

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

RICARDO SILVESTRIN

MANUEL BANDEIRA, UM POETA NA FENDA

PORTO ALEGRE

2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MANUEL BANDEIRA, UM POETA NA FENDA

Ricardo Silvestrin

Orientador: Prof. Dr. Carlos Leonardo Bonturim Antunes

Dissertação apresentada
ao Instituto de Letras da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
para obtenção do título de Mestre em Letras
na área de Teoria, Crítica e Comparatismo.

PORTO ALEGRE

2020

CIP - Catalogação na Publicação

Silvestrin, Ricardo
Manuel Bandeira, um poeta na fenda / Ricardo
Silvestrin. -- 2020.
142 f.
Orientador: Carlos Leonardo Bonturim Antunes.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2020.

1. Poesia brasileira. 2. Crítica literária. 3.
Versificação. 4. Teoria literária. 5. Manuel Bandeira.
I. Bonturim Antunes, Carlos Leonardo, orient. II.
Título.

Ricardo Silvestrin

MANUEL BANDEIRA, UM POETA NA FENDA

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras na área de Teoria, Crítica e Comparatismo.

Porto Alegre, 22 de junho de 2020

Resultado: Aprovação unânime com A

BANCA EXAMINADORA:

Dr. Andrei dos Santos Cunha

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Dr. Rafael de Carvalho Matiello Brunhara

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Dr. Antonio Carlos Secchin

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

DEDICATÓRIA

Ao amigo João Luís Linck, que se formou Mestre em Geografia e me motivou a enfrentar o presente desafio.

À memória da professora Tânia Franco Carvalhal, que, na última que vez em que nos vimos, disse: “Mas tu poderias terminar esse Mestrado!”

Para Carla, Carolina e Leonardo Silvestrin, a quem, mais do que este trabalho, dedico minha vida.

AGRADECIMENTOS

Ao meu atento e preciso orientador Leonardo Antunes, por seu acolhimento e por garantir a tranquilidade e a segurança para que eu pudesse trilhar esse caminho.

Aos excelentes professores do Programa de Pós-graduação em Letras da UFRGS, por contribuírem, cada um a seu modo, para ampliar os meus horizontes teóricos.

E a todos que lutam pelo ensino público e gratuito no Brasil.

Boi espantosamente, boi
Morto, sem forma ou sentido
Ou significado. O que foi
Ninguém sabe. Agora é boi morto,

Boi morto, boi morto, boi morto!

Manuel Bandeira

por uma prática teórica
meteórica lucidez
ensinando o gesto
a entender o que fez
aprendendo com ele
a fazer o que diz
palavra e gesto,
cada um com seu texto,
façam o que eu digo
digam o que eu fiz

Ricardo Silvestrin

RESUMO

Esta dissertação se propõe a investigar as realizações poéticas e as formulações teóricas de Manuel Bandeira frente às questões estéticas do verso e da poesia durante sua trajetória. Para tanto, parte-se de uma análise de um conjunto de seus poemas e de uma revisão dos discursos críticos a respeito da sua obra, além das próprias colocações do poeta e ensaísta sobre o seu lugar na historiografia da poesia brasileira. Esse lugar é um terreno aberto, descrito de várias formas por diferentes discursos críticos e, aqui, é nomeado de fenda, termo extraído de Roland Barthes. A trajetória de Bandeira enfrentou, segundo a ótica dessa dissertação, três grandes descontinuidades, termo extraído de Foucault: a do conceito de lirismo, a dos conceitos de verso e a teórica. Como Bandeira lidou com elas, tanto na sua poesia como nos seus ensaios, bem como de que maneira a sua condição de não ter um lugar demarcado dentro de uma corrente literária específica, um lugar na fenda, contribuiu para que se mantivesse aberto aos problemas novos que se colocaram a sua frente é o que esse trabalho quer demonstrar.

Palavras-chave: Poesia brasileira, Crítica literária, Versificação, Teoria literária, Manuel Bandeira.

ABSTRACT

This dissertation proposes to investigate Manuel Bandeira's poetic achievements and theoretical formulations regarding the aesthetic issues of verse and poetry during his trajectory. To do so, it starts from an analysis of a set of his poems and a review of critical discourses about his work, in addition to the poet's and essayist's own positions on his place in the historiography of Brazilian poetry. This place is an open terrain, described in various ways by different critical discourses and, here, it is called a gap, a term extracted from Roland Barthes. The trajectory of Bandeira faced, according to the perspective of this dissertation, three great discontinuities, a term extracted from Foucault: that of the concept of lyricism, that of the concepts of verse and the theoretical. How Bandeira dealt with them, both in his poetry and in his essays, as well as how his condition of not having a demarcated place within a specific literary current, a place in the gap, contributed to keep him open to new problems who stood in front of you is what this work wants to demonstrate.

Keywords: Brazilian poetry, Literary criticism, Versification, Literary theory, Manuel Bandeira.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 UMA OBRA MÚLTIPLA	10
2.1 O lugar da poesia de Bandeira	11
2.2 Bandeira e os simbolismos francês, português e belga	14
2.3 Simbolismo temporão	32
2.4 Bandeira e o pré-modernismo, o penumbrismo e o decadentismo	39
2.5 Bandeira e a vanguarda	41
2.6 Bandeira e a tradição	48
2.7 Uma poesia na fenda	59
3 DESCONTINUIDADES	64
3.1 O lirismo comedido	64
3.2 O ritmo visual	67
3.3 A invenção e a loucura	71
3.4 O ritmo e a fala	72
3.5 O lirismo hegeliano	74
3.6 O lirismo freudiano	78
3.7 Do lirismo hegeliano ao lirismo freudiano	81
3.8 A linguagem como objeto	84
3.9 O verso como unidade métrica	89
3.10 O verso como unidade rítmica	91
3.11 O novo princípio construtivo	93
3.12 Os versos livres	100
3.13 A poesia “sem-versista”	103
3.14 Poesia concreta e função poética	111
3.15 A questão do ideograma	114
3.16 As afinidades mais fundas de Bandeira com a poesia concreta	118
3.17 Os efeitos das discontinuidades	124
3.18 O espaço na história da poesia	128
3.19 Os poetas e as teorias	131
4 CONCLUSÃO	135
REFERÊNCIAS	137

1 INTRODUÇÃO

Acompanhar a trajetória de Manuel Bandeira é também se debruçar sobre a história do verso. Os impasses e soluções encontradas pelo poeta remetem a um tempo anterior ao de sua produção, assim como aos diversos momentos por que passou sua obra e, ainda, deixa em aberto questões que se desdobrariam depois de sua morte. Desse modo, é um poeta de difícil localização em uma escola ou como pertencente a um específico movimento literário.

Sua produção além da poesia – com seus ensaios, sua autobiografia, seus estudos sobre versificação, suas historiografias da poesia brasileira e da literatura mundial, bem como suas crônicas – complementa a visão do todo e lança luz, ou tenta lançar, aos problemas criativos por ele enfrentados. E, assim como a poesia, a prosa de Bandeira também aponta para esse entrecruzamento de tempos, que ora dialogam com o passado, ora criam um novo presente, ora antecipam o futuro. Como se não bastasse, há movimentos de idas e de vindas, na prosa e na poesia, com o passado retornando e confundindo a quem esperasse uma evolução sem retorno.

No estudo que ora aqui se apresenta, partimos do lugar, sempre movediço, em que diversas abordagens ao longo da história, inclusive da produção contemporânea, vêm colocando, ou tentando colocar, o poeta e a poesia de Manuel Bandeira. Como é uma poesia que sempre escapa a uma redução, vale observar justamente as várias novas faces que se mostram a cada abordagem, todas, no conjunto, reveladoras desse mesmo impasse.

Diante disso, para tentar localizar essa poesia, propomos usar o conceito de fenda, formulado por Barthes, como se verá adiante. Soma-se a esse lugar - que é quase um não-lugar, afinal, a fenda é o espaço vazio entre dois lugares - o conceito de descontinuidade desenvolvido por Foucault. Em vez de pensar numa continuidade dos momentos históricos, vamos localizar as descontinuidades estéticas que se fizeram durante a trajetória de Bandeira. A saber: a descontinuidade do conceito de lirismo, as descontinuidades do conceito de verso e a descontinuidade teórica.

Para tanto, ancorando-nos nesses conceitos que estruturam a análise, vamos nos valer tanto dos poemas como dos textos em que Bandeira expõe suas reflexões estéticas, críticas e ensaísticas. Se, por um lado, cada discurso se constrói a sua maneira, por outro, há um entrecruzamento de problemas que atravessa as duas realizações. Ainda, cada realização é atravessada por uma intertextualidade própria que procuramos rastrear.

Assim, os poemas foram analisados desde sua construção e de como o que se construiu aponta para significações a serem pensadas no plano interpretativo, mas também como feixes de cruzamentos de intertextos que remetem a diversas questões estéticas e ao arcabouço mais

ampliado que se imbrica no estético. Do mesmo modo, os textos da prosa de Bandeira foram vistos no cotejo com sua produção de poesia e nos tantos entrecruzamentos com a estética, a psicologia, a historiografia literária, a crítica, a teoria da literatura, a linguística e a comunicação.

O método de trabalho investiga, portanto, as duas produções do autor. Em cada parte do estudo, de acordo com a natureza do problema, optou-se por iniciar por uma ou por outra. No primeiro momento da investigação, que realiza uma revisita aos estudos escolhidos para mostrar a dificuldade de localizar Bandeira na própria historiografia brasileira, analisam-se tantos os poemas quanto os discursos que críticos e ensaístas fizeram a respeito do lugar dessa produção. No momento seguinte, o guia é um poema de Bandeira, “Poética” e, a partir dele toda uma trama de questões, inclusive ensaísticas, se abre. Em seguida, o cotejo inicial é entre as visões sobre a versificação de Bilac e Passos e de Bandeira. Inicia-se, então, do discurso ensaístico para, na sequência, reencontrar os poemas. Mais adiante, o material inicial são as crônicas de Bandeira e de outros poetas e críticos no *Jornal do Brasil* escritas durante os anos iniciais da poesia concreta. Esses textos deságuam tanto na reflexão teórica quanto nos poemas. Na última parte, o foco é a comparação entre a trajetória de Bandeira e a dos poetas russos do início do século XX, sobretudo no que se refere à relação entre teoria da literatura e produção poética. Em todos, a mesma lógica de que as duas produções, a dos poemas e a dos ensaios, são complementares e devem ser analisadas conjuntamente.

Como veremos, as teorias dos formalistas russos, acentuando-se entre elas a contribuição de Tynianov e seus estudos sobre o verso, foram valiosas para entender, no presente trabalho, os problemas com que Bandeira se deparou.

Por fim, o que temos é a aventura criativa de uma poesia que se instaura na história literária com conceitos e práticas criativas frente ao verso que estavam em crise. Como esse poeta lidou com a crise que se apresentava a ele, como influenciou e contribuiu para refazer tanto a prática quanto o conceito e como, ainda, esse *mesmo e outro* verso segue depois da aventura de Bandeira é o que resulta da abordagem que fizemos.

2 UMA OBRA MÚLTIPLA

De 1917, data da publicação de *A cinza das horas*, aos nossos dias, já se passaram mais de cem anos. No entanto, um século parece pouco tempo para se compreender a totalidade do alcance da aventura criativa de Manuel Bandeira. Sua obra segue sendo analisada por diferentes ângulos, diferentes modelos e correntes teóricas. Em determinados momentos, pareceu se chegar a alguma visão apaziguadora, cristalizando interpretações que, com o passar das décadas, começaram a ceder terreno a novos olhares.

Pode-se dizer que um clássico, ou, mais precisamente, que os textos de um autor que resistem ao tempo são como um contrassenso de linguagem. Do ponto de vista da teoria da informação, toda mensagem corre num eixo que tem, de um lado, informação e, de outro, redundância. O destino de toda informação é virar redundância. Aquilo que não se conhecia ou de que não se sabia, ao se conhecer, perde sua novidade. Contudo, não é o que ocorre com certas criações artísticas que perduram no tempo, informações que resistem a virar redundância.

Assim é a poesia de Bandeira. Tal como no seu poema “Maçã”, de 1938, desperta diversas associações, que se olhe por um lado, quer por outro, quer se penetre na sua composição interna, restando sempre o mistério de sua própria existência:

MAÇÃ

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

És vermelha como o amor divino

Dentro de ti em pequenas pevides
Palpita a vida prodigiosa
Infinitamente

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

(BANDEIRA, *Estrela da vida inteira*, 1993, p. 168-169)

Explorando um pouco mais a comparação entre a obra de Bandeira e esse poema, examinemos primeiramente o procedimento de composição semelhante ao da pintura, como de uma natureza morta. A natureza viva, a maçã, ao morrer, ao virar arte, é investigada esteticamente. Sua forma aparente desperta abordagens associativas, ou seja, a maçã deixa de ser apenas maçã. É um seio, um ventre, o amor divino. Ao virar signo, entra na cadeia de significação, um signo que remete a outro signo, no infinito da linguagem.

Adentra-se ao seu interior, ao que a compõe, ao que a estrutura e se vê que ali não há nada acabado. Pelo contrário, “Palpita a vida prodigiosa/Infinitamente”. Eis o paradoxo: a natureza morta é que não morre. Está sempre a criar mais e mais leituras e releituras.

Por fim, o mistério do próprio objeto, que parece “tão simples”, é uma maçã, é um poema, e, todavia, é inapreensível.

Como bem mostrou Borges (2011, p. 44), em seu “Pierre Menard, autor do Quixote”, ler é usar “a técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas.” Haverá sempre uma distância no tempo entre o texto e o leitor. Ainda que a interpretação seja feita por um contemporâneo ao autor, com o tempo, essa mesma leitura será decifrada com os instrumentos de análise de outras épocas, de tal modo que passará a significar outra coisa, uma atribuição errônea. Não há saída para isso. O que se pode ter é a consciência de que ler é assim mesmo, o que não impede de se continuar o processo de criar, de tentar, mais uma vez, outra leitura.

Para chegar à formulação dessa leitura que pretende localizar aqui uma novo ângulo de abordagem para as questões que a obra múltipla de Bandeira suscita, partiremos de uma revisão de diversos estudos que tentam dar conta do lugar que a sua poesia ocupa na história da literatura brasileira e também da análise de um conjunto dos seus poemas. Complementa esse material o cotejo com a prosa ensaística de Bandeira, que se imbrica com as questões estéticas enfrentadas pelo poeta.

2.1 O lugar da poesia de Bandeira

A recepção crítica da obra, e aqui se recorta na obra, sobretudo, a poesia de Bandeira, vem se refazendo ao longo da história. Localizam-se, inicialmente, alguns eixos das principais abordagens. Antes, ressalte-se que um dos discursos é do próprio Bandeira notadamente na sua biografia *Itinerário de Pasárgada*. A ele muitos críticos se referem, seja para justificar, lançar luz ou mesmo para contrastar teses.

Paralelamente à visão do poeta sobre si mesmo, tem-se, como eixo recorrente, a ideia de uma obra com três fases: uma “passadista” (para usar um termo de Mário de Andrade), uma modernista e uma terceira, que harmoniza o passado e o moderno. Por passado, entende-se desde o imediatamente anterior na periodização literária, o parnasianismo, abrindo-se em análises que se ampliam para o simbolismo e o romantismo, e mesmo para o realismo, tendências dominantes do século XIX, até uma ideia mais abrangente de tradição, abarcando a poesia medieval e outras estéticas mais distanciadas no tempo. Por modernismo, a ênfase se dá na experiência do verso livre, no espírito inventivo e de vanguarda, na busca da fala brasileira e coloquial, nos temas com acentuada brasilidade e na franquia ao universo do cotidiano. Na terceira fase, destacam-se o retorno das formas fixas, da metrificação, redimensionadas no convívio com as criações em verso livre.

Júlio Castañon Guimarães (2008, p. 8), em *Por que ler Manuel Bandeira*, descreve assim as fases do poeta:

No começo da obra de Manuel Bandeira as correntes poéticas provenientes do final do século XIX ainda têm presença marcante. Sua poesia revela de forma bem nítida, ainda que com características peculiares, as influências simbolista e parnasiana. A seguir, porém, o poeta antecipará a evolução modernista e a ela se integrará como uma das suas vozes mais representativas.

E prossegue apontando a fase posterior:

Desenvolvendo-se então em consonância com o modernismo, a poesia de Bandeira, porém, não fica presa a parâmetros determinados. Sendo um grande conhecedor da arte poética, Bandeira escreveria, por exemplo, um poema que recupera a linguagem dos trovadores medievais, voltaria ao soneto, faria experiências concretistas e produziria versos de circunstância. Sua presença na literatura brasileira pode ser percebida, ao lado de outras dimensões, pelo fato de deixar nítidas marcas em vários poetas posteriores; por exemplo, em poetas surgidos em torno de 1970, como Francisco Alvim.

O arco da influência da poesia de Bandeira, como se vê pela análise de Castañon Guimarães, vai desde a antecipação do que chama de evolução modernista até deixar marcas em poetas que surgiram depois da sua morte. Sobre o impacto da poesia de Bandeira como antecipadora da estética modernista, Silviano Santiago (1988, p. 19) relata, no seu ensaio *Um poeta trágico*, uma fala de Drummond:

Em depoimento publicado no suplemento literário de *O Estado de São Paulo*, dedicado aos 40 anos do Modernismo (17-2-62), o poeta mineiro responde da seguinte forma à pergunta ‘Como repercutiu em seu meio de Belo Horizonte a Semana de Arte Moderna?’: ‘Imediatamente não repercutiu de modo algum [...] E isso é explicável, pois só por acaso líamos jornais paulistas, e os do Rio não lhe deram maior importância, se é que lhe deram alguma.’

Silviano Santiago prossegue com outra fala de Drummond, agora sobre a leitura da poesia de Bandeira em 1918, bem antes da Semana:

Pessoalmente, ao ler um poema de Manuel Bandeira no número de Natal de 1918 do *Malho*, senti um verdadeiro choque por dentro. [...] Acho que foi ele [Manuel Bandeira] a minha verdadeira e pessoal Semana de Arte Moderna, e aconteceu por volta dos meus 15 anos. (DRUMMOND, 1962, apud SANTIAGO, 1988)

Os poemas de Bandeira a que Drummond se refere integram um conjunto, parte dele publicado primeiramente em jornais e revistas, que seria reunido posteriormente, em 1919, no livro *Carnaval*. Já a obra que o poeta pernambucano considera realizada dentro da linha modernista só sairia em 1930, *Libertinagem*. Silviano Santiago ainda relata que Drummond aponta como a sua segunda Semana de Arte Moderna a amizade com Mário de Andrade, em 1924, quando o conheceu em Belo Horizonte. Bandeira também atribui a Mário de Andrade, tanto pela sua poesia como por suas ideias, o lugar de ser sua última grande influência, pois o que leu e conheceu depois já o encontrou “calcificado”.

Ao apontar em Bandeira traços modernistas já em 1918, Drummond dá suporte ao ponto de vista que Silviano Santiago (1988, p. 22) coloca no seu ensaio. Sua intenção é problematizar um pouco essa visão de uma linha de tempo que tem como referência a Semana, como um antes de Cristo e depois. Também defende o lugar incerto de Bandeira:

A questão da relação da poesia de Manuel Bandeira com a do Modernismo [...] continua e continuará em aberto. Fica claro, no entanto, que a poesia brasileira contemporânea não brotou de movimentos esparsos e desconexos. A geografia nacional do Modernismo mostra que houve encontro de intuições, diálogo, laços afetivos, entendimentos intelectuais, desencontros e diferenças entre os jovens escritores dos grandes centros literários do Brasil na época.

A relação em aberto de Bandeira, não só com o modernismo, mas com a definição do seu lugar na poesia brasileira, é um entrave a uma certa ideia de validação do modernismo que prescinde de uma sequência temporal. Como se a missão de Bandeira fosse a de um herói que tivesse de purgar uma poesia antiga até conseguir chegar à redenção de inventar o moderno. É a “aprendizagem modernista”, expressão usada por Júlio Castañon Guimarães (1988, p. 700) como título de seu ensaio:

Para essa importante etapa da obra poética de Bandeira, seria possível falar em ‘aprendizagem modernista’. Não se quer dizer com isto que Bandeira, por exemplo, tenha sido instruído sobre o Modernismo ou que lhe tenham ensinado a ser modernista, a escrever obras modernistas. Ao se fazer referência a essa etapa como ‘aprendizagem modernista’, quer se enfatizar o modo gradual como Bandeira se tornou modernista, o modo como aos poucos trocou uma etapa pré-modernista por outra efetivamente modernista.

O autor argumenta que, diferentemente de Mário e Oswald, em Bandeira esse processo não se fez por manifestos ou atitudes mais ostensivas. Foi gradual. Também se ancora nas próprias palavras de Bandeira no seu *Itinerário de Pasárgada*, quando fala da conquista difícil

que foi chegar ao verso verdadeiramente livre. Mas Guimarães (2008, p. 84) sabe que, quando se trata da poesia de Bandeira, as linhas demarcatórias não são tão nítidas. No seu *Por que ler Bandeira*, ele formula a questão desta maneira:

Vários estudos sobre a poesia de Bandeira dão especial atenção a questões ligadas aos estilos de época ou aos movimentos literários. Quando se entra em contato com a poesia de Bandeira fica logo claro, à medida que a leitura vai seguindo de poema em poema, de livro em livro, que ele produziu poemas que são bastante diferentes uns dos outros por conta da ligação com tendências distintas.

