade do mundo. Nesse sentido, a angústia constitui

essencialmente o que o autor de *Ser e tempo* (1988) chama de fenômeno que se caracteriza por algo ameaçador que não se encontra em lugar algum, embora esteja sempre aí como mundo. Não se sabe ao certo com o que se angustia. A angústia se angustia pelo próprio ser-no-mundo. Assim, segundo Heidegger (1988, p. 252), a angústia “é algo que está tão próximo que sufoca a respiração, e, no entanto, em lugar algum”. É sentir-se fora de casa, na intranqüilidade, porque ela retira o *Dasein*⁸ de seu empenho “de-cadente” no mundo e rompe com a familiaridade cotidiana. Porém, é preciso ressaltar que a angústia, para Heidegger, não é sentimento e nem é uma disposição negativa, é uma condição ontológica existencial. Ela é, pois, um sinalizador da impessoalidade do *Dasein*, e que, ao sinalizar tal condição, ela o convoca para a sua singularidade.

Logo, é pela angústia que o *Dasein* sai do ser-com, ou seja, afasta-se da imersão no impessoal⁹, mas esse afastamento do impessoal, para esse pensador alemão, se dá raramente porque só raramente o *Dasein* atinge seu estado singular. E é exatamente na singularidade que se encontra a possibilidade privilegiada de o *Dasein* retirar-se da “de-cadência” e de ter revelado seu ser. A angústia, então, segundo esse pensador, é uma disposição que desvia o *Dasein* de sua impessoalidade “de-cadente”, levando-o a escolher a si mesmo como ser-para-morte. Dessa forma, de acordo com a filosofia heideggeriana, faz parte da estrutura existencial do *Dasein* o ser-para-morte. Esta é uma possibilidade assim como a sua condição existencial. O ser-para-morte é um modo de ser do *Dasein* insuperável e próprio, e quem dá condição para que o poder-ser se antecipe em ser-para-morte é a angústia.

Parece, então, para Heidegger, que é voltando para o seu próprio ser que o *Dasein* encontra-se na angústia, e que esta disposição seria o meio pelo qual o ser poderia atingir a transcendência. A angústia como compreensão do ser possibilita ao homem voltar-se para seu ser, reconhecer-se na sua singularidade e transformar a necessidade em virtude: aceitar como ato de escolha a situação de fato que é o seu o próprio “ser-aí”, o qual, sem a angústia, ele tentaria inutilmente transcender.

⁸ *Dasein*, para Heidegger, não é sinônimo de existência e nem de homem. Em *Ser e Tempo*, traduz-se, em geral, para as línguas neolatinas, como “ser-aí”.

⁹ Para indicar a ação impessoal de um verbo, a língua alemã dispõe de dois pronomes: es e man. “Es” indica uma impessoalidade indiferenciada em que o sujeito da ação pode ser uma coisa, uma pessoa, uma situação. O “Man” exprime, por sua vez, uma impessoalidade diferenciada, pois diz que ocorreu uma despersonalização de pessoas, portanto é a este que se refere o termo impessoal de Heidegger. Impessoal como ser-com. Na impessoalidade o *Dasein*, em sua vivência cotidiana, está sob a tutela dos outros.

Transformar a necessidade em virtude frente à angústia é o que compreendeu Bandeira desde que começou a fazer versos para não se sentir ocioso e aceitar a morte. Em *A Cinza das Horas* a própria experiência do poeta compõe os versos marcados pela estética tradicional. Época em que, apesar de não apresentar ressentimento por causa do “mau destino”, carrega a angústia diante do sofrimento e da ameaça da morte. Se o homem é esse “ser-para-morte” e tem a consciência dela, para Bandeira a angústia sinalizava-lhe ainda mais a sua condição singular, posto que ele vivia constantemente no prenúncio da morte.

O poeta está privado da profissão, da alegria, da saúde e ainda não consegue lidar bem com a situação de perda e confinamento na qual se encontra. Por isso, nesse primeiro momento, relembra o passado melancolicamente. Diante desse sofrimento, a poesia apareceu como uma forma mais tênue de concatenar passado e presente, e seguiu sendo uma maneira de reaprender a viver nessa nova realidade duramente marcada pela pobreza própria e alheia, pela solidão e pela doença. Sob esse aspecto, Hegel aborda sobre o processo de elaboração da poesia lírica que:

Pelo que concerne à forma mediante a qual um conteúdo subjetivo passa a ser uma obra de arte lírica, diremos que aqui é o indivíduo, com suas representações mentais e sentimentos íntimos, quem constitui o centro. Tudo emana do coração e da alma ou, mais exatamente, das disposições e situações particulares do poeta (HEGEL, 1997, p. 514).

O menino que fora bem nascido e feliz, logo na adolescência contrai a tuberculose, fato que muda definitivamente sua vida, bem como direciona sua escrita poética.

Sou bem nascido. Menino,
Fui, como os demais, feliz.
Depois, veio o mau destino
E fez de mim o que quis. (BANDEIRA, 1990, p. 119).

“Epígrafe”, poema que abre o livro *A Cinza das Horas*, condensa a temática de todo o livro, o qual, escrito a fim de evitar a ociosidade do poeta, traz um tom fúnebre desde o título e que passa pelos versos marcados pelo sofrimento e pela angústia diante da dor. Pois, o menino era como os demais, feliz, mas o “mau destino” apareceu de repente e fez dele o que quis. Desse modo, muito da poesia bandeiriana se vincula a experiências e lembranças da infância do poeta, uma vez que há a tematização da própria existência do homem e do poeta na tentativa de superação de vários obstáculos que se puseram “no meio do caminho”, os quais são

geradores, sem dúvida, de imensurável desalento. E é em meio ao desalento que o passado é reconstruído, com intranquilidade. As lembranças daquele tempo ocupam parte do presente conturbado do poeta. O lirismo, aqui, é repleto de recordações marcadas pela falta daquilo que era bom e que não volta mais, daquilo que o adulto não pode encontrar mais em sua forma original.

O lirismo pessoal nessa primeira fase do poeta é bastante espontâneo, e, como observa o estudioso Sérgio Buarque de Holanda (1990, p. 16), “para o poeta de *A Cinza das Horas* tudo existe em função da própria experiência”, posto que começou a fazer versos por necessidade, por fatalidade, como ele mesmo cita em *Itinerário de Pasárgada*. A temática do livro é tecida em torno do sofrimento e da angústia do poeta, pois ele sente que o que há de concreto são perdas inigualáveis, e é sob o sentimento de falta do que ficou perdido, do desejo perdido, que o passado é refeito.

O que lhe resta agora são apenas lembranças desse tempo, pois os dias da infância feliz já se foram, como ele escreve em “Ruço”:

Lá vão os dias de minha infância
— Imagens rotas que se desmancham:

[...]

As histórias que faziam sonhar;
E os livros: *Simplício olha pra o ar*,
João Felpudo, *Viagem à Roda do Mundo*
Numa Casquinha de Noz.

A nossa infância, ó minha irmã, tão longe de nós! (BANDEIRA, 1990, p. 122).

A infância existe no presente como possibilidade de reinvenção pelo processo da criação poética, em que o adulto busca, no tempo antigo, pistas daquilo que era a sua felicidade. Contudo, tais imagens jamais poderão ser reconstituídas em seu estado primeiro. Num momento de reflexão, o adulto lembra o passado por meio de um processo seletivo da memória. Logo, as lembranças são traços do fato original, posto que o passado é recordado somente através do prisma do presente projetado sobre ele. Sob esse aspecto, diz Bachelard:

A memória é um campo de ruínas psicológicas, um amontoado de recordações. Toda nossa infância está por ser reimaginada. Ao reimaginá-la, temos a possibilidade de reencontrá-la na própria vida dos nossos devaneios de criança solitária (BACHELARD, 2006, p. 94).

Em nós, eternamente, haverá um núcleo de infância que só toma forma real nos instantes de iluminação, nos instantes da existência poética. Assim, na reimaginação dessas experiências fabulosas, cabe ao presente decifrar, na infância perdida, sinais que não se realizaram e pistas que foram abandonadas. Dessa forma, na visão de Freud, a lembrança da infância não é idealização, mas, sim, realização do possível esquecido ou recalçado. Essa experiência da infância é a experiência daquilo que poderia ter sido diferente, é, pois, uma releitura crítica do presente da vida adulta (FREUD, 1996, V. IX).

O poeta, numa reflexão adulta, se dá conta de que sua infância vai se desfazendo como as “imagens rotas que se desmancham”. O paraíso está muito distante e, ao mesmo tempo, presente pelo imaginário poético, uma vez que o poeta busca nesse período mágico de sua vida elementos que impulsionam sua escrita poética.

Nesse sentido, Freud questiona se deveríamos procurar já na infância os primeiros traços imaginativos, porque, segundo ele, toda criança ao brincar se comporta como um escritor criativo, pois este cria um mundo próprio, ou melhor, reajusta os elementos de seu mundo singular de uma forma que lhe agrade. Logo,

O trabalho mental vincula-se a uma impressão atual, a alguma ocasião motivadora no presente que foi capaz de despertar um dos desejos principais do sujeito. Dali, retrocede à lembrança de uma experiência anterior (geralmente na infância) na qual esse desejo foi realizado, criando uma situação referente ao futuro que representa a realização do desejo (FREUD, 1996, V. IX. p. 138).

Assim, cria-se um devaneio ou fantasia que contém traços originais de sua ocasião geradora a partir da lembrança. Então, passado, presente e futuro são entrelaçados pelo desejo que os une. Dessa forma, para a concepção do psicanalista, há uma poderosa experiência no presente que é capaz de despertar no escritor, no poeta, uma lembrança de uma experiência anterior — geralmente da infância —, de onde vem um desejo, o qual se encontra realizado na obra criativa. A própria obra é reveladora dos elementos da situação motivadora do presente e da lembrança de outrora. Quem também elabora algo parecido é o crítico Emil Staiger (1975, p. 171) ao dizer que o poeta lírico “pode recordar fenômenos presentes, passados, e mesmo futuros”. E diz ainda: “a recordação lírica é uma volta ao seio

materno, no sentido de que tudo ressurgiu naquele estado pretérito do qual emergimos” (ibidem). Segundo a concepção freudiana, no seio materno tem-se a realização de um desejo primeiro, desejo que ficou perdido e que o sujeito adulto busca reencontrar, ainda que sem saber o que realmente busca. Para que ocorra essa volta ao estado pretérito, é necessário que haja estímulo por parte de uma ação presente. Logo, a recordação estará eternamente impregnada em nós nesse confluir temporal instantâneo.

A respeito dessa confluência temporal, Octávio Paz diz que:

A nostalgia da vida anterior é pressentimento da vida futura. Mas uma vida anterior e uma vida futura que são aqui e agora e que se resolvem num instante relampejante. Regresso àquilo de que fugimos e antecipação do que seremos (PAZ, 1982, p. 164).

Ainda que a infância pareça tão distante do poeta adulto (conforme Bandeira escreve: “A nossa infância, ó minha irmã, tão longe de nós!”), esse estado de suas primeiras experiências, que no momento da enunciação poética, é resgatado do pretérito e, juntamente com as influências das ações atuais, são os responsáveis pelo seu estado poético e provedores de seus versos angustiados. Há, então, a confluência entre o passado, o qual é experienciado de novo e de outro modo, e o presente que, marcado pela privação por que passa o poeta, lança sua influência sobre aquele. Desse modo, em Bandeira, ocorre o recordar da criança, que agora consegue vir à tona sob as sombras do confinamento do adulto.

Recorrendo à crítica contemporânea, o poeta e crítico Paulo Henriques Brito afirma em seu texto “Poesia e Memória” (2000, p.125) que “o poeta reinventa sua infância para chegar a uma grandeza futura”, de modo que o poeta lírico busca em diversos momentos do seu passado, geralmente na infância, elementos que permitam elaborar uma história pessoal que tenha coerência e sentido.

Não raro, na poesia bandeiriana, a memória individual é um repertório de causas, explicações e justificativas que auxiliam no processo de criação do mito pessoal. Atraído pela memória e pelo mito, o poeta vai desvelando as potencialidades do tempo antigo, que de alguma forma o marcaram. Fazendo uso das lembranças que ajudam a reconstituir o desejo é que o poeta lírico atinge sua arte poética.

Ao mergulhar nas origens da infância, a poesia de Bandeira aborda a ideia de mito e memória que se intercalam. Mito, aqui, como princípio primeiro e fundador e que se situa nos estágios mais primitivos onde explodem as primeiras emoções; como saber primeiro, quando os nomes das coisas ainda contêm seu sentido casto; e como força estruturadora do conhecimento que se reatualiza pela criação artística. O mito como busca das origens. Então, mito e memória se aproximam da questão existencial da separação primeira. Separação daquele primeiro olhar para as coisas, olhar que Bandeira bem soube pinçar e reconstituir em sua arte poética. Por esse viés, mito e memória estabelecem-se como pilares do seu discurso poético.

Segundo a visão de Mircea Eliade, o mito apresenta mais de uma concepção: ora é dito como “invenção”, “fábula”, ora como história verdadeira, “tradição sagrada, revelação primordial”, modelo exemplar de toda criação”, que é o mito cosmogônico. Este se refere à criação do Mundo, à criação por excelência, portanto, porque é a partir dele que nasce o mito de origem, complementando e prolongando-o. O mito como retorno à origem oferece, segundo Eliade (1972, p. 25 e 32; grifos do autor), a possibilidade de um renascimento, de forma que, “sendo modelo exemplar de toda ‘criação’, o mito cosmogônico pode ajudar o doente a ‘recomeçar’ sua vida. O *retorno à origem* oferece a esperança de um renascimento”.

Na lírica bandeiriana, pode-se verificar o retorno às origens da infância como a possibilidade de salvação de seu estado de doente. Retorno que, de fato, fez com que ele recomeçasse a vida, a qual seguiu em direção muito diferente daquela que devia ter sido. Em *Itinerário de Pasárgada*, o próprio poeta explica sua mitologia:

Dos seis aos dez anos, nesses quatro anos de residência no Recife, com pequenos veraneios nos arredores — Monteiro, Sertãozinho de Caxangá, Boa Viagem, Usina do Cabo — construiu-se a minha mitologia, e digo mitologia porque os seus tipos, um Totônio Rodrigues, uma Dona Aninha Viegas, a preta Tomásia, velha cozinheira da casa de meu avô Costa Ribeiro, têm para mim a mesma consistência heróica das personagens dos poemas homéricos (BANDEIRA, 1990, p. 35).

Tamanha é a grandeza desses anos de sua meninice que ele não hesita em confessar seu espanto ao comparar a densidade de tal época com qualquer período de sua vida de adulto.

O mito constitui um relato sobre as origens e, por isso, apresenta preocupação predominantemente ontológica, recupera o passado para fundamentar o presente. Daí o grande valor atribuído à memória (Mnemosine) na mitologia grega.

Pode-se afirmar que o mito de Bandeira é verdadeiro porque nele o mundo se desvenda, uma vez que relata a emergência do ser e fala do que “realmente” aconteceu. Seu mito relata suas vivências de quando ainda era menino naquele período mais feliz de sua vida.

Como assevera Paul Valery (1991, p. 211), “a criança que fomos traz consigo diversas possibilidades”, e é justamente nessas possibilidades pueris que o estado de criação poética de Bandeira, ao reinventar os caminhos da infância, encontra ação motivadora das lembranças. Estas, ao entrarem em contato com seu estado de confinamento, aumentam ainda mais a sensação de perda e a amargura ao perceber que a alegria do mundo fabuloso não era eterna.

Nesse sentimento de ausência, o poeta escreve em “Desalento”, também de *A Cinza das horas*:

Uma pesada, rude canseira
Toma-me todo. Por mal de mim,
Ela me é cara... De tal maneira,
Que às vezes gosto que seja assim...

[...]

Lembrança amarga do meu passado...
Como ela punge! Como ela dói!
Porque hoje o vejo mais desolado,
Mais desgraçado do que ele foi...

Tédios e penas cuja memória
Me era mais leve que a cinza leve,
Pesam-me agora... contam-me a história
Do que a minha alma quis e não teve...

O ermo infinito do meu desejo
Alonga, amplia cada pesar...
Pesar doentio... Tudo o que vejo
Tem uma tinta crepuscular... (BANDEIRA, 1990, p. 148).

O passado sobrevive, agora, em meio à angústia do presente, visto que o sujeito poético encontra-se desfalecendo e a vida parece se aproximar do crepúsculo, pois, além de não poder realizar os desejos, a morte o ameaça constantemente. Assim, as imagens do passado ocorrem ainda em maior “Desalento” do que realmente foi no momento da ação original: “Porque hoje o vejo mais desolado, / Mais desgraçado do que realmente foi...”

Pode-se perceber no poema um entrelaçamento temporal — presente, passado — permitido pela memória que reativa as lembranças de um tempo

anterior, que, em contraste com a realidade presente do poeta Bandeira, torna-se permeado pelo tom dolorido imposto pelo “mau destino”. São lembranças que causam muita dor e deixam o sujeito poético desolado, e ele desabafa, já que a vida poderia ter lhe oferecido muito mais: “[...] contam-me a história / Do que minha alma quis e não teve...”. Mais uma vez, os sujeitos lírico e empírico se separam por uma linha bastante tênue, ou melhor, se complementam. Quem aborda essa questão da tenuidade entre esses dois sujeitos é o crítico Lejeune ao dizer que:

A poesia não está em toda parte, a autobiografia também não. Uma pode ser instrumento da outra. Não há mal nenhum em reconhecer que são duas coisas diferentes e, ao mesmo tempo, admitir a possibilidade de que têm muitas intersecções (LEJEUNE, 2008, p. 88).

O poeta Bandeira, assim como o sujeito poético de “Desalento”, também foi privado de situações importantes como a carreira de arquiteto e os amores tão cantados por ele. Aquilo que era mera possibilidade tornou-se impossível em vida prática.

Contudo, presente e passado se misturam, e aquilo que o poeta quis e não teve é projetado, num tempo futuro, na arte poética. E é dessa forma que, para Freud (1996, V. IX. p. 142), “o escritor suaviza o caráter de seus devaneios egoístas por meio de alterações e disfarces, e nos suborna com o prazer puramente formal, isto é, estético.”

Bandeira busca, no simples cotidiano, sua matéria poética, e tudo isso sem muitos disfarces, como observa Antonio Candido no texto “Inquietudes na poesia de Drummond” (1995, p. 113), onde, ao comparar esses dois poetas modernistas, diz que “o modo espontâneo com que este [Bandeira] fala de si, dos seus hábitos, amores, família, amigos, transformando qualquer assunto em poesia pelo simples fato de tocá-lo, talvez fosse uma aspiração profunda de Drummond [...]”. Para Drummond, o eu seria, segundo Candido, um pecado poético. No entanto, ele sabe que não pode fugir dessa particularidade em sua criação poética. Assim, o autêntico elemento poético de Bandeira causa repulsa em Drummond, mas também o atrai porque ele não teria como excluí-lo.

Outro poema do mesmo livro, também revelador da naturalidade cotidiana de Bandeira e da reflexão sobre a dor pessoal, é “Elegia Para Minha Mãe”, o qual representa um momento de grande dor, por ocasião da morte da mãe. Num instante

de recordação, o tempo presente faz sangrar a infância alegre de outrora, pois a dor parece superar a mágica daquele momento encantador de suas primeiras experiências de vida:

Nesta quebrada de montanha, donde o mar
Parece manso como em recôncavo de angra,
Tudo o que há de infantil dentro em minh alma sangra
Na dor de te ter visto, ó Mãe, agonizar!

[...]

Relembro o rosto magro, onde a morte deixou
Uma expressão como que atônita de espanto.
(Que imagem de tão grave e prestigioso encanto
em teus olhos já meio inânimes passou?)

Revejo os teus pequenos pés... A mão franzina...
Tão musical... A fronte baixa... A boca exangue...
A duas gerações passara já teu sangue,

[...]

Agora se me despedaça o coração
A cada pormenor, e o revivo cem vezes,
E choro neste instante o pranto de três meses
(Durante os quais sorri para tua ilusão!) (BANDEIRA, 1990, p. 139).

Para o crítico Dominique Combe (1999, p. 128), “o lirismo se confunde com a poesia pessoal e intimista e privilegia, portanto, a introspecção meditativa muito frequentemente em tom melancólico como indica a moda da elegia”¹⁰. Nesse sentimento elegíaco é que o sujeito poético de “Elegia Para Minha Mãe” encontra-se, pois há um processo de reinvenção do que é pessoal expresso em tom doloroso. Ele está angustiado ao recordar a morte da mãe e vive ainda o luto de outrora. Na situação presente, por ele sentir que o que lhe é mais caro — a vida — lhe escapa, sua memória tende a buscar lembranças de um momento trágico como o da morte da mãe.

Segundo aponta a concepção de Freud, há algo no presente que desencadeia imagens do passado, lembranças que se encontram em estado inconsciente e que jamais virão à tona da mesma forma em que estão no inconsciente. Com o estímulo das ações atuais, a consciência desempenha seu papel de selecionar dentro do processo psíquico o que não é ainda consciência atual

¹⁰ Tradução nossa do original: El lirismo se confunde con la poesía personal e intimista y privilegia por tanto la introspección meditativa, muy frecuentemente en tono melancólico, como indica la moda de la elegía.

e trazê-lo à luz. Logo, é no inconsciente, esse lugar de sombras, que habita a riqueza da memória (FREUD, 1996, V. III).

Ainda de acordo com a visão freudiana, assim que a ação se desfaz, esta já não pode ser recuperada em seu estado original, porque a lembrança, para ele, sofre sempre influências outras. Inclusive as lembranças ocorridas no sonho são influenciadas por uma necessidade de resolução dos recalques do passado para se tornarem consciência. E, portanto, são influenciadas por ações do presente. O inconsciente é a morada dos destroços, dos cacos, dos restos, enfim, da memória, e que é do presente que partem os chamados das lembranças do passado, que de alguma forma foram relevantes ao sujeito.

Assim, a infância possível agora sangra e é dor na elegia para a mãe: “Tudo que há de infantil dentre em minha alma sangra / Na dor de ter te visto, ó Mãe, agonizar!”. E, em meio à agonia, o sujeito vai se lembrando dos detalhes desse leito de morte, de como estava o corpo da mãe: “o rosto magro”, os “olhos inânimes”, “os pequenos pés”, a “mão franzina”, a “fronte baixa” e a “a boca exangue...”. Aquela infância feliz está cada vez mais distante do sujeito adulto que se sente consumido pela dor, e revive uma época permeada pelo mesmo sentimento que fora da mãe e agora é seu. A vida adulta está pesada demais para aceitar, mesmo para reviver aquela infância mágica de um dia, a infância de Recife, agora sufocada pela realidade do adulto.

Nesse sentido, o sujeito que se encontra em “Elegia Para Minha Mãe” está em estado crepuscular, beira à morte e é estimulado por esta trágica ação do presente, o que o faz retornar a momentos semelhantes em que ele também se vê aí, no leito de morte da mãe. Essa ideia de morte de pessoas particularmente importantes para o poeta não é rara em sua poesia, o que pode ser verificado, por exemplo, em “Madrigal Melancólico”, de *O Ritmo Dissoluto* (1924), em que o sujeito poético lamenta a morte de familiares:

O que eu adoro em ti,
 Não é a mãe que já perdi.
 Não é a irmã que já perdi.
 E meu pai. (BANDEIRA, 1990, p. 190).

Um outro poema já transcrito no primeiro capítulo e que também aponta com veemência a mesma temática é “Poema de Finados”, de *Libertinagem* (1930), posto

que o sujeito poético se sente morto ali juntamente com o pai, ou antes, padece mais que o pai que já morreu.

Bandeira reinventa em seus versos sua mitologia, a qual, nesse primeiro momento particular, recebe tom fortemente marcado pela angústia frente ao impedimento da vida, e, assim, ele, que pensava ser frágil, enfrenta com bravura sua situação e, da mesma forma que a poesia, ele resiste. A reinvenção da vida pessoal que foi um dia torna-se para o poeta pernambucano o meio de sobrevivência, o que lhe proporcionou grandes descobertas poéticas. Pois, assim como afirma o crítico Alfredo Bosi (1993, p.155), é preciso “reinventar imagens da unidade perdida, eis o modo que a poesia do mito e do sonho encontrou para resistir à dor das contradições que a consciência vigilante não pode deixar de ver”. No caso de Manuel Bandeira, a dor não podia passar despercebida, porque esta foi uma enorme contradição com o que a vida devia ter lhe oferecido. A dor foi o impedimento da possibilidade da profissão e dos amores. Porém, em contrapartida, desencadeou, por meio da linguagem estilisticamente trabalhada, a poesia.

E, se a realidade pungente provoca um passado repleto de imagens elegíacas e acentua a angústia e a dor, assim pergunta o poeta:

Que me importa o passado? À minha natureza
Repugna essa volúpia enorme da saudade
Ó meu passado, ruíria sem beleza!
Eu abomino a tua escura soledade.

O tempo... Horas de horror e tédio da memória...
Ah, quem mo reduziria ao minuto que passa,
— Fosse ele de paixão inerte e merencória,
Na solitude, no silêncio e na desgraça! (BANDEIRA, 1990, p. 146-147).

Esse “Delírio” se dá em Clavadel, na Suíça, quando Bandeira encontra-se em tratamento num sanatório, em 1914. Está, portanto, ainda mais frente à morte e à angústia. O passado não ajuda a resolver a situação presente, não o liberta, por isso há uma tentativa de escapar das lembranças: “À minha natureza / Repugna essa volúpia enorme da saudade” e “Eu abomino a tua escura soledade”. Mas ele não consegue escapar dessas lembranças, que só acentuam sua dor. E aí ele questiona para que serve esse passado que aumenta ainda mais sofrimento. Percebe-se que o sujeito deseja a fuga, deseja se libertar da dor, do delírio e da solidão, enfim, da angústia, mas esta é uma fuga que parece vã, uma vez que, segundo a concepção Heideggeriana, a angústia é uma condição do estar no mundo, um meio de

transcender-se. É pela angústia que o sujeito volta-se para seu ser, pois o sofrimento desencadeado pela morte da mãe o faz reconhecer-se em sua singularidade, afastando-o do “estar-com”, ou seja, o sujeito é afastado de sua impessoalidade.

Apesar de o sujeito encontrar-se estagnado em relação ao presente dolorido que resgata o passado também pungente revelado em *A Cinza das Horas*, e viver um enorme desejo de fuga da vida e da morte em que parece não ter solução para esse confinamento no qual está o poeta, ainda resta, então, uma possibilidade menos angustiada de reencontrar-se com o passado, de refazê-lo de forma mais amena. Ainda há como juntar o que ficou, é ainda possível recolher os cacos da infância. Ideia que aparece em “Gesso”, de *O Ritmo Dissoluto* (1924). É importante dizer que, se o primeiro livro de Bandeira foi escrito como uma ilusão para não “viver inteiramente ocioso” (*Itinerário de Pasárgada*, p. 56) e sem intenção poética, e se *Carnaval* é ainda um momento experimental bandeiriano, *O Ritmo Dissoluto* é o livro que já aponta para a transição poética de Bandeira. Há aí a afirmação de sua poesia tanto do ponto de vista da estética quanto das ideias que agora estão mais livres. O poeta vê o movimento do mundo ao seu redor, incluindo-se aí a sua visão em relação ao outro. Nesse sentimento mais solto e mais leve é que se traz à tona a possibilidade da reconstrução do passado menos amargo, em que os cacos podem ser novamente reunidos como ele escreve em “Gesso”:

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

Os meus olhos, de tanto a olharem,
Impregnaram-na da minha humanidade irônica de tísico.
Um dia mão estúpida
Inadvertidamente a derrubou e partiu.
Então ajoelhei com raiva, recolhi aqueles tristes fragmentos, re-
[compus a figurinha que chorava.

E o tempo sobre as feridas escureceu ainda mais o sujo mordente da
[pátina...

Hoje este gessozinho comercial
É tocante e vive, e me fez agora refletir
Que só é verdadeiramente vivo o que já sofreu. (BANDEIRA, 1990, p. 193-194).

A “estatuazinha de gesso” ainda que chorasse, aparentemente era incapaz de desenhar os caminhos que viriam tomar a vida do adulto. O sujeito poético se ajoelha para recolher o que sobrou, os cacos, e recompor a estatuazinha que sempre o acompanhou. A memória recompõe as lembranças das experiências do sujeito que há muito o acompanham. Assim, essas imagens vão sendo reconstruídas, apesar da corrosão temporal: “Há muitos anos tenho-a comigo / O tempo envelheceu-a, carcomeu-a, manchou-a de pátina amarelo-suja”. E, porque não é possível reviver o passado original, o sujeito recria, no presente, imagens do passado que parecem vir, por vezes, estilhaçadas assim como a “estatuazinha” que se parte ao cair. Logo, é a partir de fragmentos do que sobrou que as imagens são reconstruídas no presente.

A lembrança é, pois, uma imagem refeita com as ocupações do presente e com o que permeia a consciência do sujeito no presente. Por isso, a imagem de um fato antigo nunca ocorre em seu estado original, uma vez que ela é filtrada pela consciência, tendo, assim, uma forte relação com as ocupações atuais. Dessa forma afirma Ecléa Bosi:

A memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo ‘atual’ das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, ‘desloca’ estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência (BOSI, 2003, p. 46 – 47).

Aos acontecimentos imediatos do presente, mesclamos milhares de detalhes de nossa experiência vivida. Isso é possível porque a memória permite a relação do passado com o presente e ainda interfere nas ações atuais. É pela memória que o passado sobrevive no presente, ao se misturar às ações atuais. Só assim é possível a realização da percepção concreta, ou seja, esta se vale do que se conserva do passado. Logo, para Ecléa Bosi (2003, p.47), “a memória é essa reserva crescente a cada instante e que dispõe da totalidade de nossa experiência adquirida”.

Pensando o processo de criação artística, a ação poética é estimulada pelos acontecimentos ocorridos no passado, em que a memória das ações do antigo convívio do poeta com outros e em lugares determinantes é agora filtrada pela realidade atual. Assim, aqueles devaneios de criança são reelaborados na construção lírica.

Villaça, em *Passos de Drummond*, ao falar da “Poética da memória”, numa perspectiva das recordações drummondianas, elabora algo no sentido de que passado e presente se encontram nas imagens poéticas dentro da possibilidade de recompor o que já viveu, mas sob o olhar da experiência atual:

Tudo o que poderia ser pura lembrança ressurgue com o impacto do que é vivido no aqui e agora do menino antigo. Para aproveitar a lição de Bergson, trata-se não apenas de evocar uma percepção antiga, na ilusão de revivê-la tal qual se deu, mas de construir com ela (e para ela) uma nova percepção (VILLAÇA, 2006, p. 114).

O sujeito adulto é alguém que lembra. Porém, ele já não é mais o mesmo sujeito de antes, e porque houve diversas mudanças em sua vida suas recordações não trarão, obviamente, os fatos como exatamente ocorreram um dia, pois as ações atuais impedem essa volta total da ação passada.

O processo da evocação poética memorialista resgata aquele sujeito de antes que ainda vive no poeta de agora, o qual, com a ajuda do esquecimento que já durou tempo suficiente, volta seu olhar para o passado. E, como afirma Bachelard (2006, p. 114), essa “não é uma memória viva que corre pela escala das datas sem demorar-se o suficiente nos sítios da lembrança”. A memória é capaz de atualizar uma importante situação encoberta pelo esquecimento, ela pode recuperar as lembranças que às vezes pareciam perdidas, mas que, na verdade, só precisam de um estímulo para serem refeitas no momento da criação poética.

Há tanto tempo que o sujeito poético carrega sua “estatuazinha” e, com isso, conserva o seu passado, que, apesar do envelhecimento e das manchas “amareladas”, ainda resiste e interfere na vida do poeta adulto, provocando fortes reflexões do sujeito diante de sua vida presente contraposta ao passado. Além disso, essa mesma “estatuazinha” também recebe influências da realidade do sujeito poético: “Os meus olhos, de tanto a olharem, / Impregnaram-na da minha humanidade irônica de físico”. Assim, para a concepção bergsoniana (1999, p. 155), “a percepção não é jamais um simples contato do espírito com o objeto presente; está inteiramente impregnada das lembranças-imagens que a completam, interpretando-a”. Logo, “na realidade não há percepção que não esteja impregnada de lembranças” e, é claro, lembrança que não seja modificada pela percepção. Dessa forma, a recordação do adulto que vive no presente recupera traços antigos, mas não em seu casto

conteúdo. Antes, ela o reinventa, construindo, a partir do enlace presente/passado, um novo fato na realidade atual.

Pensando a forma de sobrevivência do passado, Alfredo Bosi aponta, em *O ser e o tempo da poesia*, que o tempo, paradoxalmente, é corrosivo e renovador. Corrói as ações passadas, às vezes, ao ponto de quase desmanchá-las. No entanto, tem também o poder de refazer o passado e, com isso, influenciar as ações do presente. E a poesia é essa forma perene sobre todas as formas das coisas que passam, e perene porque o poema se mantém vivo a cada leitura feita.

“Gesso” sugere, ainda, uma analogia do que é restaurado com a técnica poética de Bandeira. Assim como a “estatuazinha”, que, depois de quebrada, não é mais a mesma, também a poesia bandeiriana, a partir de *O Ritmo Dissoluto*, ganha nova roupagem, pois ele agora se encontra mais liberto de tanta amargura e vai compondo seus versos de forma mais livre.

Pode-se pensar esse poema como representante da transição do estado de confinamento particular marcado pela angústia para uma poesia em que Manuel Bandeira se revela ainda mais particular. Porém, agora seus versos seguirão marcados por uma espécie de resignação. Ele está mais irônico, ri de si mesmo, aprendeu a lidar melhor com a espera da morte, chegando até mesmo a brincar com ela. Em resumo, o poeta está mais experiente. Começa, aí, uma aceitação de si mesmo, de sua condição e da morte. Ele foi aprendendo, pela poesia e com a poesia, a morrer. Consequentemente, aprendeu a viver.

2.2 Lirismo e infância feliz

Manuel Bandeira, que começou a juntar os cacos de suas reminiscências e foi, aos poucos, deixando de lado a angústia de antes, conta, a partir de *Lira dos Cinquent’Anos*, com a experiência renovadora do modernismo tanto no plano da temática quanto no da estética. Assim, em seus últimos livros está ainda mais experiente. Mostra-se conhecedor da poesia de todas as épocas e suas expressões estão ainda mais apuradas, com um modo particular de dizer as coisas, de olhar para as coisas como uma criança que as vê pela primeira vez. Sua expressão

poética é particularmente elaborada numa “simplicidade difícil”, como disse Arrigucci (1987), desentranhando do que é mais singelo, o complexo.

As lembranças da infância, nessa sua última fase poética (que compreende *Lira dos Cinquent’Anos* (1940), *Belo Belo* (1948), *Opus 10* (1952) e *Estrela da Tarde*(1960)), estão ainda mais particulares. Manuel Bandeira está aí, sua inspiração é mais livre, por isso é dono de um despojamento singular. Ele está, como disse Mário de Andrade, “mais Manuel”. Tal leveza permitiu, em relação às lembranças de suas primeiras experiências, a prevalência de um lirismo mais leve, mais livre do sofrimento, em que a angústia foi dando lugar a uma tranquilidade, a uma resignação, e isso diferencia esse momento particular daquele primeiro em que a infância era recordada num tom amargurado. Trata-se, agora, do poeta experiente artística e pessoalmente. Ele está mais resolvido em relação à vida e, por isso, também mais resolvido em relação à morte, que agora pode vir, pois está “cada coisa em seu lugar”, conforme disse em “Consoada”, de *Opus 10*.

Se antes já foi possível recompor aquela estatuazinha de gesso, agora o adulto é mantido pelo menino que vive e que não quer morrer, pois este durará enquanto durar a vida. O sujeito poético necessita das imagens da infância — agora feliz — para se recompor, pois seu estado presente, apesar de ainda apresentar um certo tom de tristeza, está mais calmo, mais distante do sofrimento, pois há uma certa aceitação do que é inevitável. Assim, é possível recuperar imagens infantis também mais suaves. É o que é relatado em “Versos de Natal”, de *Lira dos Cinquent’Anos*, de 1940:

Espeelho, amigo verdadeiro,
 Tu refletas as minhas rugas,
 Os meus cabelos brancos,
 Os meus olhos míopes e cansados.
 Espelho, amigo verdadeiro,
 Mestre do realismo exato e minucioso,
 Obrigado, obrigado!