Desse modo, se há, e não poderia deixar de haver, uma cronologia, não há uma linha reta, de um tipo de poesia para outro. Ao contrário, há idas e vindas, novidades convivem com retornos a formas anteriores, como mostra Guimarães (2008, p. 84):

Assim, é possível ver nos primeiros livros poemas mais ligados ao simbolismo e ao parnasianismo, enquanto um pouco adiante surgem os poemas modernistas. A percepção dessas diferenças é muito importante, mas deve levar em conta outros dados para que se possa de fato ter uma melhor compreensão do que ocorre, sobretudo quando se vê que nem sempre há uma distinção perfeita, nesses termos, entre esses poemas, assim como nem sempre eles estão circunscritos a épocas bem determinadas.

2.2 Bandeira e os simbolismos francês, português e belga

No ensaio *Aprendizagem Modernista*, Castañon Guimarães (1988, p. 707) exemplifica ainda mais essa errância de Bandeira pela cronologia:

Em seu *Panorama do movimento simbolista brasileiro*, Andrade Muricy incluiu vários poemas de Bandeira: ‘Desencanto’ e ‘A Antônio Nobre’, de *A Cinza das Horas*, ‘A Dama Branca’ e ‘Poema de uma Quarta-Feira de Cinzas’, de *Carnaval*, ‘Bélgica’ e ‘Os Sinos’, de *O Ritmo Dissoluto* – poemas, portanto, dos livros pré-modernistas. Todavia, inclui ainda o poema ‘O Lutador’, de *Belo Belo*, um livro de 1948, ou seja, um livro que veio à luz mais de duas décadas após a Semana de Arte Moderna.

Vale observar os poemas escolhidos por Andrade Muricy. “A Dama Branca”, escrito no início dos anos 1920, figura entre os *50 Poemas Escolhidos pelo Autor* (BANDEIRA, 2006), antologia pessoal e rigorosa que o poeta pernambucano fez de sua própria produção em 1955. Nela, figuram também “Os Sinos” (1924) e “O Lutador” (1945). Por essa seleção, dá para notar que Bandeira não abandonou poemas escritos com estéticas diferentes e em épocas distintas. Interessava a ele a boa realização do texto a ponto de figurar na sua seleta individual e também pinçar entre os seus “poemas mais bem realizados os mais acessíveis ao leitor estrangeiro”. (BANDEIRA, 1986, p. 5).

Já “Desencanto” (1912), “A Antônio Nobre” (1916), “Poema de uma Quarta-Feira de Cinzas” (1919) e “Bélgica” (1924), se não figuram entre os cinquenta escolhidos, estão na sua *Antologia Poética (Organizada pelo Autor)*, de 1961. Bandeira (1986, p. 6) explica o critério de seleção dessa antologia: “aqui o critério foi marcar a evolução de minha poesia, aproveitando de cada livro o que me parecia representar melhor a minha sensibilidade e a minha técnica”.

Fica claro que, se o poeta vê uma evolução na sua poesia, ao mesmo tempo, não descarta as boas realizações de diversos tempos de escrita. Evoluir não significa para ele abandonar o que passou em troca por uma nova etapa. O critério da boa realização do poema parece, em Bandeira, ser mais importante, ou pesar tanto quanto o de evolução.

Vejamos então o recorte simbolista na produção de Bandeira efetuado por Andrade Muricy.

DESENCANTO

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

Meu verso é sangue. Volúpia ardente...
Tristeza esparsa... remorso vão...
Dói-me nas veias. Amargo e quente,
Cai, gota a gota, do coração.

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

- Eu faço versos como quem morre.

(BANDEIRA, *Estrela da vida inteira*, 1993, p. 43-44)

O poema, o segundo de *A cinza das horas* (1917), tem um ritmo construído pela regularidade de sílabas e acentos. Todos os versos são eneassílabos com acentos na quarta e na nona sílabas. As rimas são intercaladas, e o mesmo esquema se repete de estrofe a estrofe. É “*De la music avant toute chose*”, como no verso da “*Art Poétique*” de Verlaine - “Antes de tudo, a Música”, na tradução de Augusto de Campos (1986), texto guia para a geração dos poetas simbolistas. E o que poderia ser um soneto se interrompe, pois a última estrofe, em vez de três, tem apenas um verso. Além disso, o deslocamento do verso final, que poderia integrar um quarteto que acabou se desmembrando em duas estrofes, uma de três e outra de um verso, dá um efeito de chave de ouro de um soneto, mas é um falso soneto. Já é uma interferência do poeta na alteração de uma forma fixa. O deslocamento no espaço pede uma pausa mais longa, o que acentua o tom grave do significado quando o texto associa o ato de escrever à morte.

Em *Por que ler Manuel Bandeira*, Júlio Castañon Guimarães (2008, p. 94) comenta:

Temas como a desesperança, o desalento, a tristeza, o erotismo, a morte percorrem o livro, com imagens frequentes em poetas associados ao simbolismo. Assim, a noite, a névoa, o luar, a solidão e a morte se encontram nos textos de um poeta que em ‘Desencanto’ confessa:

Eu faço versos como quem chora
De desalento... de desencanto...

Mas Guimarães (2008, p. 94) também adverte:

Composto ao longo das décadas de 1900 e 1910, o primeiro livro de Bandeira dificilmente se localizaria de modo integral em uma escola [...]. Embora tenha ligações com o simbolismo, seu simbolismo conjuga diversas ascendências, entre as quais a influência da tradição lírica portuguesa, como se pode ver nos poemas “A Camões” e “A Antônio Nobre”.

Esse último, o poema “A Antônio Nobre”, de *A cinza das horas*, também está, como vimos, entre os selecionados por Andrade Muricy no seu *Panorama*:

A ANTÔNIO NOBRE

Tu que penaste tanto e em cujo canto
Há a ingenuidade santa do menino;
Que amaste os choupos, o dobrar do sino,
E cujo pranto faz correr o pranto:

Com que magoado olhar, magoado espanto

Revejo em teu destino o meu destino!
 Essa dor de tossir bebendo o ar fino,
 A esmorecer e desejando tanto...

Mas tu dormiste em paz como as crianças.
 Sorriu a Glória às tuas esperanças
 E beijou-te na boca... O lindo som!

Quem me dará o beijo que cobiço?
 Foste conde aos vinte anos... Eu, nem isso...
 Eu, não terei a Glória... nem fui bom.

(BANDEIRA, *Estrela da vida inteira*, 1993, p. 44-45)

Aqui, além dos traços do desalento, da morte, da regularidade métrica, agora com o decassílabo, e das rimas construindo a musicalidade, como no poema anterior, vale destacar a presença do poeta Antônio Nobre na poesia e na geração de Bandeira. Em *Itinerário de Pasárgada*, há duas alusões ao poeta português:

Mas voltando ao soneto de Camões: outra coisa que aprendi nele e em outros, e ainda na obra de Alberto de Oliveira, Bilac, Raimundo Correia e Vicente de Carvalho, poetas que, com os portugueses Antônio Nobre, Cesário Verde e Eugênio de Castro, foram os que mais atentamente estudei nesses anos de formação, foi a não desdenhar das chamadas rimas pobres. [...] Aprendi que a boa rima é a que traz ao ouvido uma sensação de surpresa, mas surpresa não nascida da raridade, senão de uma espécie de resolução musical[...]. (BANDEIRA, 1984, p. 40)

O apreço pela figura de Antônio Nobre também aparece neste outro trecho:

Em junho de 1913 embarquei para a Europa a fim de me tratar num sanatório suíço. Escolhi o de Clavadel [...]. Mais tarde vim a saber que antes de existir no lugar um sanatório, lá estivera por algum tempo Antônio Nobre. 'Ao cair das folhas', um dos seus mais belos sonetos, talvez o meu predileto, está datado de 'Clavadel', outubro, 1895'. (BANDEIRA, 1984, p. 53)

Aqui, o poema de Nobre a que Bandeira se refere:

AO CAIR DAS FOLHAS

a minha irmã Maria da Glória

Pudessem suas mãos cobrir meu rosto,
 Fechar-me os olhos e compor-me o leito,
 Quando, sequinho, as mãos em cruz no peito,
 Eu me for viajar para o Sol-posto.

De modo que me faça bom encosto,
 O travesseiro comporá com jeito.
 E eu tão feliz! – Por não estar afeito,
 Hei de sorrir, Senhor! quase com gosto.

Até com gosto, sim! Que faz quem vive
 Órfão de mimos, viúvo de esperanças,
 Solteiro de venturas, que não tive?

Assim, irei dormir com as crianças
 Quase como elas, quase sem pecados...
 E acabarão enfim os meus cuidados.

Clavadel, outubro, 1895.

(NOBRE, *Só – seguido de Despedidas*, 2009, p. 278)

Assim como Manuel Bandeira, Antônio Nobre foi se tratar em Clavadel de tuberculose, “a moléstia que não perdoa”, como era vista a doença segundo o poeta pernambucano a descreve em *Itinerário de Pasárgada*. A identificação, portanto, não era apenas literária, mas biográfica. A segunda estrofe do poema de Bandeira dedicado ao poeta português atesta isso:

Com que magoado olhar, magoado espanto
 Revejo em teu destino o meu destino!
 Essa dor de tossir bebendo o ar fino,
 A esmorecer e desejando tanto...

O verso de Bandeira “Mas tu dormiste em paz como as crianças.” faz referência aos de Nobre “Assim, irei dormir com as crianças/Quase como elas, quase sem pecados...”. O

português morreu em 1900, cinco anos após o seu poema de Clavadel, na casa de sua irmã Maria da Glória, a quem é dedicado seu texto. Glória é citada no de Bandeira nestes dois versos: “Sorriu a Glória às tuas esperanças” e “Eu, não terei a Glória... nem fui bom.”. Nesse último, o substantivo próprio joga com o sentido do substantivo comum, com Bandeira projetando, para o fim da sua vida, que parecia ser breve, morrer sem alcançar a glória que Nobre conseguiu como poeta. O poema “A Antônio Nobre” está em *A cinza das horas*, seu livro de estreia, que saiu em 1917. Três anos antes, nesse sanatório na Suíça, Bandeira ouviu de um médico que poderia viver quem sabe mais cinco, dez, quinze anos. Parecia pouco tempo para conquistar a glória.

Um outro verso desse mesmo poema de Bandeira, “Que amaste os choupos, o dobrar do sino,” dialoga com mais um de autoria de Nobre, “Os Sinos”, título também de um poema de Bandeira que está entre os escolhidos por Andrade Muricy.

Vejamos primeiramente o de Nobre:

OS SINOS

1

Os sinos tocam a noivado,
 No Ar lavado!
 Os sinos tocam, no Ar lavado,
 A noivado!

Que linda menina que assoma na rua!
 Que linda, a andar!
 Em êxtase, o Povo comenta “que é a Lua,
 Que vem a andar...”

Também, algum dia, o Povo na rua,
 Quando eu casar,
 Ao ver minha Noiva, dirá “que é a Lua
 Que vai casar...”

2

E o sino toca a batizado
Um outro fado!
E o sino toca um outro fado,
A batizado!

E banham o anjinho na água de neve,
Para o lavar,
E banham o anjinho na água de neve,
Para o sujar.

Ó boa Madrinha, que o enxugas de leve,
Tem dó desses gritos! compreende esses ais:
Antes o enxugue a Velha! antes Deus to leve!
Não sofre mais...

3

Os sinos dobram por anjinho,
Lá no Minho!
Os sinos dobram, lá no Minho,
Por anjinho!

Que asseada que vai p'ra cova!
Olhai! olhai!
Sapatinhos de sola nova,
Olhai! olhai!

Ó ricos sapatos de solinha nova,
Bailai! bailai!
Nas eiras que rodam debaixo da cova...
Bailai! bailai!

4

O sino toca p'ra novena,

Gratiae plena,

E o sino toca, *gratiae plena,*

P'ra novena.

Ide, Meninas, à ladainha,

Ide rezar!

Pensai nas almas como a minha...

Ide rezar!

Se, um dia, me deres alguma filhinha,

Ó Mãe dos aflitos! ela há de ir, também:

Há de ir às novenas, assim, à tardinha,

Com sua Mãe...

5

E o sino chama ao Senhor-fora,

A esta hora!

Os sinos clamam, a esta hora,

Ao Senhor-fora!

Acendei, Vizinhos, as velas,

Alumiai!

Velas de cera nas janelas!

Alumiai!

E Luas e Estrelas também põem velas,

A alumiar!

E a *alminha*, a esta hora, já está entre elas,

A alumiar...

6

E os sinos dobram a defuntos,

Todos juntos!

E os sinos dobram, todos juntos,
A defuntos!

Que triste ver amortalhados!
Senhor! Senhor!
Que triste ver olhos fechados!
Senhor! Senhor!

Que pena me fazem os amortalhados,
Vestidos de preto, deitados de costas...
E de olhos fechados! e de olhos fechados!
E de mãos postas!

E os sinos dobram a defuntos,
Dlin! dlang! dling! dlong!
E os sinos dobram, todos juntos,
Dlong! dlin! dling! dlong

(NOBRE, *Só – seguido de Despedidas*, 2009, p. 132-136)

O poema traz os significados diferentes dos sinos e sua relação com os momentos da vida. A palavra sino tem na sua origem latina o sentido de sinal. As diferentes batidas do sino das igrejas comunicam chamados e informações diversas. No poema de Nobre, temos noivado ou casamento, batizado, velório de criança, novena, extrema unção, com o chamado para o padre, o “Senhor-fora”, e velório. No final, usa de onomatopeias para nos fazer ouvir as diferentes batidas. A métrica usa da alternância entre versos de oito e de quatro sílabas, o que cria uma oscilação que pode ser comparada a um badalar mais longo seguido de um mais lento. Embora haja um eu que comenta ou que compara alguma cena com a sua vida, os acontecimentos se dão com outras pessoas. O eu atua mais como um comentador do que se passa ao seu redor.

Compare-se com o poema de Bandeira:

OS SINOS

Sino de Belém,

Sino da Paixão...

Sino de Belém,
Sino da Paixão...

Sino do Bonfím!...
Sino do Bonfím!...

*

Sino de Belém, pelos que inda vêm!
Sino de Belém bate bem-bem-bem.

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

Sino do Bonfím, por quem chora assim?...

*

Sino de Belém, que graça ele tem!
Sino de Belém bate bem-bem-bem.

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

Sino do Bonfím, que vai ser de mim?...

*

Sino de Belém, como soa bem!
Sino de Belém, bate bem-bem-bem.

Sino da Paixão... Por meu pai?... - Não! Não!...

Sino da Paixão bate bão-bão-bão.

Sino do Bonfim, baterás por mim?

*

Sino de Belém,
Sino da Paixão...

Sino da Paixão, pelo meu irmão...

Sino da Paixão,
Sino do Bonfim...
Sino do Bonfim, ai de mim, por mim!

*

Sino de Belém, que graça ele tem!

(BANDEIRA, *Estrela da vida inteira*, 1993, p. 112-113)

Assim como o de Nobre, o poema de Bandeira coloca os sinos com suas diferentes batidas e significados. Usa a métrica de alternância de versos de dez e de cinco sílabas que cria efeitos semelhantes a um badalar mais longo e um mais curto. É também uma opção por um verso com a metade da métrica de outro; em Nobre, oito e quatro sílabas; em Bandeira, dez e cinco sílabas. Vale-se como Nobre de rimas para simular a musicalidade dos próprios sinos. Usa de onomatopeias, com **bem-bem-bem** e **bão-bão-bão**, além dos sons agudos em **im** para o sino do Bonfim, **assim** e **mim**. E é dividido também em seis partes.

Mas há duas diferenças importantes. Se, no poema de Nobre, o desenrolar das fases da vida - com um casamento, um nascimento, uma morte prematura, uma adolescência e uma morte digamos na velhice - parece ser de outras personagens vistas pelo eu do poema, sem aparente relação com esse eu, em Bandeira tudo deságua na vida do eu presente no texto. A outra diferença está na escolha dos sinos. Em Bandeira são apenas três: o de Belém, o da Paixão e o do Bonfim. Todos convergem para a trajetória de Cristo. No de Belém, que anuncia um

nascimento, a vida, ecoa a manjedoura em Belém, onde nasceu Jesus. No da Paixão, a morte, o padecer, de Jesus. No do Bonfim, a ressurreição, o bom fim, a boa morte, o velório. Esses três sinos, três sinais, três sinas, transitam pelo poema.

Há uma opção do poeta em isolar os tempos, separando-os por conjuntos, marcados, na edição consultada, por asteriscos. Na primeira parte, tocam apenas os sinos, alternando seus sons. Na segunda parte, aparecem as explicações dos sons dos sinos: o de Belém chamando para celebrar um nascimento, “pelos que inda vêm!”; o da paixão anunciando uma morte, “pelos que lá vão”; o do Bonfim, um velório, “por quem chora assim?”. Nessas duas primeiras partes, a vida e a morte não atingiram ainda a vida do eu do poema. A morte é de outra pessoa, desconhecida. O conjunto a seguir mostra uma passagem de tempo. Enquanto a vida parecia se afirmar na sua graça, também um termo religioso, “Sino de Belém, que graça ele tem!”, com a chegada dos recém-nascidos, quando tudo ia “bem-bem-bem”, duas mortes em sequência, da mãe e da irmã, fazem soar o fúnebre **ão** do Sino da Paixão. Resta perguntar ao “Sino do Bonfim, que vai ser de mim?”. Aqui, o sentido de bom fim se reveste do de destino, “terei um bom fim?”. Também soa a uma pergunta, questionando se é possível viver depois da tragédia. Um novo conjunto inicia e vem uma retomada da vida. Começa com a louvação da vida que tinha continuado, sempre se renovando a cada nascimento anunciado pelo Sino de Belém. Subitamente, o Sino da Paixão chega e leva o pai do eu do poema. A dor é tanta que o eu pergunta se o Sino do Bonfim não o levará junto embora. Novo conjunto e agora começam se alternando a vida e a morte com o Sino de Belém e o da Paixão, que leva o irmão do eu do poema. Entre a morte inapelável do Sino da Paixão e a boa morte do Sino do Bonfim, o eu pede a esse último que o leve. Vem a parte final, com uma nova passagem de tempo, e a vida novamente se impõe, com a graça do Sino de Belém.

É claro que esse eu do poema vive toda a tragédia real da vida de Bandeira. Uma vida marcada por um paradoxo: ele foi diagnosticado como tendo pouco tempo de vida, mas presenciou a morte de sua família. A mãe, a irmã, o pai e o irmão se foram antes dele. Bandeira seguiu até os oitenta e dois anos. O poema está no seu terceiro livro, *O ritmo dissoluto*, de 1924, data do trigésimo oitavo aniversário do poeta. Na simbologia dos sinos, entre a morte inexorável do Sino da Paixão e a vida que teima em seguir do Sino de Belém, há o do Bonfim, que, com seu significado também de ressurreição, faz a cada tragédia ao mesmo tempo morte e renascimento. Renascido da última morte, a do seu irmão, a vida traz outra vez a graça do Sino de Belém que o fez seguir adiante.

O poema de Bandeira, se pode ter tido como matriz o de Nobre, é mais enxuto, mais preciso. Os sons recorrentes dos três sinos organizam o texto e o tornam um poema-ideia. Quase

todos os versos terminam com os sons em **im**, do Sino do Bonfim, **ém**, do Sino de Belém, e **ão**, do Sino da Paixão. Apenas dois terminam com os nasais de **mãe** e **irmã**, como desdobramentos do som nasal de **ão**. São parentes, femininos, no som e no sentido. É como um poema concreto que, em vez da forma comportar um conteúdo, a forma realiza o conteúdo. No de Nobre, há rimas como as de “amortalhados” com “fechados” que nada têm do som dos sinos. São apenas rimas. Bandeira está dialogando com uma estética simbolista, afinal, ele se ancora em símbolos, mas, mais uma vez, traz seu toque que acaba colocando o poema numa outra tradição, a do poema em que forma e conteúdo são uma coisa só, discussão que se estabelecerá na poesia brasileira cerca de trinta anos depois.

Dos dois poemas citados aqui do português Antônio Nobre, um é do seu livro póstumo, *Despedidas*, “Ao cair das folhas”, e o outro, “Os sinos”, do livro *Só*, de 1892, obra enquadrada no simbolismo, mas que também retoma técnicas do romantismo, e que marcou não apenas poetas portugueses como Fernando Pessoa, mas ainda diversos poetas brasileiros. Em depoimento a Edla van Steen (2008, p. 11), em *Viver e Escrever*, Mario Quintana contou que Nobre, com o livro *Só*, foi sua primeira grande referência:

Tínhamos lá em casa aquela bela edição ilustrada [...] e não sei em que mãos está agora. A propósito, o jornalista e poeta Egidio Squeff comprou num sebo um exemplar do *Só* onde estava escrito: ‘Este é o quarto exemplar do *Só* que eu compro. Os outros me roubaram.’ E vinha assinado em baixo: Álvaro Moreyra. Em meu primeiro livro, *A Rua dos Cataventos*, tenho, por dever e devoção, um soneto a ele dedicado e mais uma referência em outro poema.

Apenas nesse parágrafo de Quintana, sem contar os que roubaram os volumes de Álvaro Moreyra, há três poetas brasileiros contemporâneos de Bandeira profundamente interessados na poesia de Antônio Nobre.

“A Dama Branca”, retomando os poemas de Bandeira colhidos por Andrade Muricy, é um texto incluído em 1940 ao livro *Carnaval*, de 1919, quando Bandeira reuniu suas *Poesias Completas (acrescida de Lira dos cinquent’anos)*. A edição foi feita para marcar a entrada de Bandeira na Academia Brasileira de Letras.