Mas se fosses mágico,
 Penetrarias até ao fundo desse homem triste,
 Descobririas o menino que sustenta esse homem,
 O menino que não quer morrer,
 Que não morrerá senão comigo,
 O menino que todos os anos na véspera do Natal
 Pensa ainda em pôr os seus chinelinhos atrás da porta. (BANDEIRA, 1990, p. 251).

O sujeito poético carrega ainda uma certa tristeza e tem sua imagem refletida por um espelho, o qual lhe mostra a realidade desse adulto já idoso, de cabelos brancos, rugas e de olhos cansados. Imagens que são verdadeiras e exatas daquilo que ele se tornou. Sendo o espelho o objeto fiel na reprodução da corrosão temporal do corpo, ele pode evidenciar cada detalhe, por mais minucioso que seja. Porém, esse objeto refletor apenas explicita a corrosão externa, não conseguindo, pois, penetrar no sentimento mais íntimo desse sujeito poético. Brandão (1987, p. 26), analisando esse mesmo poema, explica que “é o contraste que dá a dimensão real dos acontecimentos. Interior e exterior se buscam e se completam”. Dessa forma, o velho sugere ao espelho descobri-lo como o menino que foi, pois, apesar da tristeza ainda existente, há algo fabuloso que o sustenta no presente: o menino que o traz de volta à vida e que só acabará quando findar os dias do adulto. Assim, diz o poeta: “O menino que não quer morrer, / Que não morrerá senão comigo”. É o menino que é capaz de restituir-lhe imagens da infância, como, por exemplo, colocar os chinelinhos atrás da porta em época de Natal, acreditando que os brinquedos apareceriam aí magicamente.

Dessa forma, estabelece-se um jogo entre o adulto representado por um eu e a infância representada pelo menino daquela época distante, o que mostra uma tentativa de trazer a infância para o âmbito daquilo que perpassa o tempo e avança em direção a algo maior, ao universal. Além disso, esse jogo entre os dois tempos, marcado pelo cruzamento presente/passado, sustenta a reimaginação da infância bandeiriana. Assim, ao misturar lembrança e realidade, Bandeira garante o seu estado da infância que, sendo passado, é também presente reimaginado, e ainda se projeta no futuro. Logo, está em todos os tempos ou em tempo algum. Por meio dessa relação atemporal unindo presente e passado, tem-se, numa projeção futura, o prazer estético pela poesia.

Segundo Bachelard, a tripla ligação imaginação - memória - poesia é capaz de nos direcionar para o fenômeno humano que é a infância solitária, uma infância cósmica. Dessa forma, a leitura dos poetas da infância pode despertar no leitor esse estado pretérito e provocar, a partir daí, uma infância ainda mais ampla:

Seria então o caso, se pudéssemos aprofundar o nosso esboço, de despertar em nós, pela leitura dos poetas, não raro graças a uma única imagem, um estado de nova infância, de uma infância que vai mais longe do que as lembranças da nossa infância (BACHELARD, 2006, p. 100).

O tempo da infância feliz na poesia bandeiriana retrata um período do menino saudável estabelecido em lugares onde o poeta viveu seus primeiros anos. Esse menino daquele tempo, e que se mantém vivo no adulto, encontra-se também em “Velha Chácara”, poema do mesmo livro. Apesar de o tempo ter corroído quase tudo durante tantos anos, o menino resistiu a este diluir temporal. É ele quem sustenta o homem. Para dizer com Machado de Assis (1998, p. 36), “o menino é o pai do homem”.

A casa era por aqui...
Onde? Procuro-a e não acho.
Ouço uma voz que esqueci:
É a voz deste mesmo riacho.

Ah quanto tempo passou!
(foram mais de cinquenta anos)
Tantos que a morte levou!
(E a vida... nos desenganos...)

A usura fez tábua rasa
Da velha chácara triste:
Não existe mais a casa...

— Mas o menino ainda existe. (BANDEIRA, 1990, p. 267).

Brandão (1987, p. 25), ao analisar também esse poema, assevera que “a memória, ao captar a imagem diluída da realidade passada, apreende também, agora salvando do esquecimento, a criança que sentiu aquele passado como presente”. Dessa forma, o sujeito, em um tempo presente, recorda o lugar onde deve ter vivido um dia e que agora já não é mais o mesmo de outrora: “A casa era por aqui... / Onde? Procuro-a e não acho”. O tempo desfez a casa que só ficou nas lembranças do sujeito atemporal, pois este é do presente, está no passado e projeta-se ao futuro, é de ontem e de sempre. Assim, esse sujeito que pertence a todos os tempos encontra, num cruzamento temporal, ao percorrer as lembranças do passado, o riacho que havia sido esquecido e que resistiu à corrosão temporal e ainda está lá com sua voz que reacende a memória desse sujeito poético adulto. Memória que necessita lutar contra o esquecimento para trazer de volta as lembranças antigas da infância, porque sempre resta

a ameaça de um esquecimento irremediável e definitivo que dá ao trabalho da memória seu caráter dramático. Sim, o esquecimento é o inimigo da

memória, e a memória é uma tentativa às vezes desesperada para resgatar alguns destroços do grande naufrágio do esquecimento (RICOEUR, 2006, p. 126).

Então, segundo a visão do francês Paul Ricoeur, a memória sempre terá que superar o obstáculo do esquecimento e driblar o naufrágio criado por este para que as lembranças possam aflorar e reproduzir, de maneira possível, as imagens passadistas.

Além do riacho que sobreviveu, um outro elemento fundamental que também perpassou o tempo é o menino que revive nas lembranças do poeta, pois, com o desgaste temporal, a casa se foi, o riacho foi esquecido, pessoas morreram, “— Mas o menino ainda existe”. Logo, o sujeito é o próprio menino que passou por um longo esquecimento, o qual já durou tempo suficiente para que os sentidos lhe recuperem as lembranças do supostamente perdido. Parece que este menino estava esquecido, impedido pela angústia do primeiro momento poético de Bandeira. Momento em que a infância era lembrada como algo que sangra. Mas a memória capta a imagem diluída da realidade antiga e salva do esquecimento o menino. Assim, o adulto recorda aquilo que o menino viveu, recordando, assim, a própria experiência de ele menino.

Logo, quando o esquecimento nos encerra, os poetas nos convidam a imaginar a infância perdida, ensinando-nos a lidar com as audácias da memória por meio das lembranças, de modo que regressamos à morada dos devaneios que nos abriram o mundo, reinventando o passado. Passado que o poeta pode resgatar por ser dotado de uma capacidade diferenciada que é a de transformar a linguagem comum em linguagem do universo poético, ou conforme Paul Valery, o verdadeiro poeta faz o metal bruto, de matéria disforme, transformar-se em brilho poético através de seu trabalho inteligente. Ele dá brilho aos fragmentos da matéria em seu estado primeiro (VALERY, 1991, p. 215). Ao fazer brilhar os resíduos daquilo que acreditamos ser a ação passada, ou melhor, com a qual sonhamos, o poeta mostra-nos que a criança que fomos traz consigo diversas possibilidades a serem desvendadas no mundo adulto.

No poema “Testamento”, ainda de *Lira dos Cinquent’Anos*, Bandeira escreveu:

O que não tenho e desejo
É que melhor me enriquece.

Tive uns dinheiros — perdi-os...
 Tive amores — esqueci-os.
 Mas no maior desespero
 Rezei: ganhei essa prece.

Vi terras da minha terra.
 Por outras terras andei.
 Mas o que ficou marcado
 No meu olhar fatigado,
 Foram terras que inventei.

[...]

Criou-me, desde eu menino,
 Para arquiteto meu pai.
 Foi-se-me um dia a saúde...
 Fiz-me arquiteto? Não pude!
 Sou poeta menor, perdoai! (BANDEIRA, 1990, p. 261-262).

De fato, sua vida e sua poesia foram várias vezes enriquecidas por esse desejo do perdido, dos amores esquecidos, das terras por onde andou, da profissão de arquiteto que não veio, da saúde que se foi. Diante da ausência, restou a possibilidade do resgate dos acontecimentos de outrora pelo processo de reinvenção. Nessa tentativa de preencher o espaço do que falta, a poesia se mostrou como aliada na recomposição desse elemento fugidio e latente.

Um desses elementos que o poeta não tem mais e muito deseja reencontrar é a infância, que, na época das brincadeiras, parecia eterna, mas acabou e agora resta ao poeta reconstituí-la em suas imagens poéticas e, assim, alargá-la no presente. A poesia de Bandeira é marcada, muitas vezes, pelo apego aos fatos do passado em contrapartida com a percepção que ele tem do presente. Por isso, ele consegue dosar a significação das coisas passadas e acoplá-las à realidade presente, sem que para isso precise falsear os fatos.

Essas primeiras experiências de sua vida, esse desejo perdido e a tentativa de reconstruir todo o tempo antigo tornaram-se poesia memorialista na obra de Bandeira. Não raro, as imagens reimaginadas da infância mitológica encheram os versos desse pernambucano e fizeram despontar as emoções próprias e alheias. Bandeira conserva da infância a capacidade de manter a surpresa das primeiras vezes, a capacidade do primeiro olhar para as coisas do mundo e se extasiar diante delas. E, ainda, a capacidade de encontrar o significado que as palavras têm para a criança, significado que se difere daquele do discurso. Nesse sentido, diz o poeta contemporâneo mato-grossense Manoel de Barros, em suas *Memórias inventadas para crianças*, ao falar da infância inventada:

Eu queria ir atrás dos clamores antigos que estariam guardados dentro das palavras. Eu já sabia também que as palavras possuem no corpo muitas oralidades remontadas e muitas significâncias remontadas. Eu queria então escovar as palavras para escutar o primeiro esgar de cada uma. Para escutar os primeiros sons, mesmo que ainda bígrafos (BARROS, 2006, p. 09).

Bandeira sempre buscou o sentido casto das palavras para dizer o seu “humilde cotidiano” e para dizer de novo os tempos do menino que fora. Barros (2003, cap. VIII) diz ainda que “[...] buscar a beleza nas palavras é uma solenidade de amor”. Sentimento que estes dois poetas sempre compreenderam bem, pois preferem a palavra que não seja “engavetada”, porque esta, segundo Barros, serve ao discurso não poético, é estática e cumpre a função de informar.

É importante acentuar que as poesias de Barros e de Bandeira se aproximam ao abordar o tema da memória ligado à infância e buscar nesta, de forma histórico/biográfica ou pelo processo de invenção, os destroços do tempo pretérito. No entanto, elas se distanciam pelo viés que a poética de cada um segue. Enquanto Bandeira evoca com tranquilidade o que já viveu, Barros reconhece e insiste na especificidade ficcional da memória. Assim, este último inventa as memórias do tempo da infância, forjando aquilo que não viveu: “Acho que o que faço agora é o que não pude fazer na infância. Faço outro tipo de peraltagem. Quando era criança, eu deveria pular o muro do vizinho para catar goiaba. Mas não havia vizinho” (BARROS, 2006, p. 21).

Bandeira, por sua vez, reinventa o que viveu. Se, para Barros, o vizinho não existiu, para o poeta recifense a infância se deu rodeada de pessoas importantes que ajudaram a compor a mitologia do menino daquela época. Além das pessoas, diversos outros elementos da vida pessoal de Bandeira permearam sua poesia, como as ruas de Recife, a casa do avô, bem como todos os outros lugares onde ele residiu na infância.

E porque sua poesia fala de suas vivências, a memória e a infância, para ele, reproduzem aquele período de suas primeiras aprendizagens, tempo delimitado por um cruzamento entre os períodos da infância e da vida adulta. Também o lugar é delimitado, voltando-se para os espaços da infância do poeta, sobretudo ao Recife, lugar mágico e determinante na vida e na obra de Manuel Bandeira. A partir desse lugar maior, chega-se ao quarteirão cercado pelas ruas tantas vezes citadas por ele e daí à casa da família, que, agora, num processo de reimaginação das cenas

antigas, recebe aqueles personagens que contribuíram com suas primeiras experiências e, conseqüentemente, com sua poesia.

Um belo exemplo de reimaginação dessa delimitação de espaço e tempo mitológicos encontra-se em “Infância”, de *Belo Belo*, de 1948:

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

Procuo mais longe em minhas reminiscências.
Quem me dera me lembrar da teta negra de minh'ama-de-leite...
... meus olhos não conseguem romper os ruços definitivos do tempo.
[...]

Depois a casa de São Paulo.
[...]

Depois ... a praia de Santos...
Corridas em círculos riscados na areia...
[...]

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

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

Boy, o primeiro cachorro.
Não haveria outro nome depois
[...]

A volta a Pernambuco!
Descoberta dos casarões de telha-vã.
Meu avô materno — um santo...
Minha avó batalhadora.

A casa da Rua da União.
O pátio — núcleo de poesia.
O banheiro — núcleo de poesia.
O cambrone — núcleo de poesia (*la fraîcheur des latrines!*)
A alcova de música — núcleo de mistério.
Tapetinhos de peles de animais.
Ninguém nunca ia lá... Silêncio... Obscuridade...
O piano de armário, teclas amarelecidas, cordas desafinadas.

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

Depois meu avô... Descoberta da morte!

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

E para a poesia! (BANDEIRA, 1990, p. 289, 290 e 291).

O sujeito busca, em suas mais antigas reminiscências, as lembranças importantes que o marcaram. Ele se recorda de lugares, coisas, fatos e pessoas queridas, como familiares e outros, que, de alguma forma, deixaram rastros importantes em outrora. Porém, o tempo se encarregou de distanciar o poeta daquela ação real e, por isso, impede a vinda de imagens que ele muito gostaria de rever: “Quem me dera me lembrar da teta negra de minh’ama-de-leite...”, mas “... meus olhos não conseguem romper os ruços definitivos do tempo”. O esquecimento parece ter criado uma barreira, a qual a memória não consegue romper a fim de recuperar tais imagens. Esquecimento, que, para Freud, ocorre por recalque, porque o sujeito não suporta que tudo venha à sua consciência. As recordações, então, só vêm à consciência por meio de distorções. Tanto para Freud como para Bergson, o esquecimento ocorre por eficiência e não por deficiência, tendo, assim, um caráter ativo e não passivo.

Por outro lado, quando o esquecimento é driblado pela reimaginação poética, a reconstrução daquilo que ficou no passado torna-se possível, podendo-se refazer aquelas imagens da criança que esteve em cada lugar e que viveu cada situação citada no poema. E, porque o poeta encontra-se em uma espécie de resignação frente ao sofrimento, há a possibilidade de reinvenção de cada momento da infância com suas alegrias, brincadeiras e experiências de cada lugar dos primeiros anos de vida, dos três aos dez anos. Petrópolis, São Paulo, Gávea, o retorno à Rua da União, em Recife, tudo com o toque mágico da imaginação da criança que se conserva no adulto, mágica que, segundo Bandeira, em *Itinerário de Pasárgada*, foi construída dos seis aos dez anos, período mais feliz de sua infância, passado no Recife. Época que se baseia nessa infância mítica, o que deve ser preservado para manter a vida e, talvez, até a felicidade do poeta. A esse respeito, assegura Rosenbaum (1993, p. 45) que “em Bandeira, é na criança que habita o segredo do poeta. Não há estranhamento, visto que a emoção da infância não foi perdida e sim identificada com a emoção poética”.

Para desentranhar o que ficou perdido, o poeta é motivado por uma poderosa experiência no presente que desperta nele a lembrança de uma experiência anterior (geralmente de sua infância), da qual se origina, então, um desejo que encontra realização na obra criativa. Dessa forma, para Freud, a obra literária é o resultado

recuperado pela memória do que foi a infância do escritor, do mesmo modo que o devaneio é a continuação ou o substituto do que foi o brincar infantil (FREUD, 1996, V. IX).

Então, a lembrança sempre preserva para o sujeito o que ele experimentou e vivenciou como notável em toda a sua vida. Colocando toda essa trajetória em verso, isso se torna poesia vivida. Harald (2001, p. 196), ao citar Hegel, diz que “quanto mais fundo o poema desce à ‘noite da preservação’ mais poética será essa experiência, posto que ‘poetar é trabalho de mineração’, só assim o ‘tesouro’ da memória pode ser desenterrado”. Quanto mais imagens o poeta conseguir reinventar de suas experiências passadas, maior poeticidade ele atingirá, ou quanto mais a lembrança recuperar nessa volta ao anterior, mais ampla será a matéria poética.

O poeta experiencia uma reflexão de adulto que, ao lembrar o passado, o faz através do prisma do presente e descobre na infância perdida signos, sinais que o presente deve interpretar, caminhos que ele pode percorrer de volta, apelos aos quais deve responder, pois essas pistas não se realizaram, foram apenas caminhos não percorridos. Desse modo, a lembrança da infância não é idealização, mas, sim, realização do possível esquecido ou, em termo freudiano, recalçado. E o poeta é o ser que melhor capta esta experiência da infância, experiência daquilo que poderia ter sido diferente, transforma-a em matéria de poesia e cumpre, pois, sua missão de reconhecer, defender, e, sobretudo, reencontrar esse lugar dos devaneios, ou ainda, lugar privilegiado da felicidade, como acreditava Rousseau.¹¹

De acordo com “Infância”, o sujeito busca o reencontro com o lugar da “corrida de ciclistas”, do “bambual debruçado no rio”, dos “chinelinhos atrás da porta” em época de Natal, ideia que também apareceu em “Versos de Natal”, além do primeiro cachorro, Boy, enfim, um lugar de descobertas inigualáveis, tais como da vida, da morte e da poesia.

O poeta volta às suas primeiras experiências para tentar recuperar os destroços do que ficou para trás e vai recompondo, por meio de imagens poéticas, seu mundo mais íntimo. É uma recomposição muito elaborada, de onde o poético é desentranhado do cotidiano particular e também do alheio. Assim, sua poesia sempre falou do homem real em seu cotidiano repleto de fatos também reais. Manuel Bandeira falou do outro ao falar do que lhe é mais particular, o que resultou

¹¹ Para Jean-Jacques Rousseau (*Emílio*, 1969), é preciso acreditar na criança feliz e inocente para poder acreditar e nos fazer acreditar no seu esforço de homem adulto, de autenticidade e de transparência.

em poesia humanizada, poesia da realidade, e dessa forma, por meio do simples, ele atinge o complexo.

Relembrar os tempos da infância feliz é o que também propõe “Cotovia”, poema de *Opus 10*, de 1952, em que o poeta simula um diálogo entre duas vozes diferentes: a voz do poeta adulto que está saudosos de sua infância e a voz da cotovia. Esta pode ser uma representante da voz do pensamento e da imaginação do próprio adulto.

Alô cotovia!
Aonde voaste?
Por onde andaste
Que tantas saudades me deixaste?

— Andei onde deu o vento.
Onde foi meu pensamento.
Em sítios, que nunca viste,
De um país que não existe...
Voltei, te trouxe a alegria.

— Muito cantas, cotovia!
E que outras terras distantes
Visitaste? Dize ao triste.

— Líbia ardente, Cítia fria,
Europa, França, Bahia...
— E esqueceste Pernambuco,
Distraída?

— Voei ao Recife, no Cais
Pousei da Rua da Aurora.

— Aurora da minha vida,
— Que os anos não trazem mais!

— Os anos não, nem os dias,
Que isso cabe às cotovias.
Meu bico é bem pequenino
Para o bem que é deste mundo:
Se enche com uma gota de água.
Mas sei torcer o destino,
Sei no espaço de um segundo
Limpar o pesar mais fundo.
Voei ao Recife, e dos longes
Das distâncias, aonde alcança
Só a asa da cotovia,
— Do mais remoto e perempto
Dos teus dias de criança
Te trouxe a extinta esperança,
Trouxe a perdida alegria. (BANDEIRA, 1990, p. 297).

O cosmos mítico bandeiriano é o resultado da recuperação de traços da infância, o que esboça um mito da infância moldado em realidades vividas e não

sonhadas. Assim, a criança de Bandeira é fruto de um trabalho de recuperação das recordações pessoais, que estão no nível das imagens vividas e conservadas pela lembrança e que constroem uma infância moldada na história do poeta, que é, pela poesia, revivida. Por meio dessa memória vivida, Bandeira cria um mundo na medida da necessidade de seus devaneios e, assim, num processo de compensação do adulto, garante um certo estado de felicidade sempre almejada.

Nesse poema, assim como em “Infância”, o poeta retoma um dos motivos relevantes de sua obra que é o lamento pela infância que ficou perdida naquele momento mágico, naquele Recife que está tão longe do presente. Porém, esse lamento é atenuado pelo canto da cotovia, que sendo ela a ave do amanhecer, é capaz de devolver ao poeta a alegria que estava perdida: “Te trouxe a extinta esperança / Trouxe a perdida alegria”. Como um alumbramento, o canto vai, aos poucos, percorrendo os caminhos da infância do poeta: “— Voei ao Recife, no Cais / Pousei da Rua da Aurora”. Recife, lugar sagrado do menino que brincava em ruas também sagradas como Aurora, assim responde o poeta: “— Aurora da minha vida”, e a cotovia acentua: “— Que os anos não trazem mais!”.

Pode-se ver ainda uma intertextualidade com o poema “Meus Oito Anos”, de Casimiro de Abreu, o qual também busca recuperar algo peculiar que parece perdido no passado — a infância:

OH! Que saudades que tenho
Da aurora da minha vida,
Da minha infância querida,
Que os anos não trazem mais!

[...]

Que auroras, que sol, que vida,
Que noites de melodia
Naquela doce alegria,

É válido observar que Bandeira utiliza literalmente dois versos do poema acima. No entanto, ele o reinventa ao forjar um diálogo com cotovia, e, assim, estabelece um elo entre o adulto saudoso de hoje e a época dos anos bons que o tempo desfez. Esse diálogo se estende também ao próprio poema de Casimiro num tom meio irônico, pois, em “Cotovia”, a hipótese da volta da infância tal qual aconteceu naquela época, é negada com veemência. A única maneira de traçar o caminho de volta a esse período é pela evasão do pensamento, pelo canto da

cotovia. Assim, Bandeira amplia o sentido original dos versos casimirianos, uma vez que a simples expressão “aurora da minha vida” passa a ter nos versos do poeta modernista no mínimo três possibilidades significativas: infância, Rua da Aurora, na cidade do Recife, e, como consequência, a infância passada nesse lugar tão especial para Bandeira.

É certo que os dois poemas evocam a alegria dos dias da infância que não volta mais, a não ser poeticamente. Porém, enquanto em “Meus Oito Anos” essa ideia aparece logo no início, em “Cotovia” ela é explicitada só no final do poema.

O canto da cotovia pôde ir longe no passado e trazê-lo para o presente, apesar da corrosão temporal tentar desmanchar aquelas primeiras ações do menino. Esse pássaro, com seu “bico bem pequenino”, consegue restabelecer os dias de criança e com isso, “limpar o pesar mais fundo” e permitir a reconstrução do que estava extinto: a esperança e a alegria.

Logo, a criança é sonhada e mantida pela poesia, já que esta é a forma de reviver os devaneios da criança que fomos, devaneios que servem também para criar e manter um modelo de felicidade necessário que substitua o universo sonhado, o que em Bandeira representa uma possibilidade de redenção, de salvação. Ele parte de um impulso interno, íntimo, que, pelo trabalho com a palavra, desemboca na poesia. Pela imaginação do que foi a infância vivida pelo poeta, atinge uma espécie de realização estabelecida pela percepção e pela imaginação desse tempo antigo e chega à “salvação” de si próprio, de sua condição de homem.

Esse lugar das primeiras reminiscências é lembrado em vários momentos da poesia de Bandeira, numa forma de devaneio em que é possível o retorno ao momento anterior. Um outro poema repleto de imagens da infância feliz é “Recife”, de *Estrela da Tarde*, último livro do poeta. O poema é repleto de nostalgia pelo que ficou perdido no passado, tempo em que tudo era diferente, e agora o sujeito tenta recompor as imagens desse Recife, mas

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 cadeira nas calçadas
(Continuavas província,
Recife). (BANDEIRA, 1990, p. 333).

Pois naquela época,

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

Interessa ao sujeito poético, no presente das recordações, não o lugar que se modernizou, e que, conseqüentemente, carrega o preço da modernidade. Antes, ele evoca aquele lugar de antigamente, o Recife da simplicidade, sem automóveis, de “quando as crianças brincavam no meio da rua” e os adultos tinham tempo para conversas nas calçadas, sem falar da casa do avô, a coluna vertebral da mitologia bandeiriana. Enfim, o Recife de Manuel Bandeira vai sendo resgatado no instante em que a memória é ativada pelas lembranças, o que se dá pelo entusiasmo de uma ação presente. Assim, com o minucioso trabalho com a linguagem poética, tais imagens se tornam arte.

Na elaboração poética, a memória apresenta-se como uma aliada do exercício poético, sendo, pois, um mundo das recordações significativas de nosso passado, o que nos permite, por meio das lembranças, uma volta à infância, lugar de onde partem provavelmente os nossos desejos de adultos. E, sem dúvida, um meio eficaz nessa tentativa de resgatar os destroços que parecem esquecidos é pela arte poética. Assim, como argumenta Bachelard (2006, p. 94), “[...] nossa infância está por ser reimaginada”. E Freud, ao comentar sobre o trabalho imaginativo do escritor, afirma que:

A irrealidade do mundo imaginativo do escritor tem conseqüências importantes para a técnica de sua arte, pois, muita coisa que, se fosse real, não causaria prazer, pode proporcioná-lo como jogo de fantasia, e muitos excitamentos que em si são realmente penosos, podem tornar-se uma fonte de prazer para os ouvintes e espectadores na representação da obra de um escritor (FREUD, 1996, V. IX. p. 136)

A reimaginação da infância em Manuel Bandeira também ocorre como um elemento constituinte do processo de construção do seu modernismo tão peculiar, como, por exemplo, vê-se em “Trem de ferro” em que se estabelece um ritmo que se aproxima do barulho produzido pelo trem, aproximando-se da brincadeira da infância. Essa é uma recorrência dos primeiros e dos últimos versos do poema: “Café com pão / Café com pão / Café com pão / Pouca gente / Pouca gente / Pouca gente”. A repetição das mesmas palavras contribui para a formação do ritmo

repetitivo produzido pela máquina. Além da cantiga criada a partir de elementos que lhe foram fornecidos pelo meio, pela fala popular: “Quando me prendero / No canaviá / Vou mimbora vou mimbora”, proposta inserida nas ideias inovadoras modernistas de 22.

Nesse sentido, a poesia é um mecanismo que nos transporta ao passado que, às vezes, parecia esquecido. Conforme afirma Octavio Paz (1982, p.133), “o poema nos faz recordar o que esquecemos: o que somos realmente. “Pela poesia, o sujeito pode restabelecer uma proximidade com a criança que foi, pode refazer os caminhos que marcaram seus primeiros anos de vida. Dessa forma, o sujeito poético de “Recife” quer reencontrar-se com sua cidade natal, e diz: “Mas como eras na minha infância”. A memória precisa lutar contra o esquecimento para que esse lugar feliz e tranquilo do passado ressurgisse em meio aos arranha-céus, aos automóveis, enfim, em meio à modernidade.

Pela memória reimaginada, porque a recordação recebe influências das ações presentes ao mesmo tempo em que as transforma, o poeta pode, sim, forjar sua mitologia infantil e, dessa maneira, causar maior prazer estético no leitor. Assim, o poeta partiria de um jogo de emoções e sensações, num processo de fuga para o interior. Porém, na poesia bandeiriana, a imagem infantil parte de um jogo afetivo, histórico e psicológico, onde a palavra reinventada pela imaginação, no ato da enunciação poética, adquire novos significados. Há um encantamento a partir de um trabalho elaborado com a linguagem, já que elas dão uma medida mais densa da emoção que está nelas escondida. Dessa forma, a fuga na poesia de Bandeira é oposta àquela primeira. Esta parte da infância interior, do pessoal, da realidade para o exterior. Bandeira acrescenta às palavras uma verdade, a sua verdade particular que é também a de todos. Assim, sua poesia compõe-se de imagens da realidade. Nem por isso suas imagens poéticas privam o leitor do prazer estético dito por Freud, pois, para Bandeira, tudo era motivo de poesia, o elemento poético estava nas mais diversas e inusitadas realidades. Ele fala do que é simples, do singelo, do cotidiano, do beco, e, partindo da realidade própria ou alheia, que é sua matéria-prima por excelência, transforma essas situações em imagens poéticas.

Segundo Octavio Paz, o poema apresenta e recria a realidade, é um estar na realidade. Para ele, a linguagem do discurso não consegue dizer, pois o poema é a própria imagem, e “a imagem não explica: convida-nos a recriá-la e literalmente a revivê-la” (PAZ, 1982, p. 137). A imagem, em sua pluralidade significativa, é que nos

permite o retorno a algo perdido que não sabemos bem o que é. No caso da poesia bandeiriana, a imagem faz esse retorno à infância mítica com a qual o poeta/sujeito sonha eternamente, porque esse sonho, de certa forma, garante a felicidade do poeta adulto, solitário, melancólico. Os versos de Manuel Bandeira convidam o leitor a fazer também o percurso de sua própria infância feliz, reacendendo a busca do desejo do objeto perdido. Por este viés, o poeta nos faz continuar a nossa infância. Nessa abordagem, tomamos ainda emprestada a abordagem de Villaça a respeito da poesia memorialista de Drummond, na qual ele diz que:

A reavaliação da infância, produzida de modo a buscar uma reedição de vivências, alimenta-se dos fatos vividos pelo menino, que deles recolhia e guardava uma ressonância imediata e natural, a poesia que desdobrava dos gestos, dos corpos, dos enredos, dos objetos, poesia a que nenhum de nós pode renunciar sem perda para a compreensão de si mesmo. A vantagem do poeta está em recapturar tal riqueza, fundando para isso uma perspectiva em que a linguagem da memória age não para sublinhar, aceitar ou lamentar a distância, mas pra percorrê-la numa nova viagem, na qual o ponto de partida e o de chegada tendem à simultaneidade e à síntese (VILLAÇA, 2006, p. 121).

Essa nova viagem rumo ao passado também é percorrida pela poesia de Bandeira numa busca pela compreensão do próprio sujeito. E, segundo Paul Ricoeur, uma das formas de se obter o reconhecimento de nós mesmos se dá por meio de nossa memória. Fato é que a memória pode, por vezes, ter relação “com a ameaça de um negativo constitutivo do conteúdo de sentido, o esquecimento” (RICOEUR, 2006 p. 124). Para Ricoeur, é perfeitamente compreensível que o vocábulo “memória” esteja associado à ideia de “reconhecimento”, já que a ação de reconhecer, para ele, encontra-se diretamente ligada às imagens do passado. Essa assertiva alonga-se à do “reconhecimento das ideias”, proposta por Bergson, uma vez que, para esse filósofo, a noção grega da *anámnesis* (reminiscência) ganha força. O autor de *Matéria e Memória* busca, pois, selar a aliança entre o reconhecimento da lembrança e o reconhecimento de nós mesmos. Ele nos faz sentir a duração em nós mesmos, numa experiência íntima e pessoal.

Por esse viés, acentua Bandeira em *Itinerário de Pasárgada* (1954, p. 102): “de fato cheguei ao apaziguamento das minhas insatisfações e das minhas revoltas pela descoberta de ter levado à angústia de muitos uma palavra fraterna”. Reimaginar a sua infância feliz, foi, sem dúvida, uma das maneiras de recordar também a infância de todos.

Por várias vezes, Bandeira, poeta da memória vivida, mostrou-se consciente do quanto o passado o leva de volta a si mesmo, à sua origem, do quanto o ambiente do Recife e a molecada da rua, tanto a recifense, quanto à do morro do Curvelo, serviram-lhe de afirmação pessoal e poética.

3 MEMÓRIA LÍRICA: INDIVIDUAL E COLETIVA

*Outra vez te revejo,
Cidade da minha infância pavorosamente perdida...
Cidade triste e alegre, outra vez sonho aqui...
Eu? Mas sou eu mesmo que aqui vivi, e aqui voltei,
E aqui tornei a voltar, e a voltar.
E aqui de novo tornei a voltar?
Ou somos todos os Eu que estive aqui ou estiveram,
Uma série de contas-entes ligadas por um fio-memória,
Uma série de sonhos de mim de alguém de fora de mim?*

Fernando Pessoa

3.1 Do lirismo particular ao universal

A recordação da infância na obra lírica de Manuel Bandeira não se dá apenas pelo fato de rememorar sua experiência individual. Embora a infância particular do poeta tenha recebido grande destaque nesse retorno ao passado, ele também volta seu olhar para a história coletiva. Ao voltar-se para o que é mais profundamente Bandeira, ao voltar-se para a sua “mitologia”, é que o poeta consegue ligar, como assegura Arrigucci (2003, p, 205), “a subjetividade individual à coletividade”. O que pode ser verificado, por exemplo, em um elemento simbólico de relevância para o Nordeste brasileiro, a festa de São João, recuperada tanto em “Evocação do Recife” como em “Profundamente”, ambos de *Libertinagem* (1930). Logo, nesse processo de reimaginação do passado, ao ser revelado o que é individualmente caro ao poeta pernambucano por ter sido uma época repleta daquilo que parecia não se perder nunca pelo seu teor de felicidade, também a reimaginação abrange o que foi comum a todos — a infância que teima em desaparecer. Dessa maneira, Bandeira relacionou sua história de vida à história da vida coletiva, bem como ligou ambas ao processo de modernização da sociedade brasileira.

Sob esse aspecto, Manuel Bandeira, em seu livro *De poetas e de poesia*, ao buscar definições para a poesia, pergunta: “Não haverá poesia quando realizo em palavras uma transposição da realidade sem inventar nada, sem ‘fingir’ nada?”

(1954, p. 110). E ele segue seus questionamentos na tentativa de conceituar a poesia elencando algumas definições de grandes poetas:

Novalis já dissera que 'a poesia é o real absoluto'; e o moderno Maritan: 'poesia é o conhecimento, incomparavelmente: conhecimento-experiência, conhecimento-emoção, conhecimento existencial. Ela é o fruto do contato do espírito com a realidade em si mesma inefável e com a sua fonte, que acreditamos ser Deus'. Paul Valery menciona-se numa definição que é um pequenino poema: 'Poesia é a tentativa de representar ou de restituir por meio da linguagem articulada aquelas coisas ou aquela coisa que os gestos, as lágrimas, as carícias, os beijos, os suspiros procuram obscuramente exprimir' (BANDEIRA, 1954, p. 111-112).

Após esse levantamento das afirmações acerca da poesia, logo à frente Bandeira defende que "a poesia não existe em si: será uma relação entre o mundo interior do poeta, com sua sensibilidade, a sua cultura, as suas vivências, e o mundo interior daquele que o lê" (ibidem, p. 114). A esse respeito, assegura Hegel ao falar do poeta lírico:

A sua atividade deve limitar-se a deixar falar a interioridade, qualquer que seja o tema, contanto que as palavras proferidas sejam a expressão da alma do poeta, da sua vida espiritual e visem, a despertar, na alma do ouvinte ou do leitor, sentimentos e reflexões semelhantes aos do poeta. Esta expressão, destinada a agir sobre outrem, pode ser ou a de uma alegria esfuziante, ou a de uma dor que se apazigua no canto e assim recupera a serenidade (HEGEL, 1997, p. 528).

O poeta lírico deve falar do que permite sua alma, pois, para Hegel, o que se exprime na verdadeira obra lírica é a totalidade da vida interior do indivíduo. Mas, apesar desse caráter da poesia lírica afirmar-se como subjetividade encerrada em si mesma, isso não exclui a grandeza que a poesia tem de, além de recordar experiências particularmente vividas, poder trazer para dentro de sua estrutura também a recordação vivida por outros, podendo, ainda, apresentar fatos míticos e históricos, embora esses elementos não expressem na lírica a ideia de totalidade ocorrida na poesia épica. Dessa forma, a poesia lírica pode tratar da recordação tanto no âmbito particular quanto no coletivo.