O curioso é que o poema foi criado, segundo seu autor afirma no *Itinerário de Pasárgada*, em “22 ou 23. Ou 24?”. Mas a inclusão foi feita, como dissemos, no *Carnaval*, de 1919, ou seja, saiu publicado num livro com data anterior à da criação do poema. Isso pode significar que, para Bandeira, os versos ainda não comungavam dos princípios estéticos do livro seguinte, *O ritmo dissoluto*, de 1924. Vejamos o poema:

A DAMA BRANCA

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

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

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

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

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

Ao pobre amante que lhe queria,
Se lhe furtava sarcástica.
Com uns perjura, com outros fria,
Com outros má,
A Dama Branca que eu encontrei,
Há tantos anos,
Na minha vida sem lei nem rei,
Sorriu-me em todos os desenganos.

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

(BANDEIRA, *Estrela da vida inteira*, 1993, p. 93-94)

Aqui, o ritmo já se constrói para além da regularidade métrica. As inserções, em três momentos, dos versos de quatro sílabas quebram o andamento da constância dos versos de nove. Funcionam como um corte, trazendo mais a fala. Estão em posições diferentes, ora como segundo verso do quarteto, ora como o último, o que impede uma repetição que poderia somar na regularidade. Há ainda um verso de sete sílabas, “Se lhe furtava sarcástica”. Para ficar como a maioria de nove, teria que contar todas as sílabas da última palavra, mudando o critério e o sistema métrico usado. Duas pausas contribuem para a acentuar a fala:

Era desejo? – Credo! de tísicos?
 Por histeria... quem sabe lá?

De fato, o poema está próximo da abertura maior que se verificaria em *O ritmo dissoluto*, quando Bandeira usa mais os versos polimétricos e traz uma exploração de novos recursos rítmicos. Se há novamente um passo à frente, há também um clima de simbolismo. Henri Peyre (1983, p. 13), em *A literatura simbolista*, traz uma reflexão que se aplica bem aqui:

Uma vez que há no símbolo algo como uma sobreposição de vários sentidos e, frequentemente, uma profundidade misteriosa escondida por trás das aparências, a literatura simbólica exige do leitor uma leitura ativa e convida-o a decifrar sentidos secretos mergulhando ele mesmo neles.

Essa morte que se revela no último verso do poema, dama branca, como um disfarce para a imagem da morte de preto, com a foice, carrega em si outros atributos. Mistura-se com a sedução, a sexualidade, como se a pulsão de morte tivesse também seus encantos, seu erotismo. Ela sorri nos desenganos como uma saída atraente para o infortúnio. Talvez por ser a morte fantasiada de dama que Bandeira tenha escolhido colocar o poema em *Carnaval*. Atente-se para o fato de que o poema tem procedimentos de um passo à frente na trajetória do poeta e, ao mesmo tempo, traz traços da herança simbolista. Teve ainda uma vida incerta na cronologia, sendo resgatado um bom tempo depois de ser criado.

Também de *Carnaval* é o outro poema colocado por Andrade Muricy no *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*:

POEMA DE UMA QUARTA-FEIRA DE CINZAS

Entre a turba grosseira e fútil
Um Pierrot doloroso passa.
Veste-o uma túnica inconsútil
Feita de sonho e desgraça...

O seu delírio manso agrupa
Atrás dele os maus e os basbaques.
Este o indigita, este outro o apupa...
Indiferente a tais ataques,

Nublada a vista em pranto inútil,
Dolorosamente ele passa.
Veste-o uma túnica inconsútil,
Feita de sonho e desgraça...

(BANDEIRA, *Estrela da vida inteira*, 1993, p. 100)

O poema tem elementos de canção. Bandeira o chamou de um *lied*. Além da métrica regular e das rimas, há dois versos que se repetem no final da primeira e da última estrofes soando como um refrão. Na cena, como um quadro em movimento, bem como na escolha do personagem, ecoam tintas das *Festas galantes*, de Verlaine. A escolha do metro de oito sílabas é a mesma que predomina na maioria dos poemas do livro do poeta francês. O *Pierrot* está talvez deslocado de contexto em meio a uma turba grosseira e fútil, nada galante como na paisagem de Verlaine. Mas Bandeira mantém de uma certa forma sua classe com a escolha da palavra **inconsútil**, um termo pouco usado que significa sem costura. Se temos um diálogo com um dos poetas simbolistas, temos um deslocamento de cenário em Bandeira que coloca a cena num outro contexto geográfico e temporal. Novamente, passado e presente convivem no mesmo poema.

O penúltimo, seguindo a trilha de Andrade Muricy, é *Bélgica*, de *O ritmo dissoluto*:

BÉLGICA

Bélgica dos canais de labor perseverante,
Que a usura das cousas, tempo afora,
Tempo adiante,
Fez para agora e para jamais
Canais de infinita, enternecida poesia...

Bélgica dos canais, Bélgica de cujos canais
Saiu ao mar mais de uma ingênuo vela branca...
Mais de uma vela nova... mais de uma vela virgem...
Bélgica das velas brancas e virgens!

Bélgica dos velhos paços municipais,
Úmidos da nostalgia
De um nobre passado irrevocável.

Bélgica dos pintores flamengos.
Bélgica onde Verlaine escreveu *Sagesse*.

Bélgica das beguines,
Das humildes beguines de mãos postas, em prece,
Sob os toucados de linho simbólicos.
Bélgica de Malines.
Bélgica de Bruges-a-morta...
Bélgica dos carrilhões católicos.
Bélgica dos poetas iniciadores,
Bélgica de Maeterlinck
(*La Mort de Tintagiles, Pelléas et Mélisande*),
Bélgica de Verhaeren e dos campos alucinados de Flandres.

Bélgica das velas ingênuas e virgens.

(BANDEIRA, *Estrela da vida inteira*, 1993, p. 111)

“Bélgica” está entre os poemas que Bandeira (1984, p. 45), no *Itinerário de Pasárgada*, coloca entre os que “ainda acusam o sentimento da medida.” É um poema, no entanto, já com versos de tamanhos diferentes, inclusive, com metros acima das doze sílabas. Está no caminho dos experimentos que o levaram ao verso livre.

Há um jogo entre os canais belgas, o país tem 1,5 mil quilômetros de canais, e a circulação da arte e da poesia que saíram de lá para o resto do mundo. Os pintores flamengos integram o gótico internacional, que, no sul da Europa, originou a Renascença Italiana, e, no norte, a Renascença Flamenga. Os flamengos inovaram no uso da tinta a óleo e na criação de retratos. Também trouxeram as cenas cotidianas para os quadros.

Bugres, a morta é um romance simbolista, de 1892, do autor belga Georges Rodenbach. Nas referências à poesia, Verlaine, com Sagesse, livro que marca sua conversão ao catolicismo, Maeterlinck e Verhaeren. O simbolismo então está mapeado no poema no que deve à Bélgica.

Veja-se o que diz Henri Peyre (1983, p. 59) sobre a contribuição dos belgas:

A grande inovação do simbolismo, em matéria de técnica, foi a liberação do verso. Verlaine e, sobretudo, Rimbaud [...] tinham sido os predecessores. [...] E os belgas, vários de origem flamenga, que desempenharam um grande papel em Wallonie e em Paris – Verhaeren sobretudo -, manejaram com maestria este novo verso francês.

É o verso “livre da numeração silábica e repousando nas medidas rítmicas” (PEYRE, 1983). Então, mais do que exaltar a Bélgica, Bandeira saúda no seu poema referências importantes do seu caminho para o verso livre. No *Itinerário de Pasárgada*, assim ele relata um pouco desse trajeto:

O poema “*Paroles pour les jeunes gens*”, de Guy-Charles Cros, li-o no *Mercure de France*, número de 16 de abril de 1912. Foi, com umas *lullabies* de Mac-Fiona Leod, o meu primeiro contato com verso-livre. Antes disso o que eu tomava por verso-livre eram os versos polimétricos de Verhaeren. (BANDEIRA, 1984, p. 44):

Outro trecho: “E vejamos como eu andava atrasado: em 1911 ainda não tinha ideia do que fosse o verso-livre! De repente, o poema de Guy-Charles Cros, os versos de Mac-Fiona Leod, as *Serres Chaudes* de Maeterlinck.” (BANDEIRA, 1984, p. 43):

Em *Noções de História das Literaturas*, o livro que Bandeira escreveu para usar como manual nas suas aulas do Colégio de Pedro II, ele também cita alguns dos autores da Bélgica entre os que chamou de notáveis simbolistas: “belgas Charles de Coster, Verhaeren, Rodenbach e Maeterlinck. Este último é mais afamado pelo seu teatro, todo ele de intenção simbólica (*Pellèas et Mélisande, Monna Vana, l’Oiseua Bleu, etc.*).” (BANDEIRA, 1969, p. 110)

Maeterlinck foi citado, como vimos, em três momentos. No *Itinerário*, Bandeira fala do livro *Serres Chaudes*, de 1889, como estando entre os seus primeiros contatos com o verso livre

em 1911. O volume contém uma coleção de poemas escritos em versos de oito sílabas e também poemas de verso livre. Em “Bélgica”, Bandeira coloca entre parênteses, abaixo do nome Maeterlinck, duas peças do autor: *La Mort de Tintagiles*, *Pelléas et Mélisande*. Por fim, no seu manual, cita mais duas peças seguidas de um etc.: *Monna Vana*, *l’Oiseua Bleu*.

Em depoimento a Jules Huret, o jornalista francês que entrevistou vários escritores no final do século XIX e início do XX, Maeterlinck disse que “a peça de teatro deve ser antes de tudo um poema”. Sua fala está colhida por Gérard Dessons, professor de literatura francesa da Universidade de Paris, em artigo traduzido na revista *Non Plus*. Dessons analisa no ensaio as mesmas duas peças citadas no poema Bélgica. Nas duas, o centro da criação está na linguagem, no deslizamento de significado das palavras. Em *La Mort de Tintagiles*, dois irmãos estão separados por uma porta. Tintagiles foi levado pela rainha e está preso. Sua irmã, Ygraine, quer tirá-lo de lá. Um está de cada lado da porta. Eles não se veem e, quando perguntam onde estão, cada um responde “aqui”. A palavra é a mesma, mas cada um está num lugar diferente, inacessível ao outro. A palavra os une e os separa. Dessons (2017, p. 77) mostra a seguir que o mesmo procedimento foi usado em *Pelléas et Mélisande*: “O paralelismo das duas falas introduz uma tensão entre os dois *aqui*, que, então, passam a ser um só: o *aqui* do drama enquanto disjunção entre duas histórias.”

Desse modo, diferentemente da citação das peças de Maeterlinck que Bandeira fez no manual, citação que termina por um etc, no poema “Bélgica” estão escolhidas duas peças em especial, que podem ter sido eleitas pelo poeta justamente por ver nelas uma relação. Também não por acaso o poema é escrito em versos polimétricos, como os de Verhaeren e, mesmo ainda acusando um sentimento de medida, estão na direção dos versos livres de Maeterlinck. Traz ainda um outro procedimento que o joga para adiante do seu tempo. É uma espécie de poema com hiperlinks. O próprio nome das peças entre parênteses acentua o caráter de um texto dentro do outro. Mas também sem os parênteses podem-se abrir outras janelas ao clicar - pensando numa analogia com o texto no universo digital - em Verlaine, *Sagesse*, *Bruges-a-morta*, Maeterlinck e Verhaeren.

2.3 Simbolismo temporão

O último poema de Bandeira da lista de Andrade Muricy no seu estudo sobre o movimento simbolista brasileiro é “O Lutador”. O poema é de 1945 e saiu no livro *Belo Belo*:

O LUTADOR

Buscou no amor o bálsamo da vida,
 Não encontrou senão veneno e morte.
 Levantou no deserto a roca-forte
 Do egoísmo, e a roca em mar foi submergida!

Depois de muita pena e muita lida,
 De espantoso caçar de toda sorte,
 Venceu o monstro de desmedido porte
 - A ululante Quimera espavorida!

Quando morreu, línguas de sangue ardente,
 Aleluias de fogo acometiam,
 Tomavam todo o céu de lado a lado,

E longamente, indefinidamente,
 Como um coro de ventos sacudiam
 Seu grande coração transverberado.

(BANDEIRA, *Estrela da vida inteira*, 1993, p. 111)

“O Lutador” é um soneto em decassílabos, todo com rimas, contendo um personagem, um ele, que passa por diversas penas. Já se incorporou a sua leitura o depoimento que Bandeira (1984, p. 126-127) fez sobre a criação desse poema em *Itinerário de Pasárgada* :

Esta foi a gênese do soneto: ouvi um dia de minha prima Maria do Carmo do Cristo Rei, monja carmelita, a narrativa de viagem que lhe fizeram umas irmãs peruanas, de volta de uma peregrinação a Ávila, onde visitaram as relíquias da reformadora do Carmelo. Naturalmente falaram com unção do coração transverberado da grande santa. A palavra “transverberado” impressionou-me fundamente. Passei o resto do dia pensando nela, mas sem nenhuma ideia do poema. No dia seguinte de manhã acordo com o soneto pronto na cabeça, com título e tudo. *Believe it or not*. Não sei até hoje quem seja o lutador. O primeiro quarteto não permite supor que se trate de Cristo: aplica-se, sim, a Beethoven, cuja biografia escrita por Romain Roland li e reli comovidíssimo aos vinte e tantos anos. Tanto esse soneto como a “Palinódia”, são coisas que tenho que interpretar como se fossem obra alheia.

Desemaranhando a trama de relações que aqui se apresenta, começemos pela prima. O poema “Palinódia” também teve sua gênese em sonho conforme o relatado no *Itinerário*:

Ao despertar, me lembrava ainda nitidamente dos quatro últimos versos:

*... não és prima só
Senão prima de prima
Prima-dona de prima
- Primeva*

e vagamente dos primeiros:

*Quem te chamara prima
Arruinaria em mim o conceito
De teogonias velhíssimas
Todavia viscerais.*

(BANDEIRA, 1984, p..125)

O poeta prossegue dizendo como construiu o resto do poema:

Para completar o poema tive que inventar a segunda estrofe, que não saiu hermética, como a primeira e a terceira. Achei que seria melhor isso do que fingir obscuridade, coisa que jamais pratiquei. É verdade que tentei o ditado do subconsciente, segundo a receita *surréaliste* (fracassei, como sempre). (BANDEIRA, 1984, p..125)

Aqui, o texto:

PALINÓDIA

Quem te chamara prima
Arruinaria em mim o conceito
De teogonias velhíssimas
Todavia viscerais

Naquele inverno
Tomaste banhos de mar
Visitaste as igrejas
(Como se temesses morrer sem conhecê-las todas)
Tiraste retratos enormes
Telefonavas telefonavas...

Hoje em verdade te digo
Que não és prima só
Senão prima de prima
Prima-dona de prima
- Primeva.

(BANDEIRA, *Estrela da vida inteira*, 1993, p. 142)

Integrando o livro *Libertinagem*, de 1930, o poema já comunga dos versos livres, aqueles em que, como define Bandeira, não transparece a intenção de metro. O título, “Palinódia”, significa retratar num poema aquilo que se disse em outro. Essa prima, que visita as igrejas, tem um eco na prima monja, real, que falou a Bandeira do coração transverberado. A transverberação remete a uma escultura de Gian Lorenzo Bernini, que está na Igreja de Santa Maria dell Vittoria, em Roma. É um termo usado para descrever uma vivência espiritual, como se o coração fosse transpassado pelo poder divino. Santa Teresa de Ávila relatou que teve seu coração transpassado por uma flecha de fogo de um anjo. A escultura corporifica esta cena. Há um grande êxtase no rosto de Teresa. Depois da transverberação, ela dedicou sua vida à igreja, como reformadora e fundadora carmelita. Como estamos falando de dois poemas concebidos em sonho, pode haver uma condensação e um deslocamento, como falava Freud (1987) na *Interpretação dos Sonhos*, entre essa prima que teve de sublimar seus desejos ao se converter em monja carmelita, mas que é vista também tomando banhos de mar pelo primo, o êxtase de Teresa, a penetração da flecha, o fogo, talvez do desejo. Em “Palinódia”, o primo afirma em tom bíblico: “Hoje em verdade te digo”, como o jargão “Em verdade vos digo”. E o que essa verdade revela? “Que não és prima só.” Esse desejo deve ser derrotado, banido, como o monstro, Quimera, que é também esperança, até expelir todo seu fogo e se converter, aplacar os apelos do corpo e entregá-los a Deus, com seu coração transverberado.

Mas essa interpretação só é possível se unirmos aos dois poemas o depoimento de Bandeira. O poeta Bráulio Tavares (2013), em postagem do dia 21 de fevereiro, no seu blog *Mundo Fantasma*, vai por este caminho ao comentar o “O Lutador”. Depois de mostrar a foto da escultura de Bernini, de relatar o trecho da fala de Bandeira sobre a criação do poema, conclui:

O coração ‘transverberado’ de Sta. Teresa foi retratado na famosíssima escultura de Bernini em que um anjo atravessa seu coração com uma seta; é uma escultura que foi chamada de ‘o santo orgasmo’, pela intensa expressão de êxtase da santa. Na memória inconsciente de Bandeira, fundiram-se talvez a prima, Beethoven, a escultura de Bernini, a sexualidade sublimada, as imagens extremadas e delirantes de paixões reprimidas. Libido sublimada em imagens, imagens sublimadas em versos. Quem é poeta mesmo, é poeta 24 horas por dia, queira ou não queira.

Pesa para esse tipo de análise o fato de Bandeira afirmar no *Itinerário* que teve muitos sonhos em que escrevia poemas, mas os únicos de que conseguiu reter o texto foram esses dois. Há mais essa relação entre eles. E como Beethoven entra nessa história? Talvez pelo fato de

não ter se casado como Bandeira e ter vivido recluso, afastado de todos, sobretudo depois da sua surdez. Daí a imagem da fortaleza que ergueu em torno de si, a “roca-forte”. Ainda no mesmo relato de Bandeira (1984, p. 126), ele fala da experiência do poeta Coleridge, que sonhou com seu poema “Kubla Khan”:

Para curar-se de uma ligeira indisposição, tomara o poeta uma dose de ópio e adormecera sentado no momento preciso em que lia no *Purchas's Pilgrimage* esta frase: ‘Aqui o Khan Kubla mandou construir um palácio com suntuoso jardim. E assim dez milhas de terra feraz foram cercadas de muro’. Despertado do sono, que durou umas três horas, lembrava-se de todo o poema que, inspirado naquelas palavras, compusera em sonho.

Mas Coleridge foi interrompido enquanto reconstruía o poema e acabou o perdendo, restando apenas um fragmento. Aumentando essa arqueologia do inconsciente, no mesmo relato de Bandeira há uma outra “roca-forte” nesse muro erguido no sonho de Coleridge. Resta ainda a menção de Bandeira a Jesus Cristo, que ele não consegue ver como poderia ter relação com o primeiro quarteto e o atribui a Beethoven. Cristo poderia ter relação com o coração transverberado, que salva o primo e a prima do confronto com os seus desejos. O lutador é este primo que tem de derrotar a quimera, a esperança de ter a prima, aceitando também cristo no seu coração, como no dela, para aplacar os seus desejos. Não é demais lembrar que a conversa entre os dois primos se deu sobre esse tema, o coração transverberado.

Tudo isso, no entanto, poderia fazer pleno sentido caso Bandeira estivesse deitado num divã e relatasse seu caso, incluindo os poemas, a uma escuta capaz de lhe devolver para esses possíveis conteúdos inconscientes. Mas estávamos em Andrade Muricy e sua escolha do poema “O Lutador”. Tendo apenas o poema a nossa frente, podemos ir atrás de outros símbolos. Quem derrotou a Quimera na mitologia grega foi Belerofonte. Sua sina foi ter matado antes, involuntariamente, o próprio irmão. Também sofreu com questões ligadas a enlances amorosos, uma vez que foi seduzido pela mulher do rei Petro. Como a repudiou, Belerofonte foi punido, tendo sido mandado para a Lícia. Lá foi submetido a uma série de confrontos e empreitadas arriscadas, pois a intenção era que fosse morto. No entanto, ele sobrevive a todas. Uma dessas provações foi enfrentar o monstro Quimera, que expelia fogo e devastava a região. As duas estrofes de Bandeira se moldam a essa sequência de embates:

Depois de muita pena e muita lida,
De espantoso caçar de toda sorte,
Venceu o monstro de desmedido porte
- A ululante Quimera espavorida!

Quando morreu, línguas de sangue ardente,
 Aleluias de fogo acometiam,
 Tomavam todo o céu de lado a lado,

Ao final, pode haver uma espécie de sincretismo, com a conversão do monstro, já que o seu coração é transverberado. O mito de Belerofonte sobre um cavalo derrotando um monstro é semelhante ao de São Jorge. O cavalo de Belerofonte é Pégaso, que foi encontrado por ele junto à fonte Pirene. Essa fonte teria nascido de um coice seu e quem dela bebesse viraria poeta. Bandeira não precisou beber da fonte, pois já era poeta, mas, ao revisitar esse mito, foi um pouco mais fundo na história da poesia.

Esse lutador ainda pode ser visto por outro enfoque. O eu do poema busca a felicidade pelo amor. Não encontra. Tenta se isolar, mas também não consegue. Depois de muita desilusão compreende que o que tem de ser derrotada é a esperança, a quimera, esse monstro que só traz mais motivos para a desilusão. Ao final, ela morre, com seu coração atravessado. Livrar-se do peso da esperança, o peso mais pesado que existe, é o pedido do eu de outro poema de Bandeira, escrito em 1940, presente em *Lira dos Cinquent'anos*:

RONDO DO CAPITÃO

Bão balalão,
 Senhor capitão,
 Tirai este peso
 Do meu coração.
 Não é de tristeza,
 Não é de aflição:
 É só de esperança,
 Senhor capitão!
 A leve esperança,
 A área esperança...
 Aérea, pois não!
 - Peso mais pesado
 Não existe não.
 Ah, livrai-me dele,
 Senhor capitão!