Segundo Theodor Adorno, quanto mais o sujeito lírico volta-se para si mesmo, quanto mais ele imerge em sua realidade individual, mais ele tem a disponibilidade de desentranhar da matéria poetizada o que é universal. Assim, é do que há de mais ilimitado nas fontes individuais que a lírica procura extrair o universal. Quanto mais o poeta for conhecedor dessa íntima realidade a ser

tornada poesia, mais ele tem a possibilidade de atingir uma totalidade. Por esse viés, só pode compreender um poema lírico, segundo Adorno (1983, p. 193), “quem escuta em sua solidão a voz da humanidade.” Faz-se também necessário observar, com Adorno, que o conteúdo social da poesia lírica não se encontra em nenhum momento alheio à arte. Seu caráter de totalidade não exclui e nem pode excluir o estético.

O filósofo ainda elabora que:

Não é preciso que a mensagem de uma poesia lírica seja uma realidade que todos percebem imediatamente em si mesmos. Sua universalidade não é *volonté de tous* nem pura e simplesmente comunicação daquilo que todos experimentam sem, no entanto, ter a capacidade de exprimir. O que eleva a poesia lírica ao universal é a imersão numa realidade individualizada porque põe em cena algo de não desfigurado, de não captado, de ainda não subsumido (ADORNO, 1983, p. 193-194).

De modo que a lírica não deve ser apenas objeto do que é social, mas este deve estar nela, pelo que é, em sua essência, a obra de arte. Logo, por meio da estética, tem-se a sua participação no universal, posto que, ao falar singularmente de um sujeito, deve falar de todos porque a verdadeira obra de arte fala do que é autenticamente humano. É, então, por meio de uma representação do que é verdadeiramente particular, do que é intrínseco a um eu, que a poesia lírica eleva a condição humana, pois ela é “a outra voz” percebida pelo poeta, da qual fala Octávio Paz:

Todos os verdadeiros poetas ouvem a *outra voz*. É sua e é alheia, é de ninguém e é de todos. Nada distingue o poeta dos outros homens e mulheres, salvo esses momentos — raros, embora freqüentes — em que, sendo ele mesmo, é outro (PAZ, 1993, p. 140; grifos do autor).

Se se pensar na linguagem como uma faculdade inerente ao homem e que somente ele é dotado dessa capacidade, e, principalmente, que toda poesia é construída a partir da linguagem, considerando que ‘não é com idéias que se fazem versos: é com palavras’ (MALLARMÉ, Apud Bandeira 1954 , p 113), e que palavras são uma forma de linguagem, distancia-se ainda mais a ideia de que a arte poderia existir só para si mesma. Nas palavras de Paz (1982, p. 42), “o homem é um ser que se criou ao criar uma linguagem”, concepção que encontra apoio também no pensamento do crítico alemão Michael Hamburger (2007, p. 48), para quem “a linguagem garante que nenhuma poesia seja totalmente ‘desumanizada’, sem a necessidade de o poeta tentar projetar a pura interioridade

exteriormente”. Então, a linguagem impede a total abstração na poesia e também na prosa. “Não pode haver nenhuma poesia não-representativa; o próprio meio o impede”, é o que argumentou o crítico Sigurd Burckhardt (Apud Hamburger 2007, p. 52). Burckhardt, ao falar da relação poesia e linguagem, disse mais:

Se houvesse uma linguagem pura o bastante para transmitir toda a experiência humana sem distorção, não haveria nenhuma necessidade de poesia; mas uma linguagem assim não só não existe, ela não pode existir. [...] O primeiro objetivo da linguagem poética, e das metáforas em particular, é o oposto de tornar a linguagem mais transparente. As metáforas intensificam uma consciência da distorção da linguagem, aumentando a espessura e a curvatura das lentes, e, assim, exagerando os ângulos de refração. Elas nos abalam em nossa cômoda convicção de que um túmulo é um túmulo (BURCKHARDT, Apud Hamburger 2007, p. 53).

Nessa linhagem, a poesia necessita da palavra não no seu sentido denotativo, utilizado pelos demais discursos, uma vez que ela segue por um outro caminho, segue, digamos, na contramão do discurso retórico; ela precisa, pois, da palavra dotada de algo diferente da comum. Assim, para caber na poesia, a palavra deve estar além do discurso, e, como disse Pound (1973, p. 197), “deve primeiro se tornar estranha”.

Bem observada por Alcides Villaça em seu ensaio “O resgate íntimo de Manuel Bandeira” (1987, p. 29), uma grande diferença da poesia de Bandeira está na falta do *estranhamento* poético. Villaça conta que certa vez teria lido, em uma aula, o poema “Porquinho-da-Índia” para meninos entre dez e doze anos, e um dos meninos teria dito: “Poesia assim até eu faço!”. E acrescenta o crítico: “Acabei entendendo que estava ali um dos maiores elogios à poesia de Bandeira. Não tinha havido o chamado *estranhamento* poético” (1987, p. 29; grifos do autor). O poeta havia conseguido nesse poema, como, aliás, ocorre em muitos outros, manter a naturalidade da linguagem infantil, a ponto de quebrar o *estranhamento* como de fato ocorreu. A poesia para Manuel Bandeira vinha da expressão mais simples, humilde e natural do cotidiano. O *estranhamento* parece não ter sido a condição primeira para que tudo lhe servisse de elemento poético. Elemento que veio, muitas vezes, da boca do povo, da língua “certa/errada” do povo, como está em “Evocação do Recife”.

Esse tísico poeta que começou a fazer poesia como uma forma de driblar a doença e manter-se vivo, seguiu por esse caminho, tentando transcender seu próprio lirismo e a si mesmo. Tal transcendência recebe maior destaque em

Libertinagem, de 1930, escrito todo no Morro do Curvelo, lugar de enorme referência para o poeta, e *Estrela da Manhã*, de 1936, quase todo escrito naquele mesmo espaço. Nesse período, o poeta já está mais habituado a ver o outro, sua observação do cotidiano alheio está agora mais apurada e seu lirismo transcendeu-se de tal forma que, quanto mais o poeta volta-se para o que lhe é mais pessoal, mais seu olhar está lançado sobre todos.

Como acentua Arrigucci, a poesia bandeiriana dessa época é elaborada após um extenso e intenso processo de formação tanto da experiência humana, quanto da artística, o que envolveu inúmeras leituras e larga prática com a escrita poética (ARRIGUCCI, 2003, p. 203). Esse pernambucano que começou não querendo ser poeta, foi saindo de si mesmo para tornar-se um dos maiores e mais líricos poetas do Brasil do século XX. Nesse momento maior de sua poesia, tem-se a impressão de que o poeta segue por outro caminho que não o da cronologia temporal, pois, quanto mais velho, mais ele rejuvenesce, como lhe escreve Mário em uma carta já mencionada no primeiro capítulo: “Você em poesia nasceu vestido pra inverno lapão. Foi tirando as roupas aos poucos. Hoje você é um poeta nu” (2000, p. 398). Seguindo a lição do “vagabundo genial”, Rimbaud, que depois de dar um chute de 20 anos na “eterogênea rouparia”, desvelou a poesia (ANDRADE, 1980, p. 202), Bandeira vai do velho confinado e doente dos primeiros livros ao jovem poeta que se estabelece nessa fase de fortes influências modernistas.

No que tange à questão da memória ligada à infância na poesia de Manuel Bandeira, nesse momento de maior representatividade de sua obra, em que está inserido *Libertinagem* — livro que interessará a este capítulo —, há uma relevância no sentido do resgate da infância pessoal mitológica do Bandeira recifense, na qual todos podem estar inseridos ali. Ao mesmo tempo em que fala do que lhe é particular — o Recife, as pessoas amadas, as brincadeiras de rua e a alegria das festas populares tão representativas no nordeste e a casa do avô —, o poeta fala também da coletividade.

Segundo Adorno, o que eleva a poesia lírica ao universal é a sua introspecção na realidade individualizada, porque assim ela partirá de elementos autênticos, não esquematizados. Para ele, o caráter social da obra de arte é inseparável da sua qualidade estética. Dessa forma, quanto maior for a imersão no aspecto individual, mais a arte literária se abrirá ao universal (ADORNO, 1983).

Nesse sentido, em nota ao livro *Libertinagem*, Mário de Andrade (1990, p. 201) observa que essas “são as poesias em que por mais pessoais que sejam assuntos e detalhes, mais o poeta se despersonaliza, mais é toda a gente”.

Libertinagem se insere no período da efervescência do Modernismo, movimento que pretendia a mudança estética da arte, para uma formulação que representasse o povo brasileiro em todas as suas possibilidades no que se refere à unificação da cultura nacional. Encontra-se, então, nesse livro, um Manuel Bandeira que, através do eu, sai de si mesmo e se debruça sobre a representação desse povo. Grande parte da crítica sobre a poesia de Bandeira diz que, nesse período, o poeta atinge a objetividade, o que é fruto de um árduo esforço que o poeta vem trabalhando desde os primeiros livros. Lúcia Miguel Pereira (1986, p. 112) diz que essa mudança é uma vitória “da vida exterior sobre a interior”. É a transcendência de si mesmo sempre almejada pelo poeta e que está mais bem exposta nessa sua fase poética elaborada na década de 30. A objetivação vem com o reconhecimento do espaço da rua, do outro e, é claro, de si mesmo. Nesse sentido, a moradia em certos lugares e a observação analítica dos cotidianos alheio e próprio foram definidoras tanto para sua vida pessoal como para sua libertação estética.

Manuel Bandeira diz que o movimento modernista não deve muito a ele, e que, ao contrário, é ele quem muito deve ao movimento. O certo é que o poeta acata do Modernismo o que já lhe era próprio, pois, de dentro da matéria poetizada, individualizada, ele é também outro, é toda a gente, como disse Mário de Andrade. E é claro, também, que o poeta Bandeira deixa a sua contribuição para o movimento modernista.

Apesar do poeta intimista que era, havia nele um certo interesse pela realidade e pelo regionalismo brasileiros, ainda que essa seja “uma rápida fase regionalista” e de talvez “não passar de uma etapa do caminho de purificação”, como afirmou Carpeaux (1980, p. 199,205). Tal fase pode ser verificada também em suas crônicas, como, por exemplo, em *Crônicas da Província do Brasil*, entre outros textos. Esse interesse pelo nacional muito provavelmente fora instigado, primeiro, por Mário de Andrade, analista e pesquisador da realidade nacional, com quem Bandeira se correspondeu longamente; depois, pelo sociólogo e também amigo Gilberto Freyre.

consciência depois de terem sofrido diversas distorções (FREUD, 1996, V. III). E, ainda, como escreveu Rosa (1988, p. 48), “só não chegam até nós, de outro modo, as estrelas”. Por esse viés, pensando a poesia memorialista, percebe-se que é através da reimaginação poetizada no presente que se encontra a possibilidade de recordação daquilo que foi a infância feliz.

De forma inigualável, o poeta Bandeira reinventou, por meio de traços do passado, aquilo que sua infância lhe ofereceu, estendendo-se, por isso, à infância coletiva. Maiores testemunhos dessa atitude poética são “Evocação do Recife” e “Profundamente”, ambos do mesmo livro. Nesses poemas, a recordação lírico-mitológica do próprio passado recebe toda a força daqueles primeiros anos de vida do poeta, acentuados agora pelo predomínio do verso livre, além de abrir ainda mais caminho para a aproximação com o prosaico, e, conseqüentemente, com o cotidiano e com o popular.

Arrigucci, ao falar das imagens produzidas em “Profundamente”, disse o seguinte:

São imagens que fazem parte de uma matéria extremamente pessoal e íntima, mas ao mesmo tempo também histórica, dependente de um desígnio programático bastante acentuado, no sentido da recuperação do passado histórico e da tradição popular, como uma forma de tomada de consciência da realidade brasileira em todas as suas dimensões. Para o poeta era esse decerto um momento extraordinariamente propício, pois lhe permitia pôr-se de acordo com as inquietações poéticas do seu tempo, fundindo tendências nacionais e internacionais da vanguarda literária, e, a uma só vez, retornar à raiz de sua experiência poética, que justamente reconhecia nas remotas imagens da memória infantil, nas voltas inesperadas da emoção do passado, a fonte primeira da poesia. Ele podia, assim, reaprender os caminhos da infância (ARRIGUCCI, 2003, p. 203).

As observações de Arrigucci a respeito de “Profundamente” também cabem a “Evocação do Recife” porque este também fala dessa matéria pessoal e histórico-popular. Alguns críticos dizem que este último poema teria sido uma preparação para a escrita daquele primeiro, já que os dois falam da realidade pessoal de Bandeira, de sua infância, das pessoas importantes para ele na época de ele menino, das festas populares importantes no nordeste brasileiro, do avô, bem como da vida e da morte. Aquela mitologia despojada de “Evocação do Recife” estaria sintetizada em “Profundamente” e até os versos neste estão mais enxutos, mais concisos.

“Evocação do Recife” traça, pela recordação dessa matéria pessoal e histórica, o lugarzinho tão querido de sua infância e relembra essa época de alegrias que pareciam não acabar nunca, pois “tudo lá parecia impregnado de eternidade”. Dessa forma, não interessa ao poeta a “Veneza americana” ou a “Mauritssatd dos armadores das Índias Ocidentais”. Antes, ele quer cantar apenas o Recife de sua infância, quer recriar a imaginação do menino que brincava nas ruas e apreciava a casa do avô. Assim, ele refaz poeticamente os caminhos da infância inserida em um tempo perdido.

Mas tudo isso “foi há tanto tempo”, as brincadeiras “no meio da rua” com a meninada daquela época, as festas de Santo Antônio, São João e São Pedro vivenciadas pelo poeta, as ruas, muito provavelmente, não são mais agraciadas por aqueles belos nomes (Rua da União, Rua da Aurora, Rua do Sol, Rua da Saudade), e esse era um receio do poeta: “Rua do Sol” / “(Tenho medo que hoje ela se chame do Dr. Fulano de Tal)”; a casa do avô não existe mais, o avô não está vivo e “aquele” Recife está morto.

Outro elemento importante no poema é o rio “Capiberibe/Capibaribe”, que certamente não é o mesmo daquele tempo mágico.

As duas formas grafadas por Bandeira ao nome do rio devem-se, primeiro, segundo informa o próprio poeta no *Itinerário de Pasárgada* (1990, p. 51-52), a uma situação ocorrida com o poeta em uma aula de geografia no Colégio Pedro II. O professor perguntou à turma qual era o maior rio de Pernambuco, e Bandeira, como pernambucano que era, adiantou-se antes que outro respondesse e disse, com orgulho, “Capibaribe!”, pois essa era a pronúncia que o poeta sempre ouvira em sua cidade natal, a forma coloquial, e o professor o corrigiu imediatamente: “Capiberibe”. Bandeira, desapontado, sempre teve a intenção, a partir daí, de registrar essa forma mais leve do cotidiano de se dizer o nome do rio, porém não deixou de grafar no poema também a da norma culta. Assim, produziu-se uma segunda intenção, a da musicalidade proporcionada pela repetição “Capiberibe / — Capibaribe”. Pode-se também observar que nas duas vezes em que aparece essa expressão no poema, a segunda grafia vem antecédida por travessão, o que pode indicar, primeiro, aquela situação incômoda da aula de geografia, sugerindo, desde então, um contraponto e, conseqüentemente, um diálogo entre a língua culta e a coloquial (perceber e valorizar a fala do povo certamente foi uma das propostas do Modernismo brasileiro). Depois, essa contraposição é acentuada pela

representação da fala do povo, a “língua certa do povo”. Essa matéria linguística que usamos para nos comunicar foi percebida e aproveitada pelos poetas modernistas, bem como por Bandeira.

No que se refere à abordagem histórico-biográfica de “Evocação do Recife”, assunto já mencionado também no primeiro capítulo, argumenta ainda Freyre:

Ninguém hoje pode falar de Manuel Bandeira sem ter lido esse poema; nem falar do Recife, de sua história — de sua história no sentido mais lógico, e até no mais cronológico e mais convencional —, sem saber quase de cor a ‘Evocação’. É o grande poema do Recife. Só lhe falta o barulho de maracatu (FREYRE, 1980, p. 78).

E como foi escrito no auge do Modernismo paulista, é natural que esse poema exponha as influências desse período. Dentre elas, está a intenção de registrar a “língua errada do povo”, no seu jeito gostoso de falar o português do Brasil com suas variantes linguísticas. Para os modernistas, o escritor devia ter a liberdade de expressar sua arte literária utilizando a língua falada pelo brasileiro. Logo, seus mentores defendiam a representação da língua cotidiana, da língua dita pelo povo. Tal questão se justifica pelo fato de que os modernistas se encontravam empenhados na construção de um projeto pela unificação nacionalista. Dessa forma, há a recusa da gramática lusitana. Assim, segundo Bandeira, os conhecedores da língua culta fazem “é macaquear / A sintaxe lusiada”. Quem observa algo nessa linhagem é Merquior:

O segredo de Bandeira talvez resida nessa modesta ousadia de despir a nossa língua de todo atavio, de todo adorno meramente externo, e na sábia maneira de musicar a emoção com enorme fidelidade à marcha do português, do português brasileiro. Por isso o seu modernismo nunca foi muito de violência, mas de adaptação: foi ele quem utilizou a liberdade da nova escola para reexpressar com nova flama quase todas as nossas tradicionais atitudes líricas (MERQUIOR, 1996, p. 39).

Sua poesia apresenta um processo de criação que busca o novo sem desprezar a tradição. Nesse anseio efervescente pela novidade, mito, memória e poesia se entrelaçam, para recuperar, pela criação, a nostalgia e a retomada do que se perdeu com a corrosão temporal.

Ao “reexpressar” e adaptar as inovações da poesia brasileira, Bandeira esbanja versatilidade nos versos livres apresentados no poema. Sob esse prisma de renovação, “Evocação do Recife” apresenta uma versificação variada quanto à

métrica, com alguns versos bem condensados como, por exemplo, “Recife”, “Capiberibe”, “Novenas”, e outros estendidos, “A Rua da União onde eu brincava de chicote-queimado e partia as vidraças da casa de Dona Aninha Viegas”. Tal irreverência quebra a tradição dos versos marcados quanto ao número de sílabas. As estrofes também aparecem de forma muito livre, cada uma com um número de versos e estes dispostos livremente na página. Vários versos estão recuados à página, geralmente versos curtos como os que representam os gritos dos meninos:

Coelho sai!
Não sai!

ou as vozes macias das meninas:

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

Nessa liberdade criadora, o poema vai sendo construído sob o ponto de vista de um adulto que recorda o tempo passado que não pode mais ser o mesmo. E nem aquele lugar tão querido existe mais, pois este já sofre as conseqüências da modernidade, e a vida agora lhe chega, sobretudo, pelos modernos meios de comunicação. Tudo aquilo que parecia eterno ficou no passado.