(BANDEIRA, *Estrela da vida inteira*, 1993, p. 177-178)

Henri Peyre, já citado aqui, no seu livro *A literatura simbolista*, afirma que “A verdadeira obra simbólica deve conservar por muito tempo o seu mistério e a multiplicidade de seus sentidos cambiantes.” (PEYRE, 1983, p. 13). Das escolhas de Andrade Muricy, por esse critério de Peyre, “O Lutador”, de 1945, é o mais simbolista dos poemas de Bandeira. Como vimos, comporta múltiplas possibilidades interpretativas que não esgotam o texto. É ainda um poema que se afina ao pensamento de Maeterlinck, como mostra Dessons (2016, p. 72-73):

Assim, a distinção operada pelo escritor entre símbolo ‘a priori’, ‘de propósito deliberado’ e o símbolo ‘inconsciente’, produzindo-se ‘a despeito do poeta’, dá lugar a uma crítica implícita deste simbolismo – então vigente – que concebe uma obra como a realização dum símbolo eterno, isto é, como uma alegoria: ‘Não creio que a obra possa nascer viavelmente do signo; mas o símbolo nasce sempre da obra, se esta for viável’ [Maeterlinck em resposta a Jules Huret em 1891].

E acrescenta:

Mais do que uma pertença epocal ao simbolismo, há sobremaneira, em Maeterlinck, uma atenção à questão do simbólico. Em vez de partir do símbolo (enquanto signo universal) para a obra, que deste realizaria então uma aplicação particular, Maeterlinck parte da obra, da sua escuta, para ouvir o que ela faz, o que ela significa enquanto *dizer* simbólico. O símbolo torna-se então o nome desconhecido da obra.

Quem é esse lutador? É o nome desconhecido da obra de Bandeira no seu poema. Não se trata mais de buscar fora. Dentro do poema, ele vira um símbolo que nasce da obra. Assim, esse poema escrito em 1945 e publicado em 1948, que, como afirmamos aqui, é o mais simbolista dos poemas de Bandeira escolhidos por Andrade Muricy, veio à luz, como falava Júlio Castañon Guimarães, mais de vinte anos após a Semana de Arte Moderna. Se é distante do marco do modernismo brasileiro, é ainda mais distante do movimento simbolista no Brasil. Como anota Maria Helena Nery Garcez (1976, p. 91) no posfácio *Do simbolismo em Portugal e no Brasil*, no livro *A literatura simbolista*, de Henri Peyre, no nosso país estamos falando de 1891:

Influenciados diretamente pelo simbolismo francês, mais do que pelo português, os rapazes que, em 1891, no Rio de Janeiro, se agrupavam em torno da *Folha Popular*, Oscar Rosas, Emiliano Pernet, Bernardino Lopes e Cruz e Souza foram os primeiros a introduzir a nova moda poética no Brasil. Deste grupo se destaca João da Cruz e Souza (1861-1897) que, publicando em 1893 os livros *Missal* (prosa poética) e *Broquéis* (poesias), é oficialmente tido como o iniciador do movimento simbolista brasileiro.

Lembremos que Bandeira nasceu em 1886. Em 1891, ele tinha cinco anos. No entanto, sua atenção aos diversos problemas estéticos na construção da poesia o fazia ler, como mencionamos acima, entre tantas outras coisas, uma revista como a *Mercure de France*, em 1912. É um periódico com longa história, que abrigou os simbolistas franceses no final do

século XIX e prosseguiu com os debates sobre as diversas correntes da arte do início do século XX. Foi ali que o poeta leu alguns dos primeiros poemas em verso livre que conheceu.

2.4 Bandeira e o pré-modernismo, o penumbrismo e o decadentismo

Um meio usado de colocar Bandeira no tempo, no seu tempo de início da atividade literária, é chamá-lo de pré-modernista. Como vimos acima, Castañon Guimarães usa essa classificação para enquadrar os três primeiros livros do poeta. Os estudos que assim o denominam corroboram a ideologia de validação modernista. Buscam na sua obra os elementos que prenunciavam a mudança que viria a seguir. Como se o poeta já soubesse, sem o saber, que o que fazia era o embrião de outra estética, essa sim a valorosa. O que fazia nessa fase, levando ao limite a lógica da denominação, não tinha valor em si. Era um pré-algo. Também é uma abordagem que conta a seu favor o fato do poeta ter continuado produzindo e incorporado ao seu repertório novos procedimentos modernistas, o que possibilita uma visão das transformações por que passou a obra. No entanto, caso o veredito sinistro do médico de Clavadel tivesse se cumprido, com Bandeira tendo mais dez anos de vida, teríamos de sua lavra apenas *A cinza das horas* e *Carnaval*. Seria então o poeta enquadrado na história como pré-modernista?

Alexei Bueno (2017, p. 9), no artigo *A poesia pré-modernista brasileira: uma crítica da crítica*, comenta a esse respeito:

A caracterização é tão sutil que a simples longevidade de um autor poderia definir a questão. Para ficar em dois nomes [...], se Manuel Bandeira houvesse morrido antes do seu terceiro livro, ou Jorge de Lima antes do segundo, [...] ambos estariam hoje [...] classificados como pré-modernistas.

Pode-se objetar que, como não se teria a produção modernista de Bandeira para contrastar com essa dita pré-modernista, como seria possível encontrar na produção anterior características prenunciadoras de uma posterior? Mas essa é uma questão que se desfaz ante os fatos históricos. Bandeira seguiu criando e publicando até os anos 1960.

Norma Seltzer Goldstein (1998, p. 713) em *O primeiro Bandeira e sua permanência*, descreve como foi esse ambiente caracterizado como pré-modernista e como ele está presente na produção do poeta:

Seria desnecessário afirmar que a obra de um grande poeta compõe um conjunto a ser lido como um todo. Por que falar então de um ‘primeiro’ Bandeira? Trata-se de uma estratégia didática, buscando compreender a importância do poeta no momento inicial do nosso Modernismo. [...] Quando falo de um ‘primeiro Bandeira’, refiro-me ao

criador das três primeiras obras, aquelas em que a crítica em geral costuma apontar sua poesia pré-modernista: *A cinza das horas*, de 1917; *Carnaval*, de 1919; e *O ritmo dissoluto*, de 1924. A obra seguinte, unanimemente apontada como madura, é *Libertinagem*, de 1930.

Note-se que o adjetivo maduro se confunde com moderno. *Libertinagem* é a obra modernista de Bandeira. A autora prossegue:

Se considerarmos que o pré-modernismo apresenta diversas correntes anunciadoras e preparadoras do modernismo, é particularmente a uma delas que as três primeiras obras de Bandeira podem ser associadas: o Penumbrismo ou o Crepuscularismo. Trata-se de uma tendência poética presente em autores europeus muito caros a Manuel Bandeira, como ele indica em *Itinerário de Pasárgada*, de 1954, e *Apresentação da Poesia Brasileira*, de 1957. Refiro-me aos franceses Samain, Guerin, Verhaeren, Francis Jammes e aos italianos Palazzeschi, Soffici, Govoni, Corazzini, entre outros. (GOLDSTEIN, 1988, p. 713-714)

Novamente, o saber poético enciclopédico de Bandeira vai criando uma nova série de hiperlinks, agora vistos sob a óptica do Penumbrismo, assim descrito pela ensaísta:

No Brasil, tivemos alguns poetas penumbristas. Sem formar um grupo propriamente dito, eles criavam seus textos na mesma linha que inspirava os poetas europeus: temas intimistas, quotidiano, melancolia, gosto pela penumbra e pelos meios-tons, ritmo solto e fluido que prepararia o caminho para o ritmo inovador do verso livre modernista. (GOLDSTEIN, 1988, p. 714)

O termo “Penumbrismo” foi criado por Ronald de Carvalho em artigo sobre a poesia de Ribeiro Couto. Figuram também entre os poetas que se enquadram nessa linha, entre outros, Mário Pederneiras, Felipe D’Oliveira e Onestaldo de Pennafort. Ribeiro Couto, no entanto, é considerado como o mais fiel à corrente. As características que Norma Goldstein aponta compõem o que a ensaísta chama de *estética de atenuação*, que se percebe em todos os níveis do texto. No aspecto temático, a atenuação se mostra na troca de temas “nobres” para os “banais”, caminhando para a valorização do cotidiano, que faria mais tarde parte do universo da poesia modernista. No campo do ritmo, a atenuação se dá na combinação dos versos polimétricos, nos deslocamentos de acentos para posições diferentes das usadas na métrica tradicional, na tensão rítmica, na estrofação irregular, no uso de *enjambements*, tudo construindo um ritmo mais solto, próximo da prosa. Ou seja, é o caminho para o verso livre. É principalmente por esses motivos que se pode chamar a produção do período de pré-modernista.

Já Amanda Dinucci Almeida (2010) sobre o mesmo período, aponta a presença do Decadentismo no poeta pernambucano, no seu artigo *Ressonâncias decadentistas na poesia pré-modernista de Manuel Bandeira*, presente nos *Cadernos do CNFL*, vol. XIV:

Manuel Bandeira (1886-1968) iniciou-se múltiplo e vário. De imediato, sua obra nos apresenta um espaço configurado por diversas vertentes dos estilos pós-românticos. Antes de se tornar o ‘São João Batista do Modernismo’, epíteto que recebera de Mário de Andrade por preconizar o ‘bota-abaixo’ modernista, [...] há [...] uma outra vertente da poesia bandeiriana, analisada apenas pelo aspecto penumbrista ou pelo traço crepuscular do poeta, por vezes tomados como características de um romantismo tardio, quando não simplesmente ignorados, que consideramos pertencer a ressonâncias do Decadentismo.

Almeida cita Alfredo Bosi, para quem *A cinza das horas* “parecia eco perdido do Decadentismo” (BOSI, 1999, p. 334, apud ALMEIDA, 2010, p. 1968). Cita também Yudith Rosenbaum e seu estudo *Uma poesia da ausência* (2002), para quem na obra de Manuel Bandeira “essa obsessão pelo abismo traz as marcas do poeta Baudelaire” (ROSENBAUM, 2002, p. 27, apud ALMEIDA, 2010, p. 1630), modelo para os poetas decadentistas com *As flores do mal*.

Contudo, o abismo segue em Bandeira até o final da sua produção. É um tema que atravessa poemas escritos com diferentes estéticas. Seja quanto aos temas, seja quanto às formas, é difícil enquadrar sua produção especificamente num dado período. Há procedimentos, como vimos, muitas vezes no mesmo poema, que o jogam para o passado e que o jogam para o futuro.

Para confundir ainda mais quem busca um tempo cronológico, o próprio Bandeira resgatou poemas anteriores na reedição de seus dois primeiros livros, no volume *Poesias*, que é acrescido do livro novo, *O ritmo dissoluto*. A publicação é de 1924, e a parte nova conta com vários poemas que caminham para uma dicção modernista que se estabeleceria mais completamente em *Libertinagem*, de 1930. No entanto, o poeta incluiu também poemas que não figuravam nem em *A cinza das horas*, de 1917, nem em *Carnaval*, de 1919. Dois exemplos são os poemas escritos em 1908, “Verdes Mares”, e em 1913, “Rondó de Colombina”, acrescentados a *Carnaval*. Ou seja, mesmo se ocupando de novos procedimentos poéticos, marca de *O ritmo dissoluto*, livro que prepara a fase modernista a seguir, de *Libertinagem*, ele resgata poemas, de outra feitura, criados antes do seu livro de estreia.

2.5 Bandeira e a vanguarda

A narrativa da afirmação de uma nova estética contra uma velha forma se soma ao contexto brasileiro de um país agrário e rural, antigo, transformando-se, num processo marcado por contrastes, numa nação industrial e urbana, moderna. O heroísmo da vitória, no caso de Bandeira, se complica um pouco quando, em vários momentos, o poeta volta, mesmo que de maneira renovada, mas não necessariamente apenas dessa maneira, às formas pretéritas. Isso

não o impede, contudo, de figurar entre os que construíram a linguagem brasileira dos novos tempos, como afirma Davi Arrigucci Jr. (1998, p. 750-751) ao analisar o “Poema Tirado de uma Notícia de Jornal”, de Bandeira, no ensaio *Poema Desentranhado*:

Pode-se dizer, portanto, que a descoberta da nova matéria, correspondendo a uma tendência ascética de simplificação, para que tantos fatores internacionais, nacionais e pessoais se combinavam, era também a descoberta ou invenção de temas, procedimentos e linguagem novos. E ainda muito mais: *o achado estético era também o achado de um país*, pois equivalia a um modo de tratar esteticamente uma visão do Brasil.

Vejamos o poema:

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, *Estrela da vida inteira*, 1993, p. 136)

Arrigucci Jr. mostra na sua análise como o alto e o baixo se colocam nos versos do poema. No primeiro, o de cima, fica o morro, lugar de pessoas pobres como o personagem João Gostoso¹. No de baixo, o último, está o ambiente de classe mais abastada. A descida do personagem, passando por um momento final de alegria, culmina na sua morte, como se a passagem de um ambiente para outro levasse a esse fim. São os dois brasis irreconciliáveis. A descrição do personagem tem a mesma redação de notícia, com os dados tentando precisar quem é a pessoa, mas aumentando a imprecisão. O homem não tem um sobrenome, apenas um apelido, tem uma ocupação vaga e mora num barraco sem número. Contrasta com o nome e

¹ Em matéria da Revista Piauí, de agosto de 2019, edição 155, assinada por Armando Antenore, são relatados os jornais da época em que Bandeira escreveu o poema, trazendo notícias sobre o João Gostoso. A narração dos acontecimentos de maneira semelhante à do poema foi de fato notícia da imprensa carioca.

sobrenome da lagoa. A horizontalidade dos versos primeiro e último contrasta também com a verticalidade que marca a descida vertiginosa dos versos curtos, de apenas uma palavra cada.

A busca de uma linguagem jornalística, sendo não a de um padrão literário, anda na mesma direção de uma aproximação com outro padrão, o da fala brasileira. É uma fala “literarizada”, como aponta Pascale Casanova (2002, p. 352-353) no seu livro *A república mundial das letras*, ao tratar do modernismo do Brasil:

A literarização da língua oral permite assim não apenas manifestar uma identidade distintiva, mas também colocar em questão os códigos aceitos das convenções literárias e da linguagem, da correção inseparavelmente gramatical, semântica, sintática e social (ou política), impostas pela dominação política, linguística e literária, e provocar rupturas violentas, ao mesmo tempo políticas (a língua do povo como nação), sociais (a língua do povo como classe) e literárias.

O modelo de criação de uma linguagem literária nacional, brasileira, baseado na “língua errada do povo/ Língua certa do povo/ Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil” (BANDEIRA, 1993, p. 135), abrindo um espaço próprio dentro do mesmo idioma, a língua portuguesa, serve de base ainda nos tempos atuais para outras nações lusófonas que enfrentaram problemas semelhantes, conforme aponta Casanova (2002, p. 159):

Assim, todos os que, na África lusófona, querem hoje, contra a influência de Lisboa, ter acesso à modernidade e à autonomia literárias, invocam primeiro a história da poesia brasileira e sobretudo o questionamento das “amarras” linguísticas, e portanto culturais, do português de Portugal que os brasileiros levaram a cabo.

Poemas como esse, que retomamos então aqui, retirado de uma notícia de jornal, além de incluir Bandeira nas questões da brasilidade buscada pela nova linguagem modernista, colocam-no também em mais outra teia de referências estéticas:

No âmbito internacional, já vinham de muitos anos, como se sabe, as relações próximas entre a poesia e certos canais de modernização, como o jornal e a publicidade, com suas atrações de *réclames* e *affiches*, com o magnetismo de anúncios e notícias onde a novidade dos fatos se confundia à das mercadorias, estampando-se como vitrines nesse espaço comum das metrópoles do capitalismo ocidental, irradiando-se até um país periférico como o Brasil. A verdade é que a lírica se abria à novidade da experiência do homem da cidade moderna. (ARRIGUCCI JR., 1998, p. 741)

Se Baudelaire, como foi citado anteriormente, pode ter uma conexão com o poeta pernambucano via decadentismo, Arrigucci (1998, p. 741-742) já os liga por outro ponto de contato:

Em Paris, 'capital do século XIX', Baudelaire, no momento decisivo de formação da lírica moderna, leva muito adiante a proposta romântica de libertação da linguagem poética. Há muito tempo já, Victor Hugo afirmara que não havia diferenças entre as palavras elevadas e a linguagem cotidiana, mas nunca se havia ido tão longe nessa direção quanto o autor de *Les fleurs du mal*.

O prosaísmo segue, no rastreamento de Arrigucci (1998, p. 743), em Jules Laforgue: “um dos pioneiros na utilização do verso livre e do poema em prosa, é também dos primeiros a incorporar citações de cartazes de publicidade em seus poemas”. Ainda em Apollinaire, que busca a poesia na prosa dos jornais. Em Blaise Cendrars, poeta francês que despertou grande admiração e interesse entre os poetas modernistas, sobretudo em Oswald.

Sobre os poemas escritos a partir de notícias, Arrigucci relata que Prudente de Moraes, Neto mostrou o que criou usando esse recurso em carta a Mário de Andrade, que lhe respondeu o que segue:

‘Muitas vezes tenho vontade de fazer isso com certos ‘fedivers’ como você escreveu tão engraçado. Aliás nos *19 poèmes élastiques* [de Cendrars] tem um exemplo disso não se lembra? Não sei que outro, parece que dadaísta, Aragon ou Soupault, tem também um poema desses.’ (ANDRADE apud ARRIGUCCI JR., 1998, p. 744)

Bandeira com o seu poema sabe que explicitar o procedimento já no título é parte do todo da ideia. Assim como o urinol dadaísta, a arte não está no objeto, mas em colocar o objeto numa exposição. O gesto é que é estético. É um poema tirado de uma notícia de jornal. Não impede, no entanto, de, no caso do poeta, somar-se à matéria bruta uma série de outros procedimentos da poesia, inclusive trazendo uma ideia de espaço, lidando com o alto e o baixo, e não mais apenas de tempo, como a contagem de sílabas. Empilhar as rimas, como fez também em seu poema “Poética” (“Político/Raquítico/Sifilítico”). Lidar com o horizontal dos versos longos e o vertical dos curtos. São novas questões que o colocam como um dos poetas da vanguarda da época e o lançam outra vez para frente do seu tempo. A espacialidade vai ser tratada mais radicalmente anos depois, na poesia concreta brasileira.

Nesse momento do poema em questão, há uma aproximação entre a poesia de Bandeira e a de Oswald de Andrade: “Isto fica patente, por exemplo, desde a abertura do ‘Manifesto da poesia pau-brasil’ que Oswald lançou em março de 1924, valendo perfeitamente também para o achado de Bandeira: ‘A poesia está nos fatos’.” (ARRIGUCCI JR., 1998, p. 751)

O poema de Bandeira saiu pela primeira vez em dezembro de 1925, no jornal carioca *A noite*, integrando, em 1930, o livro *Libertinagem*. Um outro procedimento estético aproxima também, em outros poemas, Bandeira e Oswald: o corte, a edição cinematográfica. Nos anos 1920, era recente a ideia de edição, de corte, como recurso de montagem dos filmes. O recurso começou a se popularizar cerca de uma década antes. O olhar humano não edita as imagens. Vemos as coisas sem corte, diferentemente de um poema como este de Oswald:

O CAPOEIRA

- Qué apanhá sordado?

- O quê?

- Qué apanhá?

Pernas e cabeças na calçada.

(OSWALD DE ANDRADE, *Caderno de poesia do aluno Oswald – Poesias reunidas*, s/d, p. 89)

A passagem da cena do diálogo para a da briga se dá por uma edição de corte. Isso só existe depois da edição cinematográfica. Antes, o olhar, numa cena real, ou mesmo numa encenação, teria que presenciar todas as etapas. Entre o diálogo e a queda, haveria um momento em que um personagem avançaria sobre o outro até os dois caírem ao chão. Esse momento está suprimido pelo corte. A edição do poema-filme vai da cena do diálogo diretamente para a do chão.

Bandeira, em poema de 1925, publicado em *Libertinagem*, também usa uma técnica de corte cinematográfico:

PENSÃO FAMILIAR

Jardim da pensãozinha burguesa.

Gatos espapaçados ao sol.

A tiririca sitia os canteiros chatos.

O sol acaba de crestar os gomilhos que murcharam.

Os girassóis

amarelo!

resistem.

E as dalias, rechonchudas, plebeias, dominicais.

Um gatinho faz pipi.

Com gestos de garçom de restaurant-Palace

Encobre cuidadosamente a mijadinha.

Sai vibrando com elegância a patinha direita:

- É a única criatura fina na pensãozinha burguesa.

(BANDEIRA, *Estrela da vida inteira*, 1993, p. 127)

A respeito desse poema, Décio Pignatari (2011, p. 48) comentou o que segue em seu livro *O que é comunicação poética*:

Um poeta um tanto mais lógico poderia escrever:

Os girassóis amarelos resistem

Manuel Bandeira escreveu:

*Os girassóis
 amarelo
resistem*

Eliminando um 's', substantivou o adjetivo, dando-lhe uma força nova num espaço novo que lhe reservou. Como se fizesse duas tomadas de cinema: 1ª em plano médio, os girassóis; 2ª corte para *close* ou a câmera aproximando-se em *close-up*: o amarelo tomando conta da tela toda.

Soma-se a essa leitura cinematográfica o uso do ponto de exclamação: *amarelo!* O amarelo grita solitário no espaço. Esse poema de Bandeira faz parte da demonstração de Pignatari no seu capítulo dedicado à lógica não discursiva que embasa a poesia visual. Não é por acaso que, anos mais tarde, Bandeira será um dos primeiros dos grandes poetas brasileiros a entender e a reconhecer a novidade dos poetas concretos, realizando, inclusive, poemas que dialogam, a sua maneira, com o movimento. Num desses poemas, publicado em 1958 (época de efervescência das novas questões levantadas pelos poetas concretos), no livro *Estrela da tarde*, a palavra onda desce pelo texto, ora inteira, ora com pedaços, com letras fazendo parte de outras palavras:

A ONDA

A ONDA
a onda anda
aonde anda
 a onda?
a onda ainda
 ainda onda
 ainda anda
 aonde?
 aonde?
a onda a onda

(BANDEIRA, *Estrela da vida inteira*, 1993, p. 267)

Em 1955, Bandeira acrescentou à edição nova de *Mafuá do Malungo*, que se caracteriza por uma série de textos de circunstância, um poema com o nome de E.E. Cummings no título, o poeta americano (uma das referências da poesia concreta brasileira) que quebra o verso em pontos inusitados, usa parênteses, dando ao poema um ritmo pouco comum, ao mesmo tempo sonoro e visual.

...E.E. CUMMINGS

Thank you for the exquisit jam
 Th
 an
 k you
 too
) or also (
 for the
 71
 Cumm
 ings'
 po? e! ms!!
 An
 d now -
 get into this brazilian hammock and
 let me sing for you:
 "Lullaby
 "Sleep on an on..."

Xaire, Elisabeth.

(BANDEIRA, *Estrela da vida inteira*, 1993, p. 344-345)

Como se pode ver, Bandeira escreveu com o mesmo estilo, e na mesma língua, do poeta americano. Trata-se de um poema em resposta a um outro, um poema-carta da poeta americana

Elisabeth Bishop para Bandeira, que lhe enviara também uma geleia e um livro de Cummings de presente, como bem rastreou Flora Sussekind (1993) no ensaio *A geleia & o engenho*.

Já entre os tantos poemas que Bandeira traduziu e que estão reunidos num capítulo de sua poesia completa, há um soneto de Cummings. Desse modo, interessa ao poeta-tradutor tanto a inovação quanto a tradição na obra do poeta americano. Essas duas faces estão presentes também na própria trajetória de Bandeira do início ao fim. Nesse sentido, é arriscado falar em evolução, em fases, quando se trata da sua poesia, pois os dois polos, inovação e tradição, estão sempre andando juntos.

2.6 Bandeira e a tradição

Na contramão da ideia de evolução, outros estudos acentuam o retorno da tradição na poesia do poeta pernambucano. Por essa via, há quem coloque Bandeira entre os poetas-críticos, aqueles que releem e atualizam a história literária para a partir disso criar algo novo, e há quem valorize a sua constante disposição à experimentação, seja das formas antigas ou novas.

Marcos David Alconchel (2013, p. 1-2), na sua dissertação de mestrado para a Universidade de São Paulo, *Poesia e verso (Uma leitura da Lira dos Cinquent'anos de Manuel Bandeira)*, mostra como o poeta retorna com um grande número de poemas às formas anteriores ao modernismo nesse livro de 1940:

Ao longo de suas quarenta peças, deparamo-nos não somente com vinte e nove poemas metrificados, mas ainda com um marcante retorno às formas fixas. Constam do livro: sete sonetos (sendo cinco petrarquistas e dois shakesperianos); um rondó; um 'Cantar de Amor' à maneira das cantigas d'amor de D. Dinis [...]; um 'Cossante' (mais uma influência da poesia medieval portuguesa [...]); e mesmo formas orientais de poesia, como um haicai e um gazal.

Há, contudo, ainda vários poemas do livro realizados dentro da estética modernista. A respeito da convivência das duas vertentes, Alconchel (2013, p. 2-3) afirma:

Aliás, a própria mescla estilística – traço marcante da modernidade desde Baudelaire – verificada no livro como um todo invalida quaisquer acusações de anacronismo. [...] Logo essa variedade de formas e de técnicas não deve ser encarada como mero virtuosismo ou ecletoismo poético, mas como uma relação profunda e complexa entre tradição e modernidade, dois vasos comunicantes da lírica bandeiriana.

Um dos poemas de verso livre, modernistas, sem rimas do livro é o “Martelo”. Mas, se olharmos bem, há um traço de forma fixa escondido, marcando essa comunicação entre as formas novas e as antigas:

O M A R T E L O

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

(BANDEIRA, *Estrela da vida inteira*, 1993, p. 168)

O poema tem quatorze versos. É o tamanho do soneto. Em termos semânticos, poderia ser dividido em duas estrofes de quatro versos e duas de três, comportando em cada uma delas uma parte acabada do assunto geral do poema:

As rodas rangem na curva dos trilhos
 Inexoravelmente
 Mas eu salvei do meu naufrágio
 Os elementos mais cotidianos.

O meu quarto resume o passado em todas as casas que habitei.
 No meio da noite
 No cerne duro da cidade
 Me sinto protegido.

Do jardim do convento
 Vem o pio da coruja.
 Doce como um arrulho de pomba.

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

É claro que essa é uma hipótese de corte que não foi realizada pelo poeta. Serve apenas para mostrar que o tamanho e uma possível organização do discurso aprendida no soneto pode servir de base para uma nova realização criativa. Por outro lado, o quinto verso, de tamanho muito maior do que o dos outros, está ali como uma marca de insurreição a qualquer constrangimento métrico presente numa forma fixa.

Bernardo Valois Souto, na sua dissertação de mestrado na Universidade Federal da Paraíba, *Da crítica de poesia à poesia crítica: uma leitura dialógica da obra de Manuel Bandeira*, coloca o poeta entre os autores que tiveram a reflexão e a criação como duas faces indissociáveis da sua obra. Numa linhagem que abriga poetas como Horácio, Dante, Baudelaire, Valéry, Eliot, Borges, Pound, Mário de Andrade, Octavio Paz, Haroldo de Campos, poetas que também desenvolveram uma produção de teoria e de crítica, insere-se Bandeira. Souto (2011, p. 22) cotejou as escolhas críticas do autor de *Itinerário de Pasárgada* com a face criativa da sua produção poética:

Precursor dos Campos na empresa revisionista, Manuel Bandeira não teve como principal intuito, pelo menos *a priori*, propor, através de sua prosa crítica, uma revisão da historiografia brasileira. Para ele, assim como para Jorge Luis Borges, a revisitação de certos escritores importava mais pelo que fornecia de matéria-prima *sui-generis* para o delineamento de sua poética.

Mais do que defender um recorte específico de autores do passado, interessa a Bandeira desvendar procedimentos de criação da poesia, aprender com eles e usá-los a sua maneira. Para ele, a atenção não precisa ser necessariamente sobre os autores canônicos, mas sim a todo aquele que servir para o seu fim criativo, como afirma na sequência Souto (2011, p. 23):

Dessa forma, assim como escritores *não-canônicos* como Chesterton e H.G. Wells contribuíram para a formação estilística de Jorge Luis Borges, assim poetas pouco festejados como Raimundo Correia e Casimiro de Abreu, por exemplo, foram importantes para a formação estético-estilística de Manuel Bandeira. [...] Sendo um leitor dos clássicos, [...] é um atualizador da tradição (do latim *traditio* = 'trazer', 'entregar').

Ao abordar os estudos de Bandeira sobre Raimundo Correia, Casimiro de Abreu e Gonçalves Dias, Souto (2011, p. 49) localiza ecos duradouros na produção poética do poeta-crítico:

[...] o influxo da lírica brasileira oitocentista não se restringe aos primeiros livros do poeta pernambucano, sendo igualmente decisivo para o delineamento estético-estilístico daquilo que a crítica classifica como *período modernista* da poesia bandeiriana.

E, após analisar os ensaios de Bandeira sobre os três poetas e as intertextualidades entre os poemas dele e os dos oitocentistas, Souto (2011, p. 95) conclui que há linhas que são estruturantes de algumas marcas da poesia do pernambucano:

Com [Raimundo] Correia, Bandeira aprendeu que é possível produzir uma poesia em que a clareza e a concretude das imagens se aliam a um ritmo refinado; uma poesia voltada para o *mundo material*, livre do *flo* simbolista. [...] Lendo e relendo Casimiro,, Bandeira descobriu que boa parte do território de sua Pasárgada pertence à infância. [...] Através da leitura de Gonçalves Dias, [...] percebeu que o ecletismo estilístico pode ser uma virtude. Percebeu que o grande escritor, antes de descartar o legado dos seus antecessores, deve conhecê-lo a fundo.

Assim, ao lado de uma *aprendizagem modernista*, caminha dentro da mesma obra uma *aprendizagem oitocentista*. Um dos exemplos da intertextualidade rastreada por Souto está entre os poemas “Plenilúnio”, de Raimundo Correia, e dois de Bandeira: “Lua nova”, lançado em *Opus 10*, em 1955, e “Satélite”, que saiu em *Estrela da tarde*, em 1960. O trecho de “Plenilúnio” de onde saíram termos que definem a lua usados por Bandeira é este:

[...]
Há tantos olhos nela arroubados,
No magnetismo do seu fulgor!
Lua dos tristes e enamorados,
Golfão de cismas fascinador!

Astro dos loucos, sol da demência,
Vaga, noctâmbula aparição!
Quantos, bebendo-te a refulgência,
Quantos por isso, sol da demência,
Lua dos loucos, loucos estão!
[...]

(SOUTO, 2011, p. 54)

No poema “Lua nova”, Bandeira usou “sol da demência” e “vaga e noctâmbula” neste trecho:

[...]
Não pensem que estou aguardando a lua cheia
- Esse sol da demência
Vaga e noctâmbula.
O que eu mais quero,

O de que eu preciso
É de lua nova.

(BANDEIRA, *Estrela da vida inteira*, 1993, p. 223)

Em “Satélite”, buscou do poema de Raimundo Correia “golfão de cismas”, “astro do loucos” e “enamorados” no trecho a seguir, referindo-se novamente à lua:

[...]
Desmetaforizada,
Desmitificada,
Despojada do velho segredo de melancolia,
Não é agora o golfão de cismas,
O astro dos loucos e dos enamorados.
Mas tão-somente
Satélite.
[...]

(BANDEIRA, *Estrela da vida inteira*, 1993, p. 231)

O intertexto coloca o poema num tempo híbrido. É contemporâneo também do tempo do texto citado, que ganha uma sobrevida no presente. Passado e presente convivem num tempo que se abre, alternativo. Em “Satélite”, há ainda um diálogo com a corrida espacial que iniciou em 1957 a partir do primeiro satélite artificial enviado ao espaço. O uso da expressão satélite se populariza na imprensa. Eram, de um lado, a lua, o satélite natural da Terra, e, de outro, os satélites artificiais. Bandeira usa esse contraste de linguagem para falar da lua “desmetaforizada”, no caso do seu poema, das belas metáforas de Raimundo Correia.

O procedimento de unir o passado e o presente num texto novo também se verifica em “Teresa”, poema que saiu em *Libertinagem* e que remete ao “Adeus de Teresa”, de Castro Alves:

TERESA

A primeira vez que vi Teresa

Achei que ela tinha pernas estúpidas
 Achei também que a cara parecia uma perna

Quando vi Teresa de novo
 Achei que os olhos eram muito mais velhos que o resto do corpo
 (Os olhos nasceram e ficaram dez anos esperando que o resto do corpo nascesse)

Da terceira vez não vi mais nada
 Os céus se misturaram com a terra
 E o espírito de Deus voltou a se mover sobre a face das águas.

(BANDEIRA, *Estrela da vida inteira*, 1993, p. 231)

O “ADEUS” DE TERESA

A vez primeira que eu fitei Teresa,
 Como as plantas que arrasta a correnteza,
 A valsa nos levou nos giros seus
 E amamos juntos... E depois na sala
 "Adeus" eu disse-lhe a tremer co'a fala

E ela, corando, murmurou-me: "adeus."

Uma noite... entreabriu-se um reposteiro. . .
 E da alcova saía um cavaleiro
 Inda beijando uma mulher sem véus...
 Era eu... Era a pálida Teresa!
 "Adeus" lhe disse conservando-a presa...

E ela entre beijos murmurou-me: "adeus!"

Passaram tempos... sec'los de delírio
 Prazeres divinais... gozos do Empíreo
 ...Mas um dia volvi aos lares meus.

Partindo eu disse - "Voltarei! descansa!.... "

Ela, chorando mais que uma criança,

Ela em soluços murmurou-me: "adeus!"

Quando voltei... era o palácio em festa!...

E a voz d'Ela e de um homem lá na orquestra

Preenchiam de amor o azul dos céus.

Entre!... Ela me olhou branca... surpresa!

Foi a última vez que eu vi Teresa!...

E ela arquejando murmurou-me: "adeus!"

(ALVES, Castro. *Obra completa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1966)

O poema de Bandeira conserva a ideia do texto de Castro Alves no tocante a haver mais de um encontro com a “Teresa”. No entanto, desfaz o ar de veneração e insere até uma certa repulsa por esse objeto amoroso. O gesto de desconstrução do amor romântico é acompanhado pelo não uso de rimas consoantes e de métrica fixa – o poema de Castro Alves “faz uso de versos decassílabos com rimas externas e consoantes, do tipo emparelhadas, sendo que os versos 3, 6, 9, 12, 15, 18, 21 e 24 apresentam rimas alternadas entre si” (FORESTI, 2007, p. 2). “Bandeira compõe seu poema ‘Teresa’ com nove versos livres, distribuídos em três tercetos. O esquema rítmico é variado, os versos 1, 7 e 8 são eneassílabos. O verso 8 pode também ser aceito como decassílabo heroico. [...] O poema não apresenta rimas consoantes, apenas toantes e internas” (FORESTI, 2007, p. 4).

Desfazem-se, então, dois códigos, o do amor romântico e o de uma estética da poesia. No final do poema de Bandeira, há o uso de linguagem bíblica, remetendo ao Gênesis, quando o mundo era ainda sem forma e vazio, e o espírito de Deus pairava sobre as águas. É como se, ao desfazer um mundo herdado do que seria até então a poesia, se voltasse ao ponto originário, de onde se poderia iniciar um novo caminho. Desse modo, se “Teresa” no poema de Castro Alves é uma figura feminina, no de Bandeira pode ser lida como a própria poesia do romantismo e toda uma tradição. O novo nasce do diálogo com ela. Ao mesmo tempo em que se desfaz, a tradição ecoa dentro do novo. Outra vez, na poesia bandeiriana, o tempo que segue carrega

consigo o tempo que se foi. A esse procedimento criativo, de atualizar um poema antigo como o de Castro Alves, Bandeira chamou “tradução para o moderno”.

Um outro poema que se constrói na intertextualidade entre épocas e diferentes heranças poéticas é “As três mulheres do sabonete Araxá”. O próprio Bandeira (1984, p. 101-102) nos revela as vertentes que deságuam nesse texto, conforme seu breve comentário em *Itinerário de Pasárgada*:

O poema foi escrito em Teresópolis depois de eu ver numa venda o cartaz do sabonete. É, claro, uma brincadeira, mas em que, como no caso do anúncio ‘Rondó do efeito’ (*Mafuá de Malungo*) pus ironicamente muito de mim mesmo. O trabalho de composição está em eu ter adequado às circunstâncias de minha vida fragmentos de poetas queridos e decorados em minha adolescência – Bilac, Castro Alves, Luís Delfino, Eugênio de Castro, Oscar Wilde. Fiz de brincadeira o que Eliot faz a sério, incorporando aos seus poemas (e convertendo-os imediatamente em substância eliotiana) versos de Dante, de Baudelaire, de Spenser, de Shakespeare etc.

Aqui, o poema:

BALADA DAS TRÊS MULHERES DO SABONETE ARAXÁ

As três mulheres do sabonete Araxá me invocam, me bouleversam, me hipnotizam.

Oh, as três mulheres do sabonete Araxá às 4 horas da tarde!

O meu reino pelas três mulheres do sabonete Araxá!

Que outros, não eu, a pedra cortem

Para brutais vos adorarem,

Ó brancaranas azedas,

Mulatas cor da lua vêm saindo cor de prata

Ou celestes africanas:

Que eu vivo, padeço e morro só pelas três mulheres do sabonete Araxá!

São amigas, são irmãs, são amantes as três mulheres do sabonete Araxá?

São prostitutas, são declamadoras, são acrobatas?

São as três Marias?

Meu Deus, serão as três Marias?

A mais nua é doirada borboleta.

Se a segunda casasse, eu ficava safado da vida, dava pra beber e nunca mais telefonava.

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

[festim!

Se me perguntassem: Queres ser estrela? queres ser rei? queres uma ilha no Pacífico? Um

[bangalô em Copacabana?

Eu responderia: Não quero nada disso, tetrarca. Eu só quero as três mulheres do sabonete

[Araxá:

O meu reino pelas três mulheres do sabonete Araxá!

(BANDEIRA, *Estrela da vida inteira*, 1993, p. 150-151)

Sônia Brayner (1998, p. 681) foi atrás das pistas dadas por Bandeira e reconstruiu a teia de hiperlinks no ensaio *O 'humour' bandeiriano ou as histórias de um sabonete*:

O centro construtivo do poema, que lhe possibilita uma dinâmica dialógica exacerbada pela estrutura de paródia, repousa no atrito estrutural e semântico com o poema 'As três irmãs', de Luís Delfino [...] poeta advindo do romantismo para o parnasianismo [...]:

Se a segunda casasse, eu mesmo iria à Igreja,
Levá-la pela mão:
Dir-lhe-ia: o céu azul virar-te aos pés desejando
O meu amor de irmão.

[...]

Se a terceira morresse, em seu caixão deitada,
Sem que eu chorasse, iria,
Porque noutra caixão, ó minha amada morta,
Alguém te seguiria...

O contraste irônico do intertexto se encerra, como mostra a ensaísta, com uma citação de Rimbaud em “Uma temporada no inferno”, traduzida e usada a sua maneira por Bandeira: “*Jadis, si me souviens bien, ma vie était un festin où s’ouvraient tous les coeurs, où tous les vins coulaient*”. O resultado da dupla operação intertextual é este:

Se a segunda casasse, eu ficava safado da vida, dava pra beber e nunca mais telefonava.

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

[festim!

Já no trecho que segue abaixo, Sônia Brayner aponta uma reestruturação da “pergunta clássica do Tetrarca a Salomé, depois da famosa dança, situação central do drama de Oscar Wilde, *Salomé*, e do poema ‘Salomé’ de Eugênio de Castro”:

Se me perguntassem: Queres ser estrela? queres ser rei? queres uma ilha no Pacífico? Um
[bangalô em Copacabana?

Eu responderia: Não quero nada disso, tetrarca. Eu só quero as três mulheres do sabonete

[Araxá:

O meu reino pelas três mulheres do sabonete Araxá!

Shakespeare, em Ricardo III, aparece com a célebre frase “Meu reino por um cavalo”, substituindo-se, no de Bandeira, o cavalo pelas três mulheres do sabonete. Bilac contribui com uma parte de “Profissão de fé”:

Que outro – não eu!- a pedra corte

Para, brutal,

Erguer de Atene o altivo porte

Descomunal

Brayner aponta na reformulação dessa passagem os ecos de Mário de Andrade em *Macunaima* com a expressão “brancaranas azedas”, o samba de Lamartine Babo, que foi sucesso com João de Barro em 1931, a mesma data da criação do poema, com os versos de “Lua cor de prata”: “A lua vem saindo cor de prata, cor de prata/Que saudade da mulata!”. O trecho de Bandeira ficou assim:

Que outros, não eu, a pedra cortem

Para brutais vos adorarem,

Ó brancaranas azedas,

Mulatas cor da lua vêm saindo cor de prata

Ou celestes africanas:

Que eu vivo, padeço e morro só pelas três mulheres do sabonete Araxá!

E, por fim, aponta o intertexto com o “Navio Negreiro” de Castro Alves: “Doudo no espaço/brinca o luar – doirada borboleta”. No poema de Bandeira, temos:

A mais nua é doirada borboleta.

Na sua conclusão, Sônia Brayner (1998, p. 681) fala dessa presentificação do passado em Bandeira:

A literatura é um grande diálogo, ininterrupto. Não há quebras e destruição definitiva dos códigos artísticos: eles estão sempre contidos nas possibilidades informativas atualizadas, ou por identificação ou por contraste. Essa *conversa* intemporal, Manuel Bandeira surpreendeu na ‘Balada das três mulheres do sabonete Araxá’.

O procedimento criativo de Bandeira nesse poema se aproxima da noção de repertório da nossa contemporaneidade, quando o passado vira matéria a ser revisitada e recriada. O gesto não parece se nortear pela ideia de fazer o novo, conceito tão caro ao ambiente moderno. Mas por uma relação afetiva, de afinidade, em que o presente lê o passado a partir de um certo enfoque pessoal do criador, de tal forma que informação atual e antiga estão no mesmo plano. Nesse mundo em que tudo vira um conteúdo de uma grande biblioteca infinita presente na rede, o passado se presentifica num clique. Mais uma vez, em 1931, Bandeira, com seus precoces “hiperlinks”, dispara um poema em direção ao futuro.

Gilberto Mendonça Teles (1998, p. 105) enfatiza a disposição experimental do poeta pernambucano em *A experimentação poética de Bandeira em Libertinagem e Estrela da Manhã*:

[...] pareceu-nos subordinar todas as estruturas, formas e linguagens da sua poesia a uma experimentação criadora que sempre norteou o poeta na produção dos seus textos. [...] Sendo parte do processo de enunciação do texto poético, a experimentação é sempre um estado de espírito de rebeldia perante a língua e a tradição: está ao mesmo tempo dentro e fora dos sistemas linguístico e retórico, podendo repeti-los ou transformá-los[...].