“Mas de tudo fica um pouco”¹², todo o nosso passado deixa rastros, sobretudo, como acentua Freud, daquilo que de alguma forma nos foi importante. Assim, ao inventar a infância que poderia ter sido, o poeta mato-grossense Manoel de Barros (2003, cap. XIV) diz: “Mas eu estava a pensar em achadouros de infância”. E porque Bandeira é um poeta achador da infância pessoal, mitológica e histórica, é que, ao perseguir esses rastros do passado, recorda suas vivências naquele lugar primeiro, seus familiares e as demais pessoas que lhe foram importantes, bem como se aproxima da forma de olhar para as coisas pela primeira vez e da sensação de descoberta que isso provoca. Rememora as festas, as brincadeiras e a figura do avô. Enfim, é uma recordação que se estende à coletividade, porque, ao abordar o que é pessoal, ele fala de toda a gente brasileira, das festas populares comuns a todos, da casa do avô. Tudo isso, certamente, fez sentido para muitos, e estará para sempre impregnado na infância

¹² Verso do poema “Resíduo”, de Carlos Drummond de Andrade.

que não cessa de dar pistas. Todos a experimentaram de alguma forma, todos estão ali e são convidados a refazer o caminho em busca do menino que foram. Assim como poetiza Barros (2003, cap. XIV): “Vou meio dementado e enxada às costas a cavar no meu quintal vestígios dos meninos que fomos”.

Percebemos, com Arrigucci (2003, p. 202-203), que muito da poesia bandeiriana está vinculada a circunstâncias da vida, própria e alheia, e a lembranças da infância do poeta, passada em Pernambuco. Para Bandeira, o elemento poético, não raras vezes, teve sua origem nas “raízes fundas da infância” e na “terra encantada da memória” — lugar das primeiras sementes poéticas.

Sua “Evocação” é uma profunda recordação da infância em que o sujeito poético brincava nas ruas de Recife, recordação que causa, agora, uma certa tristeza porque são lembranças da casa do avô, das ruas e daquelas pessoas que marcaram primeiro sua vida de depois sua poesia. Enfim, é a rememoração de algo que parecia eterno e que, na verdade, é breve. Resta a ele transformar a brincadeira em fantasia. O que, para Freud (1996, V. IX. p. 141), é o devaneio, pois a criança já não brinca, o adulto agora apenas fantasia: “a obra literária, como o devaneio, é uma continuação, ou substituto, do que foi o brincar infantil”.

Encontramos, aqui, um diálogo com Bachelard (1988, p. 94), quando ele diz que: “toda a nossa infância está por ser reimaginada. Ao reimaginá-la, temos a possibilidade de reencontrá-la na própria vida dos nossos devaneios de criança solitária”. É talvez por isso que a fantasia poética de Bandeira nos leva ao momento de nossa infância, na qual reencontramos um pouco de nós mesmos, do que fomos. “E é assim que há comunicação entre um poeta da infância e seu leitor, por intermédio da infância que dura em nós” (ibidem, p. 95-96). Bandeira cavou sempre em busca do perdido, dos restos de infância, e o reencontrou.

Assim acentua o crítico Benedetto Croce a respeito da expressão poética:

Por mais nobre que seja a sua origem, a poesia se move, necessariamente, na unilateralidade da paixão, na antinomia do bem e do mal, na ânsia de gozar e sofrer; vincula o universal ao particular, e acolhe, superando-os ambos, a dor e o prazer. Por sobre o conflito das partes, contra as partes, ela realça a visão das partes no todo, por sobre o contraste a harmonia, por sobre a angústia de infinito a amplitude do infinito. Esta marca de universalidade e totalidade é o seu caráter (CROCE, 1967, p. 13).

Nesse sentido, a poesia bandeiriana é a expressão do particular, do indivíduo, é o resultado de um impulso de dentro para fora, de uma elaboração

artística que atinge o imaginário pela linguagem poetizada. É, pois, pertinente dizer que, pela expressão, Bandeira coloca a poesia no universo humano, pois a imagem vem do cotidiano do homem que experimenta e experimentou a realidade. Vem da vida, portanto. No que tange à imagem infantil, sua poesia lança-se sobre o que é pessoal e reconquista suas primeiras sensações da realidade. Logo, é a partir desse impulso individual que o poeta exterioriza o que lhe é íntimo. Olhando para si mesmo, o poeta consegue inserir o outro em seus versos, conseguindo, então, vincular o caráter particular de sua poesia à totalidade. Sob esse mesmo aspecto, para Adorno (1983, p. 201) “o sujeito poético responde como fiador por um sujeito muito mais universal e coletivo”, de forma que nenhuma construção de linguagem, nem mesmo a da poesia que chamam de “pura”, consegue desfazer totalmente essa feliz completude.

Freud centra seus estudos a respeito da memória num processo introduzido voluntária e profissionalmente por ele próprio, que volte a ligar com a consciência o esquecimento involuntariamente recuperado através dos sonhos ou em relatos do paciente. O que implica que suas pesquisas estão direcionadas ao indivíduo, ao sujeito. No entanto, em um de seus textos, “Psicologia de grupo e análise do ego” escrito entre 1925 e 1926, Freud reflete sobre a dificuldade de analisar o sujeito apenas sob a perspectiva da psicologia individual, pois o indivíduo está inserido no coletivo organizado em grupos dos quais dificilmente poderia ser excluído. Assim, o contraste entre a psicologia de grupo e a psicologia individual perde sua nitidez quando examinado de perto, segundo o psicanalista. Dessa forma,

apenas raramente e sob certas condições excepcionais, a psicologia individual se acha em posição de desprezar as relações desse indivíduo com os outros. Algo mais está invariavelmente envolvido na vida mental do indivíduo, como um modelo, um objeto, um auxiliar, um oponente, de maneira que, desde o começo, a psicologia individual nesse sentido ampliado mas inteiramente justificável das palavras, é, ao mesmo tempo, também psicologia social (FREUD, 1996, V. XVIII. P. 81).

De forma que, para Freud, o sujeito seria, sim, analisado em sua individualidade. Porém, esse indivíduo teria resguardado seu caráter coletivo, uma vez que todo sujeito é também um ser social.

Pensando o sujeito embasado na alteridade, segundo Octávio Paz (1982, p. 137; grifos do autor), “o próprio homem desenraizado desde o nascer, reconcilia-se consigo quando se faz imagem, quando se *faz outro*”. Outro que, em Bandeira,

nasce da exploração da intimidade própria do poeta, que, num efeito reflexivo, efetua a comunhão consigo mesmo por meio da comunhão do sujeito com o outro e com a poesia.

Ainda sob esse aspecto, o crítico francês Michel Collot afirma que o sujeito lírico encontra uma emoção que o faz sair de si para se reencontrar e se reunir com os outros no poema (COLLOT, 2004, p. 168). Então, a poesia é este lugar de completude em que, por meio da linguagem poetizada, o individual se faz universal. O que, conforme a perspectiva adorniana, as experiências pessoais só alcançam a arte quando participam do universal, e tal resultado ocorre por meio da estética específica da poesia. Assim, estética e conteúdo social da obra de arte são inseparáveis, complementado-se.

Quem também elabora questão semelhante, ao falar da poesia lírica, é o crítico Alfonso Berardinelli (2007, p. 35) ao dizer que “a única verdade ou autenticidade possível da lírica está em seu alheamento diante do suporte e da garantia dos esquemas intersubjetivos por meio dos quais a socialização salva e subsume em si o indivíduo”.

3.2 Infância e velhice

Retomando “Evocação do Recife”, é pertinente observar um contraste estabelecido no poema, que, aliás, é recorrente em quase toda poesia bandeiriana: vida e morte. O poema começa celebrando momentos importantes da vida, situações alegres passadas em Recife, lugar mágico das primeiras notícias de poesia e que, por isso, marca um período decisivo na vida do poeta. Entretanto, a vida que alimenta quase todo o poema é interrompida pela morte do avô e do “Recife bom”. “Evocação do Recife” é lugar de grandes descobertas pelo olhar infantil daquele menino de antes, entre elas, as maiores: as descobertas da vida e da morte.

Recife da minha infância
[...]

Meu avô morto.

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

As descobertas do menino são, no presente da enunciação poética, reimaginadas pelo adulto. A infância é apresentada em dois tempos distintos: o passado e o presente. O menino feliz daquele tempo do avô vivo alimenta e impulsiona o imaginário do poeta maduro. Dessa forma, esses dois tempos distantes e simultâneos dialogam no momento da elaboração poética.

A memória do poeta adulto traz o menino com suas “fontes líricas”, com seus cacos muito antigos, para o presente e recompõe poeticamente fatos, pessoas, acontecimentos e lugar, todos elementos mitológicos pessoais, e que se estendem a todo sujeito. Observemos a abordagem de Villaça ainda a respeito dessa memória abrangente:

A rigor, em toda forma artística inclui-se a memória pessoal e coletiva, íntima e cultural, produzida numa linha de continuidade ou de rebeldia, numa tradição que parece começar com a história de vida do sujeito, mas cuja base primitiva são os mitos e os fatos mais remotos a que ele se mostra sensível. Nesse sentido, toda forma inclui, em algum grau, memória e história interpretadas (VILLAÇA, 2006, p. 109).

Assim sendo, a memória do indivíduo é também coletiva. No mesmo instante em que o poeta pernambucano se transporta para o lugar de recordações líricas, estas mesmas lembranças convidam à comemoração histórica, uma vez que falam de elementos histórico-populares. Logo, inclui uma recordação no âmbito universal, posto que todos são instigados a fazer esse percurso de volta ao tempo dos primeiros acontecimentos. O último verso do poema sintetiza esse elemento pessoal mitológico que se funde, pela memória, com o histórico-popular: “Recife morto, Recife bom, Recife brasileiro como a casa de meu avô”. Todos podem se lembrar da casa do avô que ficou no passado, das alegrias e do aconchego proporcionados por este lugar das primeiras vezes e que produz um efeito de algo perdido para o adulto de hoje.

Para o sociólogo Maurice Halbwachs, a memória pessoal está relacionada com a memória do grupo, e esta última, por sua vez, relaciona-se com a maior que é a memória coletiva de uma sociedade (HALBWACHS, 1956). Para esse pensador da memória social, nem mesmo as imagens do sonho — o que estaria mais próximo da memória pura de Bergson e, portanto, mais distante da memória coletiva — podem se distanciar tanto da realidade presente. Sob essa visão, Halbwachs contraria o conceito bergsoniano de que o passado se conserva intacto no espírito, uma vez que, mesmo durante o sonho, as imagens emergentes são

muitas vezes influenciadas pela realidade. Nesse sentido, as reflexões de Halbwachs a respeito da memória se aproximam do pensamento de Freud quando este destaca que as imagens dos sonhos, sobretudo as que mais se repetem, são pistas daquilo que está nas zonas do inconsciente, que é onde se dá a memória para Freud. E como essas imagens encontram-se no inconsciente, ou seja, não estão ainda preparadas para virem à consciência, a única forma de elas emergirem é nas imagens oníricas.

Ainda a respeito da recordação individual e coletiva, observa Ecléa Bosi que:

A memória do indivíduo depende do seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a igreja, com a profissão; enfim, com os grupos de convívio e os grupos de referência peculiares a esse indivíduo (BOSI, 2003. p. 54).

O fato é que a memória para o poeta Manuel Bandeira é simultaneamente pessoal e coletiva. Mesmo quando sua poesia esteve mais voltada para o Bandeira confinado e sofredor, em que seu lirismo refletia causa própria, o convívio com os outros esteve presente em suas recordações daquele tempo de menino. Sob esse ponto de vista, defende Marcus Mazzari (2002, p. 256), que “em Bandeira, é a reflexão sobre a força poética e vital contida nesses áureos tempos de sua meninice que o faz transitar para a ‘infância história da humanidade’”.

Nesse jogo da memória em que se cruzam experiências pessoais do poeta e também coletivas, não se pode deixar de abordar “Profundamente”, poema escrito em 1927, o qual também apresenta a recuperação histórico-mitológica das imagens da infância em contraponto com o presente do poeta adulto. O poema apresenta um passado do menino recifense quando a festa de São João trazia-lhe alegrias, tempo em que havia “vozes cantigas e risos”.

Quando ontem adormeci
Na noite de São João
Havia alegria e rumor
Estrondos de bombas luzes de Bengala
Vozes cantigas e risos
Ao pé das fogueiras acesas. (BANDEIRA, 1990, p. 217).

Cruzam-se no poema dois passados. Um deles sugere maior proximidade do sujeito que recorda com a época do menino de outrora, o qual se alegrava com as festas: “Quando ontem adormeci / Na noite de São João / Havia alegria e rumor” — época de descobertas fabulosas da criança feliz, da descoberta da vida. O outro

passado marca um distanciamento do sujeito poético em relação àquele tempo primeiro:

Quando eu tinha sei anos
 Não pude ver o fim da festa de São João
 Porque adormeci
 Hoje não ouço mais as vozes daquele tempo

Esse tempo, que, ao ser confrontado com o presente, ou seja, com o tempo da enunciação poética, estabelece um sentimento de melancolia, pois a festa foi interrompida, as vozes silenciaram e aquelas pessoas queridas estão “dormindo profundamente”. Estando o passado numa perspectiva mais próxima ou mais distante do adulto, este é tomado como um grande passado que dura no presente e que é refeito pela ação poética.

Nesse aspecto, percebe-se, na obra poética de Bandeira, a presença marcante de duas vertentes que confluem, apesar, ou justamente, por se moverem em direções opostas — infância e velhice. Sua imagética remete-nos à infância (momento posterior ao nada que nos antecede), quando o *ritmo dissoluto* da vida é mera possibilidade, e à velhice (último tempo antes do retorno ao nada que nos precede).

Esses opostos, portanto, assemelham-se por serem perpassados ou por um nada que nos antecede ou por um retorno inevitável à dissolução absoluta. Temos, por exemplo, duas estrofes no poema que se diferenciam pelo tempo verbal: “Estavam todos dormindo / Estavam todos deitados / Dormindo / Profundamente”, apontando para a infância, quando os outros estavam, ainda que dormindo; e “Estão todos dormindo [...] / Profundamente”, apontando para a velhice, quando aqueles outros da infância não estão, definitivamente, não-estar que, para o eu lírico, prenuncia a própria morte.

Como Infância e velhice situam-se fora da engrenagem da vida prática, representam, por isso, fases em que há predisposição para a criação poética. Então, o tempo para o velho e para o menino é um tempo de sonhar e brincar. Logo, o velho recorda o tempo pretérito em que vivenciava as brincadeiras de criança, as quais mantêm uma proximidade com a imaginação poética.

Segundo Freud, as nossas fantasias de adulto beiram o que foi o brincar infantil, pois há algo nesse tempo perdido que merece ser recomeçado, refeito, estabelecendo-se aí um perpassar temporal. Assim assevera Freud:

Nessa fantasia, o sonhador reconquista o que possui em sua feliz infância: o lar protetor, os pais amantíssimos e os primeiros objetos do seu afeto. [Assim] o desejo utiliza uma ocasião do presente para construir, segundo moldes do passado, um quadro futuro (FREUD, 1996, V. IX. p. 139).

A relação entre a fantasia e o tempo é, em geral, muito importante na abordagem freudiana. A fantasia, segundo ele, trabalha com os três tempos. Numa situação atual o poeta busca a lembrança de uma experiência anterior (geralmente na infância), à qual faz referência futura. “O que se cria, então, é um devaneio ou fantasia, que encerra traços de sua origem a partir da ocasião que o provocou e a partir da lembrança. Dessa forma, o passado, o presente e o futuro são entrelaçados pelo fio do desejo que os une” (FREUD, 1996, V. IX. p. 138).

O psicanalista segue abordagens a respeito dos reflexos produzidos na obra do escritor a partir do passado e, mais à frente ele diz:

Não se esqueçam que a ênfase colocada nas lembranças infantis da vida do escritor — ênfase talvez desconcertante — deriva-se basicamente da suposição de que a obra literária, como o devaneio, é uma continuação, ou substituto, do que foi o brincar infantil (FREUD, 1996, V. IX. p. 141; grifos do autor).

Seria muito difícil contestar o fato de que nossa infância insiste em ser recomeçada no presente, pois as experiências dos primeiros anos deixam traços, segundo Freud (1996, V. III. p. 287), “inerradicáveis nas profundezas de nossa mente”. Assim, as fantasias do adulto poeta vêm de resíduos de lembranças, uma vez que para a psicanálise a fantasia não coincide exatamente com a cena infantil, mas baseia-se nela apenas em certos pontos, o que, segundo o psicanalista, depõe a favor da autenticidade da lembrança infantil.

Segundo Arrigucci, “Profundamente” é a busca de um tempo perdido que encontra no poema seu espaço, e a maneira de perseguição do passado, por meio da memória pessoal, é, em Bandeira, uma forma de reafirmar exatamente os resíduos que nunca estiveram ausentes, pois sempre influenciaram o presente do poeta adulto. Assim, quando os resquícios de outrora se atualizam são capazes de se transformarem em percepções do mundo (ARRIGUCCI, 2003, p. 204).

Esse poema é, por assim dizer, essa tentativa de volta à fonte primeira de imaginação da criança, volta ao brincar infantil, ou ainda, nas palavras de Manoel de Barros, é “um achadouro de infância”. É no percurso de volta às primeiras reminiscências que suas imagens recuperam os resíduos, os cacos, o que reafirma

a criança que dura em nós. Nesse cruzamento temporal, a poesia bandeiriana é o resultado da busca do passado reimaginado no presente numa projeção futura que é a própria obra poética.