E acrescenta:

Poetas da estirpe de Bandeira têm o poder de atualizar a sua forma artística, uma vez que se atualizam e se preparam, se armam, e por isso estão sempre a experimentar e a reativar velhas formas postas em desuso pelas transformações culturais. E têm a força poética de acrescentar novos temas, novas formas e novas técnicas à tradição de sua arte. (TELES, 1998, p. 106)

Essa experimentação se valeu também das formas populares, abrindo o leque de referências e de tempos, uma vez que dialoga com formas cuja origem estão muitas vezes no folclore brasileiro:

Poemas como ‘O anel de vidro’ [...], ‘Na rua do sabão’ [...], ‘Evocação do Recife’ [...], ‘Boca de forno’ [...], ‘Trem de ferro’ [...], ‘Rondó do Capitão’ [...] são poemas de feição popular, ou pelo tema ou pela forma ou pela técnica da poesia popular, como em ‘Cantadores do Nordeste’ [...]:

Anteontem, minha gente
Fui juiz numa função

De violeiros do Nordeste
 Cantando em competição.
 Vi cantar Dimas Batista,
 Otacílio, seu irmão.
 Ouvi um tal de Ferreira,
 Ouvi um tal de João.
 Um, a quem faltava um braço,
 Tocava cuma só mão;
 Mas, como ele mesmo disse,
 Cantando com perfeição,
 Pra cantar afinado,
 Pra cantar com paixão,
 A força não está no braço,
 Ela está no coração.
 Ou puxando uma sextilha
 Ou uma oitava em quadrão,
 Quer a rima fosse em inha,
 Quer a rima fosse em ão,
 Caíam rimas do céu,
 Saltavam rimas do chão!
 Tudo muito bem medido
 No galope do sertão.
 A Eneida estava boba;
 O Cavalcanti, bobão,
 O Lúcio, o Renato Almeida;
 Enfim toda a comissão.
 Saí dali convencido
 Que não sou poeta não;
 Que poeta é quem inventa
 Em boa improvisação,
 Como faz Dimas Batista
 E Otacílio, seu irmão;
 Como faz qualquer violeiro
 Bom cantador do sertão,
 A todos os quais, humilde
 Mando a minha saudação!

(TELES, 1998, p. 118)

2.7 Uma poesia na fenda

Até aqui, tivemos uma amostra de algumas das diversas maneiras pelas quais foram percebidos os caminhos da poesia de Bandeira. Entre todas elas, há um traço em comum: a dificuldade de situar sua produção num tempo determinado. Sua constante experimentação poética dialoga com tempos diferentes, com vertentes diversas, que ora o jogam para o passado, ora para o futuro, ora para um tempo indeterminado, um tempo que só se dá dentro do seu poema. Seu horizonte de interesses é amplo, sendo difícil enquadrá-lo num ponto deste vasto universo de cruzamentos estéticos da sua poesia. Essa não é uma característica comum a um grande número de poetas. A maioria se enquadra mais facilmente numa escola, num período, numa época. A que se deveria isso? Que questões estão presentes nessa situação e que desdobramentos se podem pensar a partir delas?

Como se viu no início, no poema “Maçã”, há sempre uma outra maneira de olhar para o mesmo objeto. Propõe-se, então, aqui um outro caminho de análise. Aliás, antes de progredir, cabe lembrar que esse mesmo poema abre um dos estudos mais aceitos pela crítica como sendo um marco interpretativo da obra de Bandeira. É o livro *Humildade, paixão e morte*, de David Arrigucci Jr., já citado aqui com a análise do “Poema tirado de uma notícia de jornal”. A partir do poema “Maçã”, o ensaísta chegou ao binômio humildade-sublime para caracterizar a poesia de Bandeira. Como se a linguagem comum, humilde, no poeta pernambucano abrigasse em seu interior conteúdos elevados, sublimes: “E uma poética, uma concepção do fazer poético, para a qual o sublime se acha oculto no mais humilde cotidiano, de onde o poeta o desentranha, pois, imitando-a, se reconhece um ideal de estilo na simplicidade natural”. (ARRIGUCCI JR., 1990, p. 44)

A ideia de sublime vem da tradição retórica clássica, “com sua distinção entre os três níveis de estilo (alto, médio e baixo).” (ARRIGUCCI JR, 1990, p. 130). Remete a “Do sublime”, tratado atribuído a Longino.

É de se avaliar a extensão dessa ideia de humildade ou de “simplicidade natural” como caracterizadora da poética de Bandeira. A análise formulada nessa linha aponta a fase modernista do poeta como o amadurecimento para encontrar essa estética. Mas há vários poemas na produção posterior de Bandeira que não buscam uma linguagem mais comum. Não parece ser uma regra que o poeta tenha imposto a si mesmo, de só usar palavras simples. Bandeira não se priva de usar palavras raras ou de difícil decifração, de usar expressões de outra língua, sobretudo, da língua francesa, de fazer referências diversas numa abordagem intertextual. O que o ensaísta chama de estilo humilde também é visto comparativamente a outros poetas brasileiros:

Ao primeiro contato, não se nota o lírico “intratável”, mas a dicção límpida e aparentemente fácil, ainda mais se comparada, por exemplo, à expressão contraditória e paradoxal de Murilo [Mendes] ou a certas escarpas e perplexidades do discurso reflexivo de Drummond. (ARRIGUCCI JR., 1990, p. 129).

Quer se compartilhe ou não da tese do binômio humilde-sublime, ela também se presta a colocar Bandeira nesse jogo entre o passado e o presente, o que a aproxima das outras análises vistas aqui: “Bandeira parece compartilhar, no mais fundo, a desconfiança moderna (e modernista), com relação ao sublime, como se aceitá-lo em sua imediata aparição significasse aceitar seu poder de dominação.” (ARRIGUCCI JR., 1990, p. 130). Por isso, a linguagem simples, segundo o seu estudo, está ocultando, mas não descartando, o sublime. Têm-se então o passado, de uma arte elevada, convivendo com o presente, de uma arte da vida comum.

A obra de Bandeira tem uma longa e qualificada fortuna crítica. Nomes como Mário de Andrade, Augusto Frederico Schmidt, Otávio de Faria, Onestaldo de Pennafort, Adolfo Casais Monteiro, Jorge de Sena, Sérgio Buarque de Holanda, Antonio Candido e muitos outros trouxeram olhares diversos para a sua poesia. Recortando-se, para efeitos desta dissertação, o enfoque do lugar impreciso da sua obra, num trânsito permanente entre diferentes tempos, como diversas leituras que vimos atestam, propomos então o caminho que segue como uma nova maneira de olhar para a sua multifacetada poesia.

Seguindo a tradição crítica de levar em conta tanto a poesia de Bandeira quanto as formulações que o poeta fez em seus diversos ensaios e em sua autobiografia, não para encerrar a análise numa validação da tese do poeta sobre ele mesmo, mas para encontrar rastros que podem levar a reflexões mais amplas, destacamos como ponto de partida o lugar em que o historiador e crítico Manuel Bandeira (2009, p. 147), em *Apresentação da Poesia Brasileira*, coloca a si mesmo como poeta:

Depois do simbolismo nenhum outro movimento ocorreu em nossa poesia até cerca de 1920, quando se inicia em São Paulo, e logo em seguida no Rio, a influência das escolas europeias de vanguarda, gerando entre nós um movimento que se tornou conhecido sob o nome de modernismo.

Note-se nesta passagem o hiato que o autor aponta. Há uma espécie de vazio temporal: depois do simbolismo, um vazio de movimentos e o surgimento do modernismo.

Mais adiante, esclarece que o modernismo brasileiro não é o mesmo que se conhece por esse nome na poesia de língua espanhola:

À poesia de Darío e seus epígonos corresponde proximamente no Brasil a dos poetas que, aparecidos no intervalo dos dois movimentos, [simbolista e modernista] devem tanto ao parnasianismo como ao simbolismo, com a predominância deste ou daquele elemento. (BANDEIRA, 2009, p. 147)

Nesse espaço de tempo chamado pelo autor como *intervalo* é que ele vai se colocar como poeta. Cita Olegário Mariano, Álvaro Moreyra, Onestaldo de Pennafort, Eduardo Guimarães “e numerosos outros – Ronald de Carvalho, Manuel Bandeira, Felipe D’Oliveira, Ribeiro Couto, Tasso de Oliveira, Murilo Araújo, Múcio Leão, etc. - que posteriormente se definirão mais completamente na corrente modernista.” (BANDEIRA, 2009, p. 147).

Assim, os poetas desse intervalo estão entre estéticas que aos poucos se esvanecem e uma outra que ainda não existe, em que só mais tarde poderão, e a redação de Bandeira deixa alguns flancos de incerteza, se definir mais, ou seja, não por inteiro. De fato, há na trajetória de Manuel Bandeira uma não identificação total com nenhuma escola literária. Ele é um poeta que, para usar um termo de Roland Barthes (1988, p. 40) em *O prazer do texto*, está na fenda:

Como diz a teoria do texto, a língua é redistribuída. Ora essa redistribuição faz-se sempre por corte. São traçadas duas margens: uma margem obediente, conforme, plagiária (trata-se de copiar a língua no seu estado canônico, tal como foi fixado pela escola, pelo uso correto, pela literatura, pela cultura), e uma outra margem, móvel, vazia (apta a tomar quaisquer contornos), que é sempre o local do seu efeito: o ponto em que se entrevê a morte da linguagem.

Traçadas as duas margens, o autor prossegue: “Estas duas margens, o compromisso que elas encenam, são necessárias. Nem a cultura nem a sua destruição são eróticas; a fenda entre ambas é que se torna erótica.” (BARTHES, 1988, p. 40)

Em seguida, reflete sobre essa formulação e as obras da modernidade:

Talvez venha daí um meio de avaliar as obras da modernidade: o seu valor proviria da sua duplicidade. É necessário entender por isto que elas têm sempre duas margens. A margem subversiva pode parecer privilegiada porque é a da violência; mas não é a violência que interessa o prazer; a destruição não lhe interessa; o que ele quer é o lugar de uma perda, é a fenda, o corte, a deflação, o fading que se apodera do sujeito no auge da fruição. A cultura reaparece como margem: sob qualquer forma. (BARTHES, 1988, p. 40)

A recepção crítica da poesia de Bandeira vem colocando o autor ora na margem da destruição, que resulta na criação do modernismo, ora na da cultura, no seu diálogo com as formas da tradição, e ora no trânsito entre as duas margens, sem precisar se desfazer de uma para criar outra. Essa indefinição talvez venha da própria condição de Bandeira ter iniciado sua poesia nessa fenda, nesse intervalo como ele mesmo redige. O poeta começa sem a identificação total com um movimento específico. Não precisa se alistar em nenhuma frente estética com a sua cartilha. Pode olhar criticamente para o passado, aproveitando o que lhe parece interessante, assim como pode ir experimentando novas formas, criando o novo e criticando também essa novidade. Assim como não se alistou nos movimentos passadistas não se entregou totalmente ao modernismo. Permaneceu na fenda, com a liberdade que estar nesse lugar propicia.

É possível pensar a história como uma linha reta, como uma continuidade. Mas também, como mostra Foucault (2000, p. 67-68) em *As palavras e as coisas*, como uma série de descontinuidades:

“Não é fácil estabelecer o estatuto das descontinuidades para a história em geral. Menos ainda, sem dúvida, para a história do pensamento. Pretende-se traçar uma divisória? Todo corte não é mais talvez que um corte arbitrário num conjunto indefinidamente móvel. Pretende-se demarcar um período? Tem-se porém o direito de estabelecer, em dois pontos do tempo, rupturas simétricas, para fazer aparecer entre elas um sistema contínuo e unitário? [...] O descontínuo – o fato de que em alguns anos, por vezes, uma cultura deixa de pensar como fizera até então e se põe a pensar outra coisa de outro modo – dá acesso, sem dúvida, a uma erosão que vem de fora”.

E mais adiante:

“o ponto de vista da descontinuidade (limiar entre a natureza e a cultura, irredutibilidade mútua dos equilíbrios ou das soluções encontradas por uma sociedade ou cada indivíduo, ausência de formas intermediárias, inexistência de um *continuum* dado no espaço ou no tempo) se opõe ao ponto de vista da continuidade. [...] a análise em estilo de continuidade apoia-se na permanência das funções [...], no encadeamento dos conflitos [...], na trama das significações [...]; a análise das descontinuidades, ao contrário, procura antes fazer surgir a coerência interna dos sistemas significantes, a especificidade dos conjuntos de regras e o caráter de decisão que elas assumem em relação ao que deve ser regulado, a emergência da norma acima das oscilações funcionais.” (FOUCAULT, 2000, p. 495-496)

Que descontinuidades podem ser encontradas nessa fenda em que se encontrava Bandeira? Do ponto de vista estrito da poesia, tem-se inicialmente duas: a do que se entendia por lirismo e a do que se entendia como verso. Vejamos como essas duas se desenvolvem, quais suas especificidades e como elas se inter-relacionam na trajetória bandeiriana.

3 DESCONTINUIDADES

3.1 O lirismo comedido

No seu livro *Libertinagem*, de 1930, o poeta Manuel Bandeira (1993, p. 129) inicia o poema “Poética” com o verso “Estou farto do lirismo comedido.” Que lirismo seria esse? O do texto metrificado, como a palavra medido dentro de comedido parece indicar? O que não ousa, que não se excede, que segue dentro das convenções sociais? O poema-bomba de Manuel prenuncia o fim de todo o lirismo ou só de um tipo, o comedido?

Avancemos pelo roteiro que o poema vai nos indicando. O segundo verso define mais um pouco: “Do lirismo bem-comportado”. Ou seja, deve haver um lirismo malcomportado. Desse sim o poeta não estaria farto. Ou poderia estar disposto a construí-lo. E em que consistiria sua poética do mau comportamento?

O terceiro verso dá uma boa pista, tanto pela escolha das palavras como pelo seu próprio tamanho:

Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente protocolo e manifestações
[de apreço ao senhor diretor

Os termos usados são todos prosaicos, cotidianos, concretos. Nada de símbolos evanescentes, nada de paisagens interiores, nada de sentimentos profundos da alma. Quanto ao metro, o verso tem 37 sílabas! No seu tratado “A versificação em língua portuguesa”, Bandeira (1960, p. 539) mostrava que os versos acima de doze sílabas não eram comuns na nossa poesia até o modernismo: “Foram raros os exemplos de metros mais longos (Bilac escreveu em versos de 14 sílabas o seu soneto ‘Cantilena’).”

Em *Versos, sons, ritmos*, Norma Goldstein (1985, p. 33) mostra que os versos maiores podem ser formados por versos menores:

Você talvez esteja pensando em perguntar se há versos maiores que o alexandrino. Há, mas, geralmente, são compostos de dois outros versos menores. Por exemplo, o verso de 14 sílabas seria equivalente a dois versos de 7 sílabas; o de 15 sílabas, a um de 7 mais um de 8 sílabas.

E, mais adiante, “o que foi dito refere-se aos versos regulares, aqueles que obedecem às regras tradicionais de acentuação métrica”. (GOLDSTEIN, 1985, p. 33)

Esclarecendo mais ainda, temos Bilac e Passos (1905, p. 58) no *Tratado de versificação*: “Os metros podem dividir-se em metros elementares ou simples, e versos compostos.”. E afirma que os versos até quatro sílabas métricas fazem parte do primeiro grupo. Já “todo os outros metros são compostos, pois podem ser reduzidos, isto é, partidos em dois ou mais de dois.”

Analisando dessa maneira, poderíamos partir o verso de 37 sílabas do Bandeira em três. O primeiro seria assim:

Do li RIS mo fun cio NÁ rio PÚ blico

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Bandeira, no seu tratado, afirma que os versos de 9 sílabas costumam ter acentuação na terceira e na sexta. Também mostra um exemplo com acento na quarta e outro na segunda e na quinta. Nenhum na terceira, sétima e nona, como nesse seu suposto verso que estamos propondo aqui, fragmento de um outro maior. Mas coloca a ressalva de que “tudo depende da habilidade e do gosto do poeta.”.

O segundo verso:

Com li vro de PON toex pe DIEN te pro to CO loe

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

E o terceiro:

Ma ni fes ta ções dea PRE çoao se NHOR di re TOR

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

Com essa divisão, diminuem três sílabas. Duas, **bli** e **co**, não se contam no primeiro verso, e **lo**, elidindo com **e**, não se conta no segundo. Fazer esse exercício mostra que a irregularidade da primeira estrofe, em termos métricos, se atenua. Em vez de termos três versos, um com 11 sílabas, um com 8 e um com 37, temos cinco versos, de 11, 8, 9, 12 e 13 sílabas:

Es tou FAR to do li RIS mo co me DI do E.R. 11 (3-7-11)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Do li RIS mo bem- com por TA do E.R. 8 (3-8)

1 2 3 4 5 6 7 8

Do li RIS mo fun cio NÁ rio PÚ blico E.R. 9 (3-7-9)

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Com li vro de PON toex pe DIEN te pro to CO loe E.R. 12 (5-8-12)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Ma ni fes ta ções dea PRE çoao se NHOR di re TOR E.R 13 (7-10-13)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

O esquema rítmico (E.R.) como um todo, considerando o número de sílabas e os acentos, também revela que há uma certa regularidade. Quatro dos cinco versos têm três acentos, o que ajuda a ordenar no plano sonoro a aparente desordem no plano visual.

Outros elementos se somam para dar mais ritmo e unidade sonora. A vogal **o**, com som de **u**, no final de várias palavras, **farto**, **lirismo**, **comedido**, **funcionário**, **público**, **livro**, **bem-comportado**, **ponto**, **protocolo**, **apreço**. A vogal **o** presente na rima das palavras **senhor** e **diretor**. Ainda a vogal **a** nas paroxítonas **farto**, **comportado** e **funcionário**. Também a vogal **i** nas sílabas fraca e forte da palavra **lirismo**, na sílaba tônica da palavra **comedido**, nas sílabas fracas de **funcionário**, **público**, **manifestações**, **diretor**, e na forte de **livro**. Se o ritmo soa mais nas tônicas, a repetição da vogal nas átonas também, embora com menos intensidade, compete para aquilo que Tynianov (1975, p. 49) chamou de compacidade, uma espécie de compactação, do verso e do poema como um todo.

A proximidade das consoantes **r** e **t** em **farto** e **comportado** – na primeira com mais estrondo por ser precedido pela vogal **a**; na segunda com um pouco menos de intensidade em virtude da vogal **o**, anterior, mas recuperando a força com o **a** que vem em seguida. O **r** soa seu “tarol” também ao lado do **p** em **protocolo** e **apreço**, além de soar forte na rima **senhor-diretor**. O que chamei de tarol, instrumento de percussão, tanto do **r** na rima quanto nos impactos que se somam pela proximidade com outras consoantes, ajuda a dar o tom de indignação que o conteúdo propõe.

A indignação também é marcada pela percussão das paroxítonas em **farto**, **lirismo**, **comedido**, **bem-comportado**, **protocolo** e **apreço**. Salta mais uma vez no **u**, na proparoxítone de **público**. O ritmo ainda se materializa na repetição de **do lirismo** nos três versos (ou nos três

primeiros dos cinco na versão desmembrada). Essa repetição se une ao martelar da indignação. Temos também a nasalidade que, por sua vez, se apresenta nas palavras **ponto**, **expediente** e **manifestações**, trazendo mais um reforço para a compacidade sonora.

3.2 O ritmo visual

Se é possível encontrar todos esses procedimentos de construção do ritmo no plano sonoro, bem como suas relações com a construção da significação, nessa primeira estrofe, cabe voltar ao que foi proposto pelo poeta em termos de ritmo visual. Sim, porque há também um ritmo que se forma com o corte e o tamanho dos versos, com a mancha do texto no papel.

Em *O que é comunicação poética*, Décio Pignatari (2011, p. 21) define o ritmo como “um ícone que resulta da divisão e distribuição no tempo e no espaço [...] de elementos ou eventos verbocovisuais.” Assim, com elementos verbais, vocais (sonoros), ou visuais se constrói o ritmo. Pignatari mostra que há um ritmo visual numa sequência de janelas e portas de uma fachada. Podemos ter, por exemplo, duas janelas lado a lado e uma porta. E compara essa mesma figura com um ritmo sonoro de duas sílabas breves e uma longa. A sequência pode ser de uma porta e depois duas janelas. O ritmo equivaleria no plano sonoro a uma longa e duas breves. É possível, portanto, ver o ritmo e não apenas ouvir.

Mas Pignatari chegou a essas conclusões muito tempo depois do final da década de vinte, quando Bandeira criava esse poema sobre o qual estamos nos debruçando. Nesse período, ritmo, em poesia, estava subordinado, na maioria das vezes, à métrica regular. As estrofes polimétricas eram cada vez mais presentes, mas ainda soavam como inovação, e o verso livre, embora já usado em pequena escala há algum tempo, era um caminho em construção.

Voltando ao poema, visualmente, a primeira estrofe de “Poética” se apresenta assim:

Estou farto do lirismo comedido

Do lirismo bem-comportado

Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente protocolo e manifestações

[de apreço ao senhor diretor

O terceiro verso não cabe na linha! Foi preciso colocar o colchete para mostrar, e a palavra mostrar indica visualidade, que o verso tem todo este tamanho. O contraste, a desproporcionalidade entre a extensão do terceiro verso e a dos dois primeiros sugere também um ritmo de leitura. Os olhos são forçados a se deslocar até o fim da página depois de lerem

confortavelmente os versos mais curtos. A ausência de vírgulas na enumeração (livro de ponto expediente protocolo e manifestações...) força a não parar, a deslizar o olhar até o fim. A forma visual responde e materializa o que está proposto no conteúdo, uma vez que o poema diz estar farto do lirismo comedido, bem-comportado. A resposta é um verso desmedido e malcomportado, que a própria linha não comporta. Com esses procedimentos, o poema desautomatiza tanto o ouvido - acostumado à métrica regular, quanto os olhos - acostumados ao tamanho, senão uniforme pelo menos não tão contrastante, dos versos.

Seguem-se duas estrofes, cada uma de um único verso, em que o ritmo espacial salta aos olhos:

Estou farto do lirismo que para e vai averiguar no dicionário o cunho vernáculo de um
[vocábulo

Abaixo os puristas

Na primeira, a repetição da construção que inicia o primeiro verso do poema, bem como de apenas parte dela, **do lirismo**, além das proparoxítonas **vernáculo** e **vocábulo** e a presença dos **os** com som de **u** nos finais de várias palavras como na estrofe anterior, os **as** presentes nas sílabas fortes dos termos **farto**, **para**, **averiguar**, **dicionário**, **vernáculo** e **vocábulo**, são recursos que garantem a compacidade sonora e sua ligação com os sons precedentes. E, no plano visual, se espelha na construção longa do terceiro verso da primeira estrofe do poema, só que agora com 29 sílabas.

Na sequência, na terceira estrofe, há um único verso de cinco sílabas métricas. O contraste visual com o verso anterior é maior ainda, pois está solto no espaço, sozinho. Seu conteúdo de contestação (Abaixo os puristas) se assenta muito bem nesse isolamento, como uma placa carregada numa passeata.

Em seguida, na quarta estrofe, há três versos com a mesma construção. Iniciam da mesma forma e têm no meio de cada um a palavra **sobretudo**. Possuem um número de sílabas decrescente – o primeiro verso com 17, o segundo com 15 e o terceiro com 13. Eles expõem as palavras de ordem em continuidade ao protesto contra os puristas:

Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais

Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção

Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis

Em Por que ler Manuel Bandeira, Júlio Castañon Guimarães (2008, p. 116) comenta sobre essa estrofe e sobre o poema como um todo:

Com construções desse tipo, que não se prendem a formas convencionais, pode-se ter a impressão de que o ritmo do texto flui mais rapidamente, enquanto se estabelecem pausas maiores entre os versos, já que não há conexões. E isso que acontece nos versos é exatamente o que eles próprios pedem: as sintaxes de exceção, os ritmos inumeráveis, os barbarismos (ou seja, o que se considera como erro em termos de linguagem).

A percussão fica por conta do acento em **to** de **todas** e **todos**, marcando o bumbo na marcha da passeata estética, ou poética, para remeter ao título do poema. Reivindica-se o erro, “[...] na língua errada do povo/Língua certa do povo/Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil/Ao passo que nós/O que fazemos/É macaquear/A sintaxe lusíada” (BANDEIRA, 1993, p. 135). Nesse trecho do poema Evocação do Recife, do mesmo livro, há um possível diálogo com o que sejam, num sentido mais restrito, os barbarismos dessa língua bárbara, brasileira, do povo, e as sintaxes de exceção, da fala popular em contraste com a da gramática dos padrões escrito e português.

O tratamento do ritmo, com a proposta de ritmos inumeráveis, remete tanto à história do lirismo, ou do verso, comedido quanto ao que se passa nesse próprio poema. Há uma diversidade de metros e, sobretudo, versos enormes, como os dois de 37 e de 29 sílabas, o que nos leva a desistir de tentar numerar, contando sílabas, o inumerável. O poema parece dizer para olharmos também para um outro ritmo, o ritmo visual.

A estrofe que segue vem nessa mesma direção, trazendo um empilhamento de rimas, cada uma isolada no seu verso de uma palavra, entre dois outros versos de tamanhos contrastantes, o primeiro de 12 e o último de 21 sílabas:

Estou farto do lirismo namorador

Político

Raquítico

Sifilítico

De todo lirismo que capitula ao que quer que seja fora de si mesmo.

Quanto às rimas, a de **namorador** remete à de **sr. Diretor** lá do terceiro verso. E **político**, **raquítico** e **sifilítico** rimam entre si. Mas, mais do que rimar, afinal esse poema não se estrutura como um todo por um esquema fixo ou mesmo não fixo de rimas, parece haver um

gesto formal irônico. O corte no espaço sugere lançar um holofote sobre as rimas. Como quem diz “Querem rimas? Aqui estão elas!”. E todas associadas a clichês estéticos da poesia imediatamente precedente, como o do **namorador** romântico, o do mal do século com o **raquíptico** e o **sifilítico**, ou ainda o **político** da poesia social, denunciadora, talvez condoreira. Conta mais do que as rimas entre palavras diferentes para a musicalidade como um todo do poema a repetição da palavra **lirismo**, que segue até o fim como um mantra.

O verso final dessa estrofe é o primeiro que termina com um ponto, como se definisse enfim de que lirismo se está falando. Trata-se do lirismo que capitula, ou seja, que se rende ao que quer que seja fora de si mesmo. Pode-se entender o que comporta esse fora: a métrica prévia, exterior ao poema e ao ritmo que vai ser construído; os esquemas de rima catalogados; os temas poéticos de antemão; os temas valorizados pela crítica, pela academia, temas de apreço do “senhor diretor”; as palavras consideradas poéticas; as construções sintáticas típicas de um determinado estilo de poesia e de uma determinada norma culta e/ou literária; os modelos de poesia dos diversos movimentos, com suas escolas e seus roteiros. Ou seja, tudo exterior, tudo pronto, tudo de fora para dentro do poema. É toda uma série de comedimentos.

Na sexta estrofe, a visualidade se mostra com ainda mais contrastes entre um verso e outro. O primeiro tem 7 sílabas. O segundo, 49:

De resto não é lirismo

Será contabilidade tabela de cossenos secretário do amante exemplar com cem modelos

[de cartas e as diferentes maneiras de agradar às mulheres, etc.

Aqui, desta vez, a sonoridade mais presente está na letra **c** com som de **k**, em **contabilidade**, **cossenos**, **cartas**, nas palavras do segundo verso. Há um predomínio das paroxítonas, mas, como um todo, a estrofe é menos som e mais impacto visual. O que chama mais a atenção é o tamanho do segundo verso.

Também se destaca o processo de *ready-made*, de usar uma expressão pronta, do mundo, como o nome de um tipo de livro, *Os secretários completos dos amantes*, *As 100 mais belas cartas de amor...* Esse tipo de texto é no poema associado à tabela de cossenos, tornando o escracho ao modelo de poesia pré-pronta mais contundente, a ponto de a estrofe começar afirmando que isso não é lirismo. O término, com **etc.**, surpreende no plano formal por ser uma palavra inusitada num poema e é eficiente para mostrar a vulgaridade dos recursos usados em profusão.

3.3 A invenção e a loucura

Restam duas estrofes. Numa, com quatro versos, o poema afirma qual lirismo esse eu do poema quer. Na outra, que começa por travessão, que lirismo ele não quer.

Quero antes o lirismo dos loucos
 O lirismo dos bêbedos
 O lirismo difícil e pungente dos bêbedos
 O lirismo dos clowns de Shakespeare

- Não quero mais saber do lirismo que não é libertação.

Os quatro versos iniciais são um pouco mais simétricos, com, na ordem, 9, 6, 12 e 8 sílabas. O ritmo é marcado pela repetição de **o lirismo** e pela predominância de composições ternárias ascendentes (por exemplo: o li RIS/ mo dos BÊ// be dos). Nos planos visual e sonoro, o ritmo, então, se acalma e está em harmonia com o conteúdo de afirmação de um caminho. A opção é por um lirismo que desvie do bom comportamento – sim, não há uma regularidade de sílabas, cada verso tem um tamanho. Comparado aos loucos, aos bêbedos e aos clowns, o lirismo defendido está mais para o lado das fraquezas e, sobretudo, das incertezas do ser humano. De uma certa maneira, é também isso que o coloca ao lado da libertação, como advoga o verso-estrofe final. Com 17 sílabas, esse verso não é mais tão desmedido como outros de seu poema. Mas é ainda maior do que o de Bilac, de 14 sílabas, um dos maiores até o modernismo, como comentava Bandeira sobre a tradição de tamanho do verso brasileiro. Depois de assombrar com um verso de 49, pode negociar com um de 17 sílabas.

Retomemos do parágrafo anterior a palavra incerteza. Se resumirmos a incerteza como o princípio da liberdade que o poema de Bandeira busca, essa falta de certeza fica ainda mais dramática como o princípio de uma poética, palavra que dá título ao texto. *Poética*, como se sabe, remete a Aristóteles. No entanto, por mais descritiva que se possa considerar a análise do filósofo grego, seu estudo não pretende afirmar a incerteza (1447a)²: “Propomo-nos tratar da produção poética em si mesma e de seus diversos gêneros, dizer qual a função de cada um deles, como se deve construir a fábula, no intuito de obter o belo poético”. Essa citação de Aristóteles serve para mostrar o tom assertivo de uma poética. Mas Bandeira termina optando pelo lirismo

² Ao longo deste trabalho, usarei a tradução que Antônio Pinto de Carvalho fez da *Poética*, mas apontarei os trechos de acordo com a numeração canônica de Bekker.

dos loucos, dos bêbados, dos clowns. A liberdade, do ponto de vista criativo, que ele busca é o oposto da arte em que já está tudo certo, tudo previsto antes do gesto de criação. Para ser livre, é preciso também ser errático, incerto.

Na conferência que fez na Academia Brasileira de Letras, sobre *O centenário de Stéphane Mallarmé*, presente no livro *De poetas e de poesia*, Bandeira (1954, p. 43) comenta sobre os temores do poeta francês quanto à loucura de criar seu “Um Lance de Dados”: “*Un coup de dés*, tão estranho a todos os aspectos que o próprio Mallarmé, lendo-o para um amigo, perguntou-lhe depois: - *Est-ce que cela ne vous parâit tout à fait insensé? N’est-ce pas un acte de démence?*”

A pergunta de Mallarmé, se não parece loucura, ecoa no que Bandeira reivindicava, o lirismo dos loucos. No entanto, o que era temor para um era o projeto de outro. Em “Um lance de dados”, a construção do próprio pensamento diagramado no espaço, como bem definiu Valery, com suas pausas, suas ênfases, seus brancos e suas retomadas, tudo isso era tão novo, tão diferente do que se conhecia como a poesia construída no tempo (ou seja, na marcação do metro, que, se metro tem nome de medida espacial, é, por outro lado, todo construído pela cadência sonora - está mais para metrônomo do que para metro) que poderia parecer ao seu próprio criador loucura. O **acaso** do poema de Mallarmé, que jamais se abolirá, também pode ser lembrado para comparar com essa incerteza da poética de Bandeira. Criar sem o esquema métrico prévio leva o poeta a construir no espaço, na incerteza, seu poema.

3.4 O ritmo e a fala

Mas, assim como essa diagramação nova no espaço (inclusive lidando com diferenças tipográficas) é visualidade, ela também é som. Álvaro Faleiros (2013, p. 26), que fez uma nova tradução brasileira do poema “Um lance de dados”, cita o prefácio escrito por Mallarmé para a edição original: “Diferenças de caracteres de impressão entre o motivo preponderante, um secundário e outros adjacentes, dita a importância de sua emissão oral.”

A relação entre o som diagramado da fala e o verso está presente neste texto de Fernando Pessoa, colhido por Teresa Rita Lopes no seu livro *Pessoa por conhecer*:

‘Como ele (Alberto Caeiro) me disse uma vez «Só a prosa é que se emenda. O verso nunca se emenda. A prosa é artificial. O verso é que é natural». Nós não falamos em prosa. Falamos em verso. Falamos em verso sem rima nem ritmo. Fazemos pausas na conversa que na leitura da prosa *se não podem fazer*. Falamos, sim, em verso, em verso natural - isto é, em verso sem rima nem ritmo, com as pausas do nosso fôlego e sentimento. Os meus versos são naturais porque são feitos assim.’ (PESSOA citado por LOPES, 1990, p. 402)

Tal como como Bandeira, também Walt Whitman, Pessoa e tantos outros poetas viveram a aventura de descobrir como se faz um verso desmedido, um verso livre, com os recursos de sua língua, cada um dentro de uma tradição literária nacional em diálogo com a tradição além de suas fronteiras. Nesse trecho citado, Pessoa revela algo que está na performance da fala, as pausas. Essas pausas se assemelham aos versos. Podem ser pensados como trechos cortados no espaço da página assim como são as pausas da fala. Diferentemente da frase que “se emenda”, ou seja, que segue, o verso se interrompe. Por isso, a prosa, segundo Pessoa, é artificial. Não falamos como a prosa. Só um locutor de futebol de rádio, com sua narração quase ininterrupta, talvez esteja mais próximo da representação da frase, do texto corrido, que se emenda. Falamos, na conversa corriqueira, mais parecido com o verso. O verso natural, desmedido, ou seja, cada um com o tamanho regido pelas “pausas do nosso fôlego e sentimento”. Livre e branco, sem métrica e sem rima.

Vejamos este trecho da *Poética* de Aristóteles³ (1449a):

Quando se organizou o diálogo, este encontrou naturalmente seu metro próprio, porque de todos os metros o iambo é o que melhor convém ao diálogo. A prova está que na linguagem usual este metro é frequente, ao passo que o emprego do hexâmetro é raro e ultrapassa o tom habitual do diálogo.

O filósofo grego está mostrando uma transformação da tragédia que coincide com a renúncia ao drama satírico e por revestir-se de maior gravidade. Nessa transformação, houve a troca do metro tetrâmetro (trocaico) pelo trímetro iâmbico. O primeiro metro, segundo Aristóteles, era mais apto ao drama satírico e suas danças. Contudo, quando, na tragédia, o diálogo se organizou, optaram pelo iambo.

O metro não está escolhido pelo poeta na construção do diálogo, no caso o poeta trágico, ao acaso. Não é uma escolha por gosto. Foi uma escolha pelo “tom habitual do diálogo”. O iambo seria o ritmo mais parecido com essa fala trocada entre os personagens. Aristóteles

³ τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν, λέξεως δὲ γενομένης αὐτῆς φύσις τὸ οἰκεῖον μέτρον εὔρεται: μάλιστα γὰρ λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖον ἐστίν: σημειῖον δὲ τούτου, πλεῖστα γὰρ ἰαμβεῖα λέγομεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς ἀλλήλους, ἐξάμετρα δὲ ὀλιγάκις καὶ ἐκβαίνοντες τῆς λεκτικῆς ἀρμονίας. Primeiramente, usavam o tetrâmetro por ser uma poesia satírica e voltada para a dança. Porém, quando surgiu o diálogo, a própria natureza [αὐτῆς φύσις] encontrou o metro adequado, pois, dentre os metros, o iambo é o mais próprio à fala [λεκτικὸν]. A prova disso: falamos muitíssimos iampos na fala cotidiana uns com os outros, mas raramente hexâmetros, que ultrapassam a organização [ἀρμονία] da fala cotidiana. Tradução de Leonardo Antunes

mostra que o metro usado mudou. E associa essa mudança por encontrarem um metro mais próximo de como as pessoas falam.

Fazendo-se uma comparação entre essa transformação relatada por Aristóteles com a mudança proposta por Pessoa, ou por Caetano, é possível dizer que o poeta trágico optou por regravar, medir, encontrar o metro mais próximo, mais natural para essa fala, no caso, a fala do diálogo. Já Pessoa (e ampliando a comparação não só para a construção do diálogo, mas para uma ideia maior, da relação do verso com a fala) se dispõe a não regravar previamente, a não definir um metro, pois, para ele, ou para Caetano, seu heterônimo, o procedimento natural é o que respeita cada parte dessa fala com seu próprio metro, com seu próprio tamanho, guiado pelas pausas.

É possível também ler o poema *Poética* de Bandeira dessa maneira pensada e proposta por Pessoa. Os versos curtos, os médios, os mais longos e os enormes como pausas de fala. As ênfases das pausas como nesta: “De resto não é lirismo”. Depois da pausa: “Será contabilidade tabela de cossenos secretário do amante exemplar com cem modelos de cartas e as diferentes maneiras de agradar às mulheres, etc.”. A enumeração como um jorro só e que termina com um *etc* para mostrar que caberiam ainda mais coisas para colocar nela. E vírgula só antes do *etc*. Uma pequena pausa ante o fluxo anterior. Lido dessa maneira, o procedimento do poema se aproxima também do descrito por Mallarmé no seu prefácio de “Um lance de dados” (“dita a importância da emissão oral”).

3.5 O lirismo hegeliano

Até aqui, e mais ainda se poderia avançar, podemos ver as implicações – no contexto das realizações estéticas e da história do verso medido e desmedido – do que o poema *Poética* de Bandeira constrói para desfazer o que o autor chamou de lirismo comedido. Mas, se o comedido é o que se desfaz, ou a imposição da medida se desfaz, e desfazê-la é tarefa árdua, de décadas de criação e de descobertas de novos procedimentos, vale ainda olhar um pouco para a palavra lirismo.

Bandeira poderia ter usado *estou farto da poesia comedida*, ou *do poema comedido*, ou ainda *do verso comedido*. Mas prefere usar lirismo. Mesmo que, como vimos, sua crítica não se restrinja à métrica, mas às escolhas de vocábulos, ao recalque da fala pela escrita, às formas rebaixadas da poesia já desgastada, ainda assim chama tudo de lirismo. Mais do que isso, propõe um outro lirismo.

O poema parece tomar lirismo por poesia. Não se trata de debater, no seu poema, se há outra poesia que não a lírica. Ou, se há - a dramática, a épica - não é o seu assunto. Para rastrear uma possível visão do poeta sobre essa questão, teremos que ir para fora do poema. Afinal, pelo texto em si, não encontramos resposta.

É na produção ensaística e autobiográfica produzida por Bandeira que encontramos alguns rastros para, de posse deles, voltar ao poema. Começamos pelos conceitos literários que o autor expõe no seu longo manual *Noções de histórias das literaturas*:

A oposição poesia-prosa pode-se entender quanto à essência e quanto à forma. Quanto à essência, *poesia é a força que age duma maneira divina e inapreendida, além e acima da consciência* (SCHILLER). Não se dirige exclusivamente à sensibilidade (pode dirigir-se à inteligência), mas se dirige sobretudo à sensibilidade. [...]. Quanto ao aspecto exterior, à forma, *poesia é dividida em unidades rítmicas, ao passo que prosa é linguagem continuada*. (BANDEIRA, 1969, p. 12)

Agora, sobre o verso: “O verso é a unidade rítmica do poema.”. (BANDEIRA, 1969, p. 12)

E sobre os gêneros: “O conceito de *gênero* [...] é hoje ideia caduca. A evolução das literaturas mostra que os gêneros nascem, morrem ou se transformam ao sabor das necessidades de expressão.”. Bandeira cita os gêneros épico, lírico, romance, novela, conto, dramático - com a comédia, a tragédia e o drama -, satírico, filosofia, história, oratória, crítica, ensaio, folclore, epistolografia, jornalismo, e deixa em aberto com um etc. Discorre brevemente sobre cada um deles. Sobre o gênero épico, caracteriza como “narrativas de feitos heróicos, reais ou lendários”. Sobre o dramático, “como transposição da vida, não em narrativa, mas por meio de personagens que falam e gesticulam”. E sobre o gênero lírico: “onde o artista fala dos seus sentimentos pessoais”. (BANDEIRA, 1969, p. 13)

Retomando a definição de poesia que Bandeira usa no seu manual, cabe relatar o que ele escreveu em *De poetas e de poesia*, no capítulo *Poesia e verso*: (1954, p. 107): “Um dia, ao começar a escrever um livro didático sobre literatura, tive que dar uma definição da poesia e embatuei. [...] No aperto, me socorri de Schiller”.

Em seguida, comenta, afirmando que não sabe o que é atuar de maneira divina (*A poesia é a força que atua de maneira divina*), referindo-se à definição do poeta alemão. Mas sabe, como leitor, a experiência da atuação de maneira inapreendida (*que atua de maneira inapreendida*), pela emoção, que nunca pôde explicar (*além e acima da consciência*), ao ler “certos versos, certas combinações de palavras”.

É interessante notar que a interpretação de Bandeira sobre a definição de Schiller remete a sua própria experiência como leitor, mas não como um leitor não praticante da poesia, e sim

um leitor poeta. O que chama a sua atenção é o lado material da linguagem, as combinações de palavras. É isso que o emociona. Em seguida, usa dois exemplos em que a atenção e o prazer pela linguagem se mostram. O primeiro cita um nome de um hotel no caminho de sua casa, *Península Fernandes*. Perguntado, o dono disse que escolhera *Fernandes* porque era seu sobrenome e *Península* porque era bonito. O outro exemplo é uma comparação entre uma colisão de carros que gera curiosidade, tumulto, emoção, e uma colisão de palavras. Precisa, na sequência, mais um pouco a escolha da definição de Schiller, pelo fato de colocar a poesia acima e além da consciência, pois parece a Bandeira referir-se ao subconsciente que trazemos em nós. “A poesia seria então a ponte entre o subconsciente do poeta e o subconsciente do leitor”.

O artigo discorre ainda sobre uma série de outras definições de poesia que Bandeira colhe entre vários poetas e estudiosos: Jonson, Donne, Dryden, Aristóteles, Dante, Ruskin, Coleridge, Lautréamont, Novalis, Maritain, Edwin Arlington Robinson. Sobre esse grupo, conclui: “Todas me parecem falar em termos de poesia, com o seu vago, o seu mistério. Nenhuma se refere ao que é a matéria-prima da poesia na arte literária – as palavras.”