Assim como “Evocação do Recife”, também “Profundamente”, ao falar do que é mais íntimo e pessoal ao poeta na época de sua meninice, desperta a eterna infância de todos porque todos já experienciaram essa fonte poética. Logo,

Ele [o poema] se constrói a partir da memória do poeta, com eventos do passado próximo e distante, ao mesmo tempo ligados à subjetividade individual e à coletividade — a festa de São João, como a evocação épico-lírica, fortemente visual e plástica, de uma cena em que o próprio sujeito participa e cuja repercussão na esfera da subjetividade é um dos aspectos decisivos da construção poética (ARRIGUCCI, 2003, p. 205).

Sob esse aspecto, a memória vivida e individual de Bandeira coloca o leitor diante de si ao colocá-lo dentro da condição humana, pois fala do que é humano. Como observa Ruy Espinheira Filho (2004, p. 133), “toda grande arte é implacável, e assim dever ser a poesia. Implacável no sentido de revelar o homem ao homem e, assim, talvez, salvá-lo”.

Ao glosarmos Bachelard (2007, p. 107), podemos dizer que a poética de Bandeira se constrói como “um instante da causa formal e um instante da potência pessoal. Pois ela se revela ao mesmo tempo, no mesmo instante, a solidariedade da forma e da pessoa”.

Hegel, ao falar a respeito da poesia em seu *Curso de estética*, considera que a base da poesia lírica é a expressão da subjetividade do indivíduo que a projeta. Logo, para o filósofo,

O estado de alma mais instantâneo, os anelos do coração, os relâmpagos de alegria, a tristeza e a melancolia, as lágrimas, enfim toda a gama de sentidos nos seus movimentos mais rápidos e acidentados mais variados, permanecem fixos eternizados mediante a expressão verbal (HEGEL, 1997, p. 609).

A partir do final do século XIX, com a filosofia pós-romântica e com a poesia simbolista francesa, começa a notar-se uma certa crise do sujeito, gerando, pois, a separação entre sujeito lírico e sujeito empírico, insurgindo-se com maior viço a partir das considerações de cunho anti-hegeliano de Schopenhauer e Nietzsche acerca da subjetividade. Para Nietzsche (2006, p. 45), as imagens do sujeito lírico “nada são exceto ele mesmo e como que tão-somente objetivações diversas de si

próprio”. Isso significa que, para o autor de *O nascimento da tragédia*, a carga de expressão transmitida nos poemas não mais poderia ecoar como reprodução daquilo que o poeta viveu ou sentiu.

Assim, o caminho tentador a ser seguido passa a ser o da despersonalização, tão bem defendido por Baudelaire, Rimbaud, Ezra Pound, T.S.Eliot. Este último, em seu ensaio “A tradição e o talento individual”, afirma que a poesia deve ser ao mesmo tempo confessional e impessoal. Ora, para Eliot (1997), o poeta deveria render-se inteiramente à obra para que a emoção da arte não estivesse vincada à experiência de sua própria vida. Todas as forças da criação deveriam, então, canalizar-se única e exclusivamente para a autonomia emocional da obra. Ao poeta, caberia a função, conforme afirma Friedrich (1991, p. 37), de “neutralizar o coração pessoal” a fim de validar sua arte poética.

Sob essa visão finissecular, o sentimento do coração não seria bem-vindo ao campo da poesia, uma vez que esta só poderia comportar esse tipo de sentimento se ele fosse o mais impessoal possível. Nesse sentido, o que se pode assinalar a partir do paradigma da despersonalização é o fato de que a poesia deveria ser equacionada de acordo com a irrupção de um eu, cuja suficiência encontrar-se-ia estampada nas palavras do próprio poema, mesmo que a linha divisória do eu lírico e do eu empírico fosse de uma tenuidade surpreendente.

Tenuidade que Manuel Bandeira não deixa escapar, posto que a crise do sujeito lírico não define sua poesia, a qual, mesmo sendo escrita já no século XX, mantém a união entre os sujeitos lírico e empírico, casamento, que, aliás, só veio fortalecer sua criação poética. O que ocorre na poesia bandeiriana é uma certa despersonalização suficiente para que, por meio da estética, o eu se abra para a alteridade, para a questão social, histórica e política. Uma vez que só o relato daquilo que é questão particular não garante o caráter universal, o que leva a poesia a essa despersonalização, e, conseqüentemente, o que a eleva a algo maior, é o trabalho com a linguagem, a qual é o elemento constituinte do eu e do outro.

Como o movimento da arte deve ser um abrir-se ao outro, há na poesia de Bandeira uma formalização para que o autobiográfico se estenda liricamente a esse outro. Dessa forma, a partir da máxima introspecção na realidade mais particular é que sua poesia toca o que há de autenticamente humano. Segundo Octavio Paz (1982, p. 141), “o poema se realiza na participação, que nada mais é

que a recriação do instante original”. Instante que, em Bandeira, foi desentranhado do cotidiano mais simples e que, ao ser poetizado, deslanchou no mais puro lirismo.

Friedrich, ao falar da poesia de Baudelaire, diz que este é um homem completamente curvado sobre si mesmo, mas que quando compõe seus versos ele “mal olha para seu eu empírico” (FRIEDRICH, 1978, p. 37). Bandeira segue em direção oposta, pois é olhando para o Bandeira recifense, do presente e do passado, ou melhor, confluindo estes dois tempos desse sujeito, que é ao mesmo tempo empírico e lírico, é que sua poesia recebe o impulso na medida necessária. E ainda, foi voltando-se a si mesmo, reconhecendo-se a si próprio que seu exercício poético ganhou maior desempenho, equacionando aprendizagem de ontem e de hoje. Para Paul Ricoeur, é justamente por meio de uma memória dotada de meditação e coincidente com o reconhecimento das imagens do passado que se atinge o reconhecimento de si mesmo. Assim, Ricoeur (2006, p. 138) assevera que “procurar é encontrar e reencontrar é reconhecer o que se aprendeu anteriormente.”

Para o Bandeira amadurecido de *Libertinagem*, que agora está mais próximo do reconhecimento de si mesmo e da vida, “a poesia não está mais no mundo da lua, mas na terra dos homens, no chão do cotidiano” (ARRIGUCCI, 1987, p. 11). O poeta desvela o que tem de poético no cotidiano mais comum, do qual o próprio sujeito é parte integrante. Nessa sua fase de libertação tanto pessoal quanto poética, e com seu gosto refinado pelo que é humilde, ele capta, como em muitos outros momentos, o instante poético tirado do banal cotidiano. Instante breve que se torna eterno ao entrar na poesia. Poesia que, em Bandeira, com certeza fala, ao mesmo tempo, do objeto e do homem, posto que

A poesia é uma metafísica instantânea. Num curto poema, ela deve dar uma visão do universo e o segredo de uma alma, um ser e objetos, tudo ao mesmo tempo. Se segue simplesmente o tempo da vida, ela é menos que esta; só pode ser mais que a vida imobilizando-a, vivendo no próprio lugar a dialética das alegrias e das dores (BACHELARD, 2007, p. 99).

A poesia de Bandeira por várias vezes traz o ser humano para sua ampla estrutura, o que proporciona à sua poética a síntese da vida humana que é densa e complexa. Pode-se ter como exemplo dessa síntese “Evocação do Recife”, “Profundamente”, “Vou-me embora pra Pasárgada”, entre outros. São poemas em

que o instante poético comove, prova, convida, consola, é individual, familiar e coletivo, tudo dentro da moderada e complexa simplicidade bandeiriana.

O teórico e crítico português Vitor Manuel de Aguiar e Silva diz que a arte autêntica procura realizar a beleza sem descartar a realidade. Antes a arte se encontra com a realidade num nível elevado (AGUIAR E SILVA, 1979). E assim a arte eleva a alma humana, ilumina o espírito e liberta o homem. Há, dessa forma, um desvelamento da complexa condição do homem no mundo e, por isso, a literatura, que se encontra no mundo da arte, é conhecedora do eu mais íntimo e da realidade que as convenções tentam mascarar. A poesia de Bandeira muitas vezes mostra-se portadora dessa grandeza capaz de libertar o ser humano. Não raramente, sua poesia, como afirma Carpeaux (1980, p. 206), “anunciou-nos a libertação, a sua e a nossa”.

Liberdade que se encontra sugerida em “Vou-me embora pra Pasárgada”, também de *Libertinagem*. Este poema é um exemplo da necessidade que o sujeito poético tem de viver, imaginariamente, certas atitudes que não são permitidas na realidade presente. Assim, ele as inventa numa projeção futura, pois diante das máscaras e da complexidade do mundo em que ele se encontra, parece não haver outra opção que não a de invocar, a liberdade:

Vou-me embora pra Pasárgada
Aqui eu não sou feliz
Lá a existência é uma aventura
De tal modo inconsciente
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 brabo
Subirei no pau-de-sebo
Tomarei banhos de mar!
E quando estiver cansado
Deito na beira do rio
Mando chamar a mãe-d'água.
Pra me contar as histórias
Que no tempo de eu menino
Rosa vinha me contar
Vou-me embora pra Pasárgada (BANDEIRA, 1990, p. 222).

O poema traz uma oposição entre um aqui e um lá, o tempo presente e um outro tempo. Isso indica que *Pasárgada*, cidade lendária da antiga Pérsia, é um outro espaço e um outro tempo, lugar/tempo que se assemelha a um tempo alegre e permissível, posto que o sujeito poético sugere que este realmente seria um momento completo para ele: “farei ginástica / Andarei de bicicleta e Subirei no pau-de-sebo”. Este espaço talvez seja lugar de reconhecimento de si mesmo, uma vez que, o sujeito encontra a felicidade e a liberdade, ainda que de forma imaginária.

O sujeito poético imagina esse lugar/tempo para onde ele possa fugir quando as imposições sociais do mundo moderno lhe pesarem, já que ele recusa tais imposições. Lá ele poderia exprimir plenamente sua individualidade, lançando mão dessa evasão espaço/temporal. Lugar de despojamento e de total liberdade jamais alcançada em vida prática:

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

[...]

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

Poderíamos dizer que acontece, nesse poema, uma espécie de síntese dos vários momentos de fuga a que o ser humano está sujeito. Parece-nos que tudo aquilo que Bandeira escreveu em sua poesia sobre o assunto se resume aqui. É forte a procura por algo desconhecido, pois o eu lírico se lança para um lugar imaginário e impossível, “Pasárgada”, onde acredita encontrar o objeto perdido que, conscientemente, ele nem sabe que perdeu um dia, mas se sente necessitado dessa busca fantasiosa e vã. A “Pasárgada” possível teria sido, para Bandeira, a própria poesia na qual ele busca o encontro/reencontro com o desejo, desconhecido, que na sua vida dolorosa e humilde, a ameaça constante da morte não permitiu a realização. Percebe-se ainda nesse mesmo poema, a imagem erótica, destacada pela presença feminina, o que é marcante em Bandeira, e que aqui ocorre de forma muito livre e possível, na imaginária “Pasárgada”.

A lírica bandeiriana é, sem dúvida, memorial, de natureza individual e possui uma subjetividade singular. Bandeira forja um mito, mas um mito particular ao fazer de sua experiência pessoal o elemento de sua poética. Por este viés, o crítico e também poeta Paulo Henriques Britto afirma que:

ele [o poeta lírico] busca nos diversos momentos do seu passado individual elementos que permitam elaborar uma história pessoal que tenha coerência e sentido. O poeta lírico tenta construir uma mitologia pessoal completa. Para o poeta lírico, a memória individual é um repertório de causas, explicações e justificativas que lhe permitem criar o seu mito pessoal de individualidade única e singular a ser fruído pelo leitor (BRITTO, 2000, p. 124-125).

Contudo, por meio da mitologia poética, embasada nas próprias experiências vividas no passado, o sujeito lírico reinventa os tempos antigos e leva o leitor a reviver e a experimentar, de algum modo, as mesmas situações alegres ou drásticas vividas pelo poeta. Neste sentido, o leitor compartilha das mesmas questões humanas porque também ele viveu as alegrias da infância, sofreu perdas, temeu a morte, bem como sonhou com a imortalidade. Assim,

a base comum ao poeta lírico e ao fruidor de poesia lírica é a condição humana, configurada numa seqüência de vivências que formam um todo compartilhado pela humanidade: tal qual o poeta, o leitor foi criança e jovem, com as delícias e terrores a cada idade (BRITTO, 2000 p. 125).

Como argumenta Britto, o leitor é convocado pelo sujeito lírico a adentrar os momentos de recordação do poeta e a refazer, no presente, seu passado mais íntimo. Neste sentido, a ideia de Brito dialoga com a visão de Ecléa Bosi (2003, p. 55) quando diz que “na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado”. A lembrança é a sobrevivência do passado, refeita com o que se tem agora e que se daria no inconsciente de cada sujeito, pois, na verdade, toda percepção tem sua carga de lembranças.

A poesia pode ser um mecanismo que nos transporta ao momento passado que, muitas vezes, parece esquecido. Conforme Octavio Paz (1982, p. 133), “o poema nos faz recordar o que esquecemos: o que somos realmente”. Porém, esse momento anterior é reinventado, porque a recordação é fortemente influenciada pelas ações do presente. Logo, tem-se um passado possível. Paz (1982, p. 137) observa ainda que “a imagem não explica: convida-nos a recriá-la e literalmente a

revivê-la”. A pluralidade significativa imagética é que permite esse retorno ao “perdido”. Retorno que o eu confessional bandeiriano busca na constante fugacidade autobiográfica.

Nessa longa experiência humana e artística, vários fatores biográficos — a tuberculose, a pobreza, o tédio e a constante ameaça da morte — estiveram intimamente ligados à vida do poeta, que desde muito cedo aprendeu a conviver com tais empecilhos e a aceitá-los. Dessa forma, Bandeira cria sua Pasárgada e transforma esses sofrimentos em atividade poética refinadíssima como poucos poetas brasileiros puderam fazer.

É pela doença que Bandeira descobre-se poeta, e, em contrapartida, é a poesia que o salva de sua condição confinada. Pela poesia, ele foi aos poucos adiando a morte e atingindo a libertação. Libertação que ocorre, portanto, na vida que é sua e na vida humana de uma forma geral, pois, enquanto a poesia for feita por homens, ela “tem de ser da vida” (ESPINHEIRA FILHO, 2004, p. 133). Assim, a poesia deve incomodar, desviar o homem de sua rotina e conseqüentemente levá-lo de volta a uma comunhão consigo mesmo. Enfim, a poesia deve ser como Bandeira escreve em “Nova poética”, poema de *Belo Belo* (1948):

Vou lançar a teoria do poeta sórdido.
 Poeta sórdido:
 Aquele em cuja poesia há a marca suja da vida.
 Vai um sujeito.
 Sai um sujeito de casa com a roupa de brim muito bem em-
 [gomada, e na primeira esquina passa um
 [caminhão, salpica-lhe o paletó ou a calça
 [de uma nódoa de lama:

É a vida.

O poema deve ser como a nódoa no brim:
 Fazer o leitor satisfeito de si dar o desespero.
 Sei que a poesia é também orvalho.
 Mas este fica para as meninhas, as estrelas alfas, as virgens cem
 [por cento e as amadas que envelheceram
 [sem maldade.

(BANDEIRA, 1990, p. 287).

4 POESIA E VIDA: UMA DEFESA DA POESIA BANDEIRIANA

Bandeira me parece o maior dentre nós, porque o mais idêntico a si mesmo.

Mário de Andrade

O poeta bem nascido de Recife, que não foi arquiteto e que bem cedo contraiu a tuberculose, vivendo, a partir daí, em virtude desta e da espera da morte, iniciou-se na arte de fazer poesia para não se sentir inútil. Bandeira é poeta de atitude nobre, de atitude humilde, e dono de uma vasta arte poética. Encontrou poesia em tudo, na rua, no beco, na feira livre, no consultório médico, e, no que se refere ao sagrado, por vezes sua poesia foi uma oração às forças divinas. Falou de tristezas, angústias, alegrias, evocou a morte, os amores, as mulheres que amou, bem como as vezes em que não foi amado. Falou de todos ao falar de si, transformou seu mito particular em universal ao falar do que é humano. Falou de grandezas por meio da simplicidade.

Ao contrário da imagem de homem frágil que fez de si mesmo, foi um forte combatente, não fugiu dos desafios e, com refinada ironia e bom humor, aprendeu bravamente a aceitar a morte. As circunstâncias próprias e alheias se tornaram poesia, e de qualidade. Até os 15 anos, fez poesia para brincar com os acontecimentos. Vieram as paixões e sua poesia foi de desabafo, de circunstância. Com a doença, sua poesia era de novo de circunstância, de desabafo, de modo que o poeta não consegue se desvencilhar do tema circunstancial.

A poesia trilhou os caminhos de Bandeira e quis ser encontrada por ele. Tomou forma não só quando “ela, a poesia, queria” (*Itinerário de Pasárgada*, p. 92), mas, principalmente, quando o poeta, a partir da estilização da linguagem, buscou na mais simples realidade os instantes poéticos. Assim, em um processo de simplicidade poetizada, sua lírica foi se definindo. Sua poesia chegou a muita gente, agradou e comoveu. Rachel de Queiroz teria dito ao poeta: “Você não sabe o que a sua poesia representa para nós” (*Ibdem*, p. 101). Foi, segundo ele, testemunhos desse tipo que o impressionaram e o ensinaram a aceitar sem amargura o seu destino. O poeta percebeu que sua angústia era também a de todos, e que sua

infância feliz, com certeza, foi a infância de muitos, a qual foi sendo refeita ao longo de sua criação poética.

Manuel Bandeira eleva a condição humana por meio do imaginário, pois seus versos, a partir do cotidiano dos comuns, reconhecem nas ruas os transeuntes, no beco seus viventes, ou na feira livre seus trabalhadores. Esse reconhecimento coloca o poeta ao lado desses seres, nem superior, nem inferior, mas no mesmo plano deles para então resgatá-los. Assim, ele capta esse momento de revelação permitido pela poesia e dá voz aos desvalidos seres massificados. Experiência que também lhe serve de aprendizado pessoal e poético.

Ao falar de Bandeira, o crítico Fernando Góis (1990, p. 296) percebe justamente que “outros podem falar mais alto do que ele, e mesmo mais bonito. E mais profundamente. Mas não falam com a sua simpatia humana, com o seu sentimento, com o seu lirismo”.

Muitas vezes, a poesia desse pernambucano foi a outra voz de que fala Octavio Paz. A voz da justiça e da fraternidade, a voz que ouve os pequeninos e que, por sua vez, também serve de consolo para o poeta que diz: “de fato, cheguei ao apaziguamento das minhas insatisfações e das minhas revoltas pela descoberta de ter levado à angústia de muitos uma palavra fraterna” (1990, p. 102).

Os caminhos para se analisar a poesia de Manuel Bandeira são certamente vastos e densos, devido à extensão e à complexidade de sua trajetória poética, a qual é repleta de grande variedade estética, e se pautou quase sempre em circunstâncias de sua vida particular. Desentranhando a matéria poética do que é mais simples, Bandeira buscou incansavelmente a libertação tanto da condição particular de doente, quanto do próprio lirismo. Assim, o poeta vai do simbolista dos primeiros livros ao inigualável modernista de *Libertinagem*, onde esbanja no uso do verso livre. Sob esse aspecto, Holanda (1990, p. 13), ao falar de Bandeira, assevera que “seu esforço de renovação, sua ‘mensagem’, como então se dizia, não obedece a nenhum programa definido e não se prende a compromissos”.

Como ele nunca esteve preso a estéticas e a esquemas, chega ao final com uma criação artística contendo as mais variadas aprendizagens poéticas, voltando até mesmo a utilizar o soneto, forma clássica da tradição que esteve presente em seus primeiros livros.

Bandeira vai do poeta velho, confinado, doente e angustiado ao poeta jovem e liberto do sofrimento de antes, interessando-lhe apenas o lirismo que é libertação, e libertação tanto das questões pessoais quanto estéticas.

Poesia e vida em Bandeira são compatíveis, uma vez que seu percurso poético é fruto da experiência própria e alheia. Não raras vezes, seus versos são extraídos de situações banais e de experiências autênticas. Por vezes, falou da doença, da morte, dos familiares e da falta deles, falou de tristeza, mas também cantou alegria, falou da rua e das Ruas, falou de “Recife bom”, falou da vida. Dessa forma, o primeiro capítulo deste trabalho buscou relacionar vida e obra poética de Bandeira, numa pretensão de mostrar como as vivências formaram o poeta e delinearam seus versos.

Sob a perspectiva desse entranhar pessoal e poético, o presente estudo verificou indícios de um poeta confinado em sua primeira fase poética — a dos primeiros livros —, na qual as lembranças da infância, muitas vezes, são recuperadas sob uma tonalidade de angústia vivida pelo poeta adulto. Nesse período, sua fuga se dá pela poesia por meio de um olhar para o passado, de quando era um menino feliz. No entanto, o sofrimento do sujeito no presente interfere nas imagens daquele tempo e impede a recuperação daquela infância feliz. Sob esse aspecto, ao falar a respeito da relação desses dois tempos, Bergson (1999, p.162) assegura que: “meu presente parece ser algo absolutamente determinado, e que incide sobre meu passado”. Logo, as imagens da infância de Bandeira são, na verdade, reconstruídas a partir das condições do presente. É do presente que parte o convite para que as imagens antigas possam ser presentificadas, pois é a partir de alguma ação ocorrida no tempo presente que é desencadeada uma série de lembranças que, de alguma forma, foram importantes para o sujeito que agora recorda.

Em um segundo momento, este trabalho abordou a escrita poética de Bandeira inserida em seus últimos livros que vai de 1940 a 1960. É época em que Bandeira, aos poucos, vai se livrando da angústia de antes. Ainda que seu lirismo esteja também em favor de causa própria, como esteve na primeira fase, o poeta agora está mais tranquilo em relação à doença e à espera da morte. Enfim, o poeta está mais experiente tanto do ponto de vista pessoal quanto artístico. Nesse sentimento de resignação, a infância já pode vir mais festiva, mais alegre, porque o presente permite agora essa leveza às recordações. Portanto, os instantes poéticos

agora possibilitam ao sujeito poético um reencontro com imagens de uma infância mais próxima daquela do “menino bem nascido” de Recife.

Por último, sob as propostas modernistas, o foco da memória da infância volta-se para a reimaginação do que é particularmente Bandeira ao mesmo tempo em que, por meio da matéria individual, alcança o outro. Dessa forma, pela memória pessoal que refaz os elementos mais íntimos do poeta é que se abrange também a coletividade. Quanto mais ele imerge em sua realidade, mais ele é outro. Nessa linhagem, a poesia modernista é expressão, em Bandeira, de lirismo pessoal com dimensões coletivas. A infância do poeta liga-se à infância de todos ao tratar de questões históricas e populares. O cotidiano é a sua matéria-prima, a qual é filtrada pela linguagem que é o elemento constituinte do eu e do outro e, portanto, do social. Tal estilização é que permite uma certa despersonalização de sua poesia a fim de tocar o outro e o universal.

Para Arrigucci (2003, p. 203), a recuperação desse passado soa “como uma forma de tomada de consciência da realidade brasileira em todas as suas dimensões”. Por esse viés, a poesia de Bandeira desperta o leitor para a busca das primeiras imagens que pareciam perdidas. Ao cantar sua infância, certamente o poeta ressuscita também em nós imagens da infância perdida que não cessa de sinalizar seus traços profundos.

O lirismo de Manuel Bandeira teve, sem dúvida, um grande alcance, lançou-se em direção ao outro a partir das reminiscências mais particulares. Não raro, seus versos conduziram o homem a uma comunhão consigo mesmo pelo processo de busca do que ficou esquecido no passado e que merece ser retomado.

REFERÊNCIAS

ABREU, Casimiro de. *As primaveras*. São Paulo: Martins Editora, 1972. p. 38.

ADORNO, Theodor. Lírica e sociedade. In: BENJAMIN, Walter; HABERMAS, Jürgen; HORKEIMER, Max; ADORNO, Theodor. *Textos escolhidos*. Tradução José Lino Grunewald et al. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 193-208. (Coleção Os pensadores).

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da literatura*. 3. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Manuel Bandeira In: BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990. p. 359-362.

_____. *Antologia poética*. 48. ed. Record: Rio de Janeiro, 2001. (Org. do autor).

_____. Manuel Bandeira: Lembranças e Impressões. In: SILVA, Maximiliano de Carvalho (Org.). *Homenagem a Manuel Bandeira*. Niterói: UFF, Presença, 1989. p. 3-21.

ANDRADE, Mário de & BANDEIRA, Manuel. *Correspondência*. São Paulo: Edusp IEB, 2000 (Organização, introdução e notas Marcos Antonio de Moraes).

ANDRADE, Mário de. A escrava que não é Isaura: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista. In: _____. *Obra imatura*. 3. ed. São Paulo: Martins; Belo Horizonte: Itatiaia, 1980. p. 195-300.

_____. Nota preliminar. In: Manuel Bandeira. *Poesia completa e prosa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990. p. 199- 202.

_____. A poesia em 1930. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1943. p. 26-45.

_____. O movimento modernista. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1943. p. 26-45.

ARISTOTELES. Arte poética. In: _____. HORÁCIO; LONGINO. *A Poética Clássica*. Tradução Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 17-52.

ARRIGUCCI JR., Davi. O humilde cotidiano de Manuel Bandeira. In: _____. *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 9-27.

_____. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. A beleza humilde e áspera. In: _____. *O cacto e as ruínas*. São Paulo: Duas cidades, 2000. p. 7- 89.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 5. ed. São Paulo: FTD, 1998.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. Os devaneios voltados para a infância. In: _____. *A poética do devaneio*. 6. ed. Tradução. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 93-137.

_____. *A intuição do instante*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. Campinas: Verus, 2007.

BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990.

_____. *Itinerário de pasárgada*. In: _____. *Poesia completa e prosa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990.

_____. *De poetas e de poesia*. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura, 1954. (Coleção "Cadernos de Cultura", n. 64).

_____. *Crônicas da província do Brasil*. (Organização, posfácio e notas: Júlio Castañon Guimarães.) 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BARROS, Manoel de Barros. *Memórias inventadas: a infância*. São Paulo: Planeta, 2003.

_____. *Memórias inventadas para crianças*. São Paulo: Planeta, 2006.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Moderna. Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção Tópicos).

_____. *Memória e vida*. Tradução. Claudia Berliner. Textos escolhidos por Gilles Deleuze). Paulo: Martins Fontes, 2006. (Coleção Tópicos).

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 34. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. Poesia resistência. In: _____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1993. p. 141-192.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 10. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. Poética e vida em Bandeira. In: LOPEZ, Telê Porto Ancona (Org.). *Manuel Bandeira: verso e reverso*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1987. p. 22-28.

BRITTO, Paulo Henriques. Poesia e memória. In: PEDROSA, Célia. *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. p. 124-131.

CAMPOS, Haroldo de. Bandeira, o desconstelizador. In: BRAYNER, Sônia (Org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 279-285. (Coleção Fortuna Crítica 5.).

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: *Vários escritos*. 3 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 111-145.

_____. Notas de crítica literária — Sobre poesia, Ordem e Progresso na poesia e Notas de crítica literária — Duas notas de poética. In: _____. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2002. p. 129-134.

_____; CASTELLO, José Aderaldo. Modernismo. In: _____. *Presença da literatura brasileira: história e crítica*. 12. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. p. 9-37

CANOAS, Cilene C. *A condição humana do velho*. São Paulo: Cortez, 1985

CARPEAUX, Otto Maria. Ensaio de exegese de um poema de Manuel Bandeira. In: BRAYNER, Sônia (Org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 198-206. (Coleção Fortuna Crítica 5.).

_____. Notícia sobre Manuel Bandeira. In: BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, p. 3-20 (Coleção Prestígio).

NOBRE, Antônio. Poesia. Apresentação: Luis da Câmara Cascudo. 2. ed. Agir: Rio de Janeiro, 1967. (Coleção Nossos Clássicos).

COELHO, Eduardo. A malha *strecht* de Manuel Bandeira. Rio de Janeiro, n.1, p.67-92, 2007. Escritos: revista da Casa de Rui Barbosa.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Tradução Alberto Pucheu. *Terceira margem*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-Graduação, ano IX, n. 11, 2004. p. 165-177.

COMBE, Dominique. La referencia desoblada; el sujetó lirico entre la ficción e la autobiografía. In: ASEGUINOLAZA, F. C. (Org.) *Teorías sobre la Lírica*. Madrid: Arco/Livros, 1999. p. 127-153.

CROCE, Benedetto. *A poesia: introdução à crítica e história da poesia e da literatura*. Tradução Flávio Loureiro Chaves. Porto Alegre: Faculdade de Filosofia da UFRGS, 1967.

ELIADE, Mircea. Prestígio mágico das "Origens". In: _____. *Mito e realidade*. Tradução Pola Civelli. Perspectiva: São Paulo, 1972. p. 25-39.

ELIOT, T.S. A tradição e o talento individual. In: _____. *Ensaio de Doutrina Crítica*. Tradução Fernando de Mello Moser. 2. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1997. p. 21-32.

_____. Musicalidade da poesia. In: _____. *A essência da poesia*. Tradução. Alffonso Romano de Sant'Anna. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.

ESPINHEIRA FILHO, Rui. *Forma e alumbramento: poética e poesia em Manuel Bandeira*. J. Olympio: Rio de Janeiro, 2004.

ESPÍNOLA, Adriano. As cidades de Manuel Bandeira. *Terceira Margem: revista de Pós-Graduação da UFRJ*. Rio de Janeiro, Ano III, n. 3, p. 120-131. 1995

FREYRE, Gilberto. Manuel Bandeira, recifense , In: BRAYNER, Sônia (Org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 76-81. (Coleção Fortuna Crítica 5.).

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FREUD, Sigmund. Lembranças encobridoras. In: _____. *Obras Completas*. Tradução Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v.III, p.285-304. (Edição Standard)

_____. Escritores criativos e devaneio. In: _____. *Obras Completas*. Tradução Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. IX, p.133-143. (Edição Standard)

_____. Psicologia de grupo e análise do ego. In: _____. *Obras Completas*. Tradução Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. XVIII, p. 79-154. (Edição Standard)

GÓIS, Fernando. Nota preliminar, In: BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990. p.265-296.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução Beatriz Sidou. Centauro, 2006.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Tradução Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HARALD, Weinrich. *Lete: Arte e crítica do esquecimento*. Tradução Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

HEGEL, G. W. Friedrich. A poesia In: _____. *Curso de estética: o sistema das artes*. Tradução Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p.371- 549.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Tradução Márcia de Sá Cavalcanti. Petrópolis: Vozes, 1988, Parte 1.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Trajetória de uma poesia. In: BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990. p. 13-25.

IVO, Lêdo. Nota preliminar, In: BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990. p. 313-314.

KOSHIYAMA, Jorge. O lirismo em si mesmo: leitura de "Poética" de Manuel Bandeira. In: BOSI, Alfredo (Org). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 2007. p. 81-100.

LEJEUNE, Philippe. Autobiografia e poesia. In: _____. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008. p. 86-102.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MAZZARI, Marcus V. Os espantalhos desamparados de Manuel Bandeira. *Estudos Avançados*, V. 16 Nº 44, 2002. p. 255-275.

MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. 2.ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

MILLIET, Sérgio. Nota preliminar, In: BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990. p.269-272.

MOURA, Murilo Marcondes de. *Manuel Bandeira*. São Paulo: Publifolha, 2001.

MURICY, Andrade. Introdução. In: *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NUNES, Benedito. *Heidegger & ser e tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

OLINTO, Antônio. Nota preliminar, In: BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990. p.179-180.

PAZ, Octavio. A outra voz. In: _____. *A outra voz*. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993. p. 133-148.

_____. *O arco e a lira*. Tradução Olga Savary. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEREIRA, Lúcia Miguel. Simplicidade. In: *Homenagem a Manuel Bandeira*. São Paulo: Metal Leve, 1986. p. 111-115.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução Augusto de Campos; José Paulo Paes. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1973.

RICOEUR, Paul. Reconhecer-se a si mesmo. In: _____. *Percurso do reconhecimento*. Tradução Nicolas Nyimi Campanário. São Paulo: Loyola, 2006. p. 87-145.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

ROSENBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência*. São Paulo: Edusp; Rio de Janeiro: Imago, 1993.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio, ou da educação*. Tradução Roberto Leal Ferreira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SCHMIDT, Augusto Frederico. *Nova Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1964.

SHELLEY. *Defesa da poesia*. Tradução J. Monteiro-Grillo. 3.ed. Lisboa: Guimarães, 1986.

SOUSA, Gilda de Mello; CANDIDO (de Mello e Sousa) Antonio. Introdução: In: BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 25. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. p. 3-17.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

VALERY, Paul. *Variedades*. Tradução Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VILLAÇA, Alcides. *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. O resgate íntimo de Manuel Bandeira. In: LOPEZ, Telê Porto (Org.) *Manuel Bandeira: Verso e reverso*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1987. p. 29-32.

REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Tradução Alfredo Bosi. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. 20 ed. Belo Horizonte: Vila Rica, 1993.

_____. Manuel Bandeira. In: LOPEZ, Telê Porto (Org.) *Manuel Bandeira: Verso e reverso*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1987. p. 73-82.

_____. Da modesta grandeza. In: LOPEZ, Telê Porto (Org.) *Manuel Bandeira: Verso e reverso*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1987. p. 122-123.

ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Tradução Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade: notas sobre a historicidade da lírica moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

CANOAS, Cilene C. *A condição humana do velho*. São Paulo: Cortez, 1985

FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: _____. *Obras Completas*. Tradução Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. VII, p.119-231. (Edição Standard)

_____. Sobre a transitoriedade. In:_____. *Obras Completas*. Tradução Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. XIV, p. 315-319. (Edição Standard)

_____. O estranho. In:_____. *Obras Completas*. Tradução Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. XVII, p. 237-273. (Edição Standard)

_____. Bloco mágico. In:_____. *Obras Completas*. Tradução Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. XIX, p. 253-259. (Edição Standard)

_____. Caso 4 Katharina. In:_____. *Obras Completas*. Tradução Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. II, p. 151-160. (Edição Standard)

_____. Luto e melancolia. In:_____. *Obras Completas*. Tradução Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. XIV, p. 245-266. (Edição Standard)

GARCIA-ROSA, Luiz Alfredo. *Introdução à metapsicologia freudiana: A interpretação do sonho (1900)*. 7. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

HADDAD, Eunice. *A ideologia da velhice*. São Paulo: Cortez, 1986.

JUNQUEIRA, Ivan. Manuel Bandeira. In: *O signo e a sibila*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993. p. 189-222.

LIMA, Luís Costa. Realismo e temporalidade em Manuel Bandeira. In: _____. *Lira e antilira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 23-28.

LUCAS, Fábio. Manuel Bandeira, poeta menor? In: LOPEZ, Telê Porto Ancona (Org.). *Manuel Bandeira: verso e reverso*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1987. p. 3-7.

MAN, Paul de. Poesia lírica e modernidade. In: _____. *O ponto de vista da cegueira: ensaios sobre a retórica da crítica contemporânea*. Tradução Miguel Tamen. 2. ed. Lisboa: Ângelus Novus; Cotovia, 1999. p. 188-207.

NUNES, Benedito. *Heidegger & ser e tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

PEREC, Georges. *W ou a memória da infância*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RAMOS, Pércles Eugênio da Silva. A poesia de Manuel Bandeira. In: BRAYNER, Sônia (Org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. p. 134-141. (Coleção Fortuna Crítica 5).

SAFRANSKI, Rüdiger. *Heidegger: um mestre da Alemanha entre o bem e o mal*. Tradução Lya Luft. São Paulo: Geração, 2000.

SPITZER, Leo. La enunciación caótica en la poesía moderna. In: _____. *Lingüística e historia literaria*. Tradução José Pérez Riesco. Madrid: Gredos, 1955. p. 295-356.

TELES, Gilberto Mendonça. A experimentação poética de Bandeira. In: _____. *Contramargem: estudos de literatura*. Rio de Janeiro: Puc-Rio; São Paulo: Loyola, 2002. p. 144-174.

_____. A bandeira de Bandeira. In: BRAYNER, Sônia (Org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 305-308. (Coleção Fortuna Crítica 5).

VERNANT, Jean-Pierre. Aspectos míticos da memória e do tempo. In: _____. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Tradução Haiganuch Sarian. São Paulo: Edusp, 1973. p. 71-112.