Em contraponto, cita Valéry, Gide e Mallarmé. Sobre esse último, diz: “Mallarmé tinha razão: ‘Não é com ideias que se fazem versos: é com palavras’. Não que o sentido delas não importe.” Arremata o raciocínio focando nas combinações de palavras: “Naturalmente o sentimento está subentendido, é ele que faz achar as combinações de palavras suscitadas pela emoção poética.”

Mais adiante, coloca um raciocínio que desfaz qualquer pretensão essencialista quando comenta que muitos leitores não veem poesia alguma em tal poeta e veem em outro, e vice-versa. “Afinal, em poesia tudo é relativo: a poesia não está 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.” (BANDEIRA, 1954, p. 113).

Nas reflexões de Bandeira, podemos entrever quatro eixos: (1) via Schiller, as formulações do romantismo alemão sobre poesia, que desembocam na *Estética* formulada por Hegel; (2) as relações entre consciente e inconsciente, ou subconsciente, que, se de certa forma estão em Hegel, se desenvolvem mais, no plano estético, com as sugestões evocadas pela arte no simbolismo e com, mais adiante, a popularização das ideias de Freud, traços que estão também em Mario de Andrade e seu “Prefácio Interessantíssimo”; (3) a poesia do século XX, nascida nas vanguardas, no futurismo, no último Mallarmé, a poesia da palavra; (4) e uma original estética da recepção em que a poesia pode ou não ser lida ou percebida pelo leitor.

É sintomático diante de tudo isso que Bandeira tenha optado por colocar no seu manual a concepção, e apenas ela, de Schiller. O fundo hegeliano também se mostra na formulação quando divide em essência e aspecto exterior. Lembrando Hegel na sua *Estética* (2004, p. 47): “o poeta é capacitado a penetrar em todas as profundidades do Conteúdo espiritual e a trazer aquilo que se encontra oculto nelas diante das luzes da consciência.”. E, mais adiante, quando discorre sobre a expressão poética (2004, p. 49): “a representação em si mesma poética se torna objetiva apenas em palavras”.

Sobre o conteúdo da obra de arte lírica, o filósofo alemão afirma que se dá quando “o sujeito singular e justamente com isso a singularização da situação e dos objetos, bem como do modo em que o ânimo com seu juízo subjetivo, sua alegria, seu maravilhamento, sua dor e seu sentir leva em geral a si à consciência em tal Conteúdo.” (2004, p. 158).

Hegel também fala sobre Schiller, analisando a forma balada (2004, p. 162): “Schiller [constrói sua balada] [...] por meio da elevação e do sentimento grandiosos [...] a fim de colocar o coração do ouvinte, desse modo, em um movimento igualmente lírico.”

Bandeira, embora tenha atentado para o caráter material da poesia, para as combinações de palavras como vimos, não abre mão e, mais do que isso, se tivesse que optar por uma única definição de poesia, como o fez no seu manual, ficaria com o lirismo como foi formulado pelos românticos, Schiller, e por Hegel. Ele se crê um poeta lírico. E lirismo, como define no seu manual, é o gênero que trata dos sentimentos pessoais do artista, do poeta. Na sua biografia poética, *Itinerário de Pasárgada*, ele comenta que, após ler um trecho de Valéry em que o autor afirma que a primeira condição que se impunha era ter o máximo de consciência possível, dá-se conta de que “era um poeta menor [...]; o metal precioso eu teria que sacá-lo [...] do pobre minério das minhas pequenas dores e ainda menores alegrias” (BANDEIRA, 1984, p. 30).

Menor para ele porque não versaria, por incapacidade, sobre as grandes abstrações. Esse entendimento, no entanto, não era incompatível com a funda consciência da linguagem. Tanto que afirma que, antes de conhecer Mallarmé, já sabia que poesia se faz com palavras, não com ideias e sentimentos. Mas, ressalva, como vimos acima, e aqui ele formula novamente, que “muito embora, bem entendido, seja pela força do sentimento ou pela tensão do espírito que acodem ao poeta as combinações de palavras onde há carga de poesia” (BANDEIRA, 1984, p. 31).

É possível ver nesta formulação o eco de Hegel para quem a poesia é, em última análise, a fala do espírito. Entretanto, essa fala, lírica, sente-se, num determinado momento, farta. Não quer mais ser limitada, comedida. Esse determinado momento é o início do século XX.

3.6 O lirismo freudiano

Anos antes de Bandeira fazer sua *Poética*, Mário de Andrade havia lançado, em 1921, seu *Pauliceia Desvairada*. No “Prefácio Interessantíssimo”, que abre o livro, é utilizada várias vezes a palavra lirismo. Numa dessas vezes, há a citação de Freud:

Dom Lirismo, ao desembarcar do Eldorado do Inconsciente no cais da terra do Consciente, é inspecionado pela visita médica, a Inteligência, que o alimpa dos macaquinhos e de toda e qualquer doença que possa espalhar confusão, obscuridade na terrinha progressista. Dom Lirismo sofre mais uma visita alfandegária, descoberta por Freud, que a denominou Censura. Sou contrabandista! E contrário à lei da vacina obrigatória.

(ANDRADE, *De Pauliceia Desvairada a Café - Poesias completas*, s/d, p. 27)

Essa passagem se articula com uma outra da página anterior:

Lirismo: estado afetivo sublime – vizinho da loucura. Preocupação de métrica e de rima prejudica a naturalidade livre do lirismo objetivado.

(ANDRADE, *De Pauliceia Desvairada a Café - Poesias completas*, s/d, p. 26)

Em *Apresentação da poesia brasileira*, Manuel Bandeira (2009, p. 150), ao tratar sobre Mário de Andrade, cita as seguintes partes do “Prefácio Interessantíssimo”: “‘Quando sinto a impulsão lírica’, explicava Mário de Andrade, ‘escrevo, sem pensar, tudo o que o meu inconsciente grita. Penso depois: não só para corrigir, como para justificar o que escrevi’”. A citação do texto de Mário de Andrade prossegue: “‘Acredito que o lirismo, nascido no subconsciente, acrisolado num pensamento claro ou confuso, cria frases que são versos inteiros, sem prejuízo de medir tantas sílabas, com acentuação determinada.’”

Cotejando esse lirismo marioandradino, criado nos tempos de Freud, com o formulado nos tempos de Hegel, podemos dizer que há uma mudança. No lirismo de matriz hegeliana, o trânsito entre o espírito e a exteriorização se dava sem questionar os constrangimentos que a métrica lhe impunha. Uma vez acessado o espírito, seriam encontradas as palavras para a sua exteriorização. E seriam encontradas, via de regra, num verso metrificado. Já em Mário de Andrade, agora tudo como que é visto sob uma ótica freudiana. O lirismo, como uma espécie de id, é enquadrado pelo superego da métrica e dele precisa se libertar. O ego se encarrega de

fazer essa mediação, entendendo o processo criativo e o justificando, ou seja, criando um discurso, uma “Poética”, que o valide.

É esse o lirismo do poema “Poética” de Bandeira. É com essa mudança que ele tem que lidar. Propõe agora o lirismo da libertação - libertação desse id criativo que se pode ler nas entrelinhas do texto de Mário de Andrade. A aproximação que se faz aqui tem alguns outros rastreamentos que mostram sua validação.

Mário foi um leitor de primeira hora no Brasil dos textos de Freud. É o que nos mostra Vanessa Nahas Riaviz na sua tese de doutorado do Curso de Pós-Graduação em Literatura da UFSC, *Rastros Freudianos em Mário de Andrade*. A autora cita como a psicanálise influenciou as vanguardas europeias - não apenas no caso conhecido da escrita automática dos surrealistas - se transformando, sobretudo com o conceito freudiano da associação livre de ideias, os processos do sonho e a formulação do inconsciente, em novo material criativo: “assim a criação artística será afetada pela teoria do inconsciente, almejando constituir-se na expressão mesma da linguagem e do desejo inconscientes” (RIAVIZ, 2004, p. 2).

No Brasil, como afirma Antonio Candido em *Literatura e Sociedade*, citado pela autora, os nossos modernistas fizeram do contato com as vanguardas europeias e com a psicanálise “um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão”. (CANDIDO, 2000, apud RIAVIZ, 2003)

Vanessa Riaviz empreende ainda uma pesquisa no acervo de Mário de Andrade e constata diversas obras de Freud com anotações e comentários pessoais. Mário de Andrade não apenas leu, mas se valeu de vários conceitos freudianos ao longo de sua poesia, de sua prosa e de seus ensaios, ao ponto de ter seu “psicologismo” apontado por uma parte da crítica.

Um desses estudos críticos é o de Roberto Schwarz no seu ensaio “O psicologismo na poética de Mário de Andrade”, no livro *A sereia e o desconfiado*. Schwarz, como destaca Riaviz, “propõe três momentos ‘[...] poesia = grafia do subconsciente (lirismo); [...] poesia = grafia do subconsciente ‘transformado em arte e tornado socialmente significativo pela interferência técnica’”. E, por fim, “um momento de superação, em que o lirismo encontra a técnica que o realiza no significado geral” (SCHWARZ, 1981, apud RIAVIZ, 2003).

Como se colocou acima, talvez não seja suficiente igualar lirismo à grafia do subconsciente. Mário parecia jogar com os primeiros conceitos freudianos que estruturam o inconsciente. Este não é uma coisa só. É formado por pulsões, e há nisso uma aproximação da palavra usada por Mário, “impulso lírico”. Há a censura, que pode ecoar no conceito de superego, e uma mediação, que pode ecoar no conceito de ego. Como explicam Elisabeth Roudinesco e Michel Plon (1998, p. 400) no *Dicionário de Psicanálise*, a partir de 1915 Freud

foi amadurecendo, fundamentado na experiência clínica, seu entendimento do inconsciente, chegando a seguir ao conceito de ID (Isso):

“sede da pulsão de vida e de morte”: “os limites dos isso (id) deixaram de ter a precisão dos que marcavam a separação entre o inconsciente e o sistema-consciente-pré-consciente, e o eu (ego) deixou de ser estritamente diferenciado do isso (id) no qual o supereu (superego) mergulha suas raízes”.

Assim, mais do que a simples oposição consciente-inconsciente, Mário de Andrade opera sua visão criativa se valendo das partes do inconsciente e, através disso, formula um caminho para a criação da sua nova poesia. Não advoga libertar o lirismo, a pulsão, o impulso lírico em si, tal como ele se apresenta. Mas também não o tolhe com as leis do superego métrico ou de conceitos que para ele não fazem mais sentido em arte. Trata-o, no sentido analítico, para que seja a sua poesia – “Arte, que somada a Lirismo, dá Poesia”. É uma poesia que assume a liberdade de escolha do próprio indivíduo – “Minhas reivindicações? Liberdade.” A liberdade consiste, como mostra Mário, numa capacidade também crítica, de buscar tanto a sua formulação quanto as suas referências criativas na história da poesia. Consiste, em última análise, de criar a sua poética.

Como relatou Bandeira, Mário de Andrade foi uma de suas referências para a criação do seu verso livre. Os dois trocaram durante anos uma série de cartas. Numa delas, em *Cartas a Manuel Bandeira*, o poeta paulista comenta sobre o lirismo em Bandeira (ANDRADE, s/d, p. 156): “também acho que você é mais lírico que poeta nesse sentido em que a construção de você é puramente organizada dentro da própria sensação e não por meio duma reação intelectual reflexiva sobre a matéria lírica a empregar”.

Esse comentário da leitura de Mário conflui para a colocação de Bandeira sobre Mallarmé. Mesmo que a poesia se faça com palavras e não com ideias e sentimentos, é na tensão dos sentimentos que o poeta vai encontrar as palavras adequadas. Mais uma vez se reitera a escolha de Schiller para Bandeira talvez não como o melhor conceito de poesia, mas como o melhor para definir a sua própria poesia, ou a visão que ele tem de sua própria poesia. Ele valorizava nessa definição o que ela apontava para a poesia do subconsciente. Nas palavras de Mário de Andrade, impulsos líricos, ou, como vimos aqui, por associação, parte das pulsões freudianas, de vida e morte, que se depositam no id.

Desse modo, a “Poética” de Manuel Bandeira compartilha com o modelo marioandradino, via a leitura criativa dos conceitos de Freud do “Prefácio Interessantíssimo”, de que é possível chegar a uma libertação, a uma espécie de cura das imposições estéticas, e por extensão de todo um comportamento imposto socialmente, com os quais não se compactua,

e construir o seu próprio caminho. No ensaio “A poesia em 1930”, em *Aspectos da literatura brasileira*, Mário afirma que *Libertinagem* é o livro em que o poeta de “Poética” chegou à obra que mais o individualiza, e, após citar o último verso desse poema “Não quero mais saber do lirismo que não é libertação”, acrescenta: “entendamo-nos: libertação pessoal.” (ANDRADE, 1943, apud GUIMARÃES, 2008).

É importante a colocação pois Bandeira segue até o fim da vida tanto publicando e criando poemas de verso livre quanto metrificados ou polimétricos e foi, como já afirmamos e como se mostram nas palavras de Haroldo de Campos (2006), o primeiro dos poetas consagrados brasileiros a escrever um artigo sobre o que via de interessante na nascente poesia concreta, tendo, inclusive, como vimos, criado poemas em diálogo com as ideias do movimento. Ou seja, a libertação para Bandeira não pressupunha nem o abandono do passado nem fechar os olhos ao futuro.

3.7 Do lirismo hegeliano ao lirismo freudiano

O trânsito do lirismo hegeliano ao que chamamos aqui de lirismo freudiano pode ser mapeado, de uma certa forma, na leitura de *O inconsciente estético*, de Jacques Rancière. O autor não usa, fique claro, o conceito de lirismo. Mas é possível situar a questão relacionando-a a sua análise. A tese do livro é que a ideia de inconsciente freudiano foi precedida, e foi nessas condições que pôde ser formulada, pelo que Rancière (2012, p. 76) chama de inconsciente estético:

A relação entre os dois inconscientes (estético e freudiano) apresenta, portanto, uma singular permutabilidade. A psicanálise freudiana pressupõe essa revolução estética que revoga a ordem casual da representação clássica e identifica a potência da arte à identidade imediata dos contraditórios, do *logos* e do *pathos*.

O autor rastreia o caminho do uso da palavra “estética”. Segundo ele, a genealogia remete a 1750, como título do livro de Baumgarten, e a Kant em *Crítica da faculdade de julgar*. Mas ainda não é aí que vai se configurar numa transformação do regime de pensamento da arte. Tem um caminho que se desenvolve de fato “no contexto do romantismo e do idealismo pós-kantiano” (RANCIÈRE, 2012, p. 12). Nesse contexto, o autor localiza dois movimentos: um com a “imanência do *logos* no *phatos*, do pensamento no não-pensamento”, e outro, inverso, com a “imanência do *pathos* no *logos*, do não-pensamento ao pensamento”.

Os *Cursos de Estética* de Hegel ilustram para o autor o primeiro movimento. Neles, a arte “é a odisséia de um espírito fora de si mesmo”:

Esse espírito, na sistematização hegeliana, procura se manifestar, ou melhor, tornar-se manifesto para si mesmo, através da matéria que lhe é oposta: na compacidade da pedra erguida ou esculpida, na espessura da cor ou na materialidade temporal ou sonora da linguagem. (RANCIÈRE, 2012, p. 31)

No entanto, “Ele (o espírito) se procura e se perde. Mas, nesse jogo de esconde-esconde, ele se torna a luz interior da materialidade sensível”. É assim que podemos entender o que o autor falava sobre ir do pensamento ao não pensamento. Temos um objeto criado, uma coisa que não pensa carregando no interior um pensamento.

No polo contrário, temos o movimento que volta da “bela aparência estética e racional para o fundo obscuro e ‘pático’. Trata-se do movimento que, em Schopenhauer, retorna das aparências [...] para o mundo obscuro, subterrâneo, desprovido de sentido”. É um movimento que inunda de não-pensamento o pensamento, apontando sua insuficiência. (RANCIÈRE, 2012, p. 31-32).

Rancière demonstra que a psicanálise nasce nesse ambiente em que há algo a interpretar. Há uma maneira de conceber as coisas, de ler o mundo, de pensar o indivíduo e toda uma literatura que concebe uma parte de pensamento e outra de não-pensamento.

Freud se posiciona nas fileiras dos que se dispõem a não se conformar com o obscuro, dos que pretendem entendê-lo e trazê-lo à luz. O ganho nesse gesto é buscar a cura, ou seja, a libertação de um sofrimento. Para tanto, Freud cria, ao longo da sua vida, um conjunto de conceitos e de procedimentos.

Nesse sentido, afirmamos aqui que, diferentemente do momento hegeliano, quando o espírito era concebido como algo que continha uma unicidade e bastava acessá-lo para trazê-lo à tona, e desse procedimento se valeria o lirismo, no momento freudiano o eu é um complexo sistema de pulsões, partido em componentes não harmônicos - um querendo, outro regrado e um tentando mediar, todos permeáveis entre si -; nesse contexto, nesse saco de gatos, o lirismo vai buscar uma superação, uma libertação, uma cura para se livrar dos comedimentos, como na “Poética” de Bandeira.

Esta descontinuidade do lirismo hegeliano e o surgimento de um lirismo freudiano está na raiz da duplicidade de posições de Manuel Bandeira. Por um lado, quando precisa de uma definição de poesia, vale-se, sem muita convicção da sua escolha, da formulação de Schiller. Mas aposta nela pelo que tem de freudiano, a valorização do inconsciente. Concorde com Mallarmé que a poesia se faz com palavras, mas ainda crê, hegelianamente, que essas mesmas

palavras ocorrem ao espírito pela força do sentimento. A poesia seria a fala desse espírito. No entanto, o que seria tão sem conflitos passa a encontrar comedimentos. Ocorrem a esse espírito apenas versos perfeitamente metrificadas? Como seu companheiro Mário de Andrade, passa a reivindicar liberdade. O id, associado aqui ao impulso lírico, precisa ser analisado pelo ego, pelo poeta, que revê criticamente as regras do superego da tradição para, assim, criar suas próprias regras, sua cura, sua libertação, enfim, sua poética.

De seu verso final da “Poética”, afirmando que não quer saber mais do lirismo que não seja libertação, pode-se pensar que se esgota, ou se problematiza ao menos, na trajetória da poesia de Bandeira, o lirismo hegeliano, aquele que faz do poeta alguém que tem uma conexão direta entre o seu mundo interior e as palavras. Visão que, mesmo com alterações, dialoga com a de Platão, a de que o poeta recebe o que diz. Mesmo que em Hegel o poeta precise fazer um pouco mais de força, precise ir buscar, há um trânsito entre o que dizer e a forma já assegurado, de tal modo que a forma repousa sobre uma quantidade de possibilidades catalogadas e prontas a comportar a expressão desse espírito.

O poeta pernambucano, nessa fenda de conceitos sobre o lírico, sobre o fazer poético, está atento às formulações pretéritas, sem ter total consciência dos seus entraves, uma vez que ainda recorre a elas, mas também às novas, e, num diálogo com o “Prefácio Interessantíssimo” de Mário de Andrade, adere à plataforma da liberdade criativa.

Talvez venha desse diálogo também a opção pelo termo lirismo. Não é um termo recorrente entre os seus poemas, embora faça parte de suas formulações no terreno do ensaio. Mais tarde, em 1949, volta a propor uma poética, mas não volta ao uso da palavra lirismo.

NOVA POÉTICA

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 branco muito bem engomada, e na primeira

[esquina passa um caminhão, salpica-lhe o paletó ou a calça de uma nódoa de lama:
É a vida.

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 menininhas, as estrelas alfas, as virgens cem por cento e as amadas
[que envelheceram sem maldade.

(BANDEIRA, *Estrela da vida inteira*, 1993, p.205)

O poema, em termos de construção, é do mesmo tipo da “Poética”, de 1930. Alterna versos mais curtos com outros dois enormes. Na “Nova Poética”, tem um verso isolado, “É a vida”, em posição semelhante ao do poema anterior, “Abaixo os puristas”. Há também uma confluência de significados entre estes dois versos. Dizer que aceitar a parte suja da existência e fazer dela o modelo para o poema é uma forma de afirmar o impuro, de voltar a propor que entre para a poesia o que estava condenado a ficar de fora por uma norma conservadora do fazer poético.

É também um poema distante do modelo de Bandeira de si mesmo, aquele que se autodenominava um poeta lírico, que tiraria a matéria da poesia de suas dores ou pequenas alegrias. Aqui, trata-se de um procedimento ativo, não passivo como na visão daquele que recebe o poema, ou mesmo daquele preso ao sentimento, que vai colher no fundo de si as emoções. É um poeta que propõe, que lança uma teoria, que conjuga arte e pensamento.

A “Nova Poética” remete a um novo campo de questões. Pelo foco nas manchas, nos rastros, a “regra freudiana de que não existem ‘detalhes desprezíveis’, de que, ao contrário, são esses detalhes que nos colocam no caminho da verdade, se inscreve na continuidade direta da revolução estética” (RANCIÈRE, 2012, p. 36). Ou seja, o procedimento se inscreve, também por esse caminho, naquela poética dos tempos de Freud. “Não existe episódio, descrição ou frase que não carregue em si a potência da obra. Porque não há coisa alguma que não carregue em si a potência da linguagem”. (RANCIÈRE, 2012, p. 37). Seja pelo distanciamento do procedimento lírico hegeliano, de buscar em si mesmo a poesia, seja pelo caráter analítico do procedimento freudiano, de ver que tudo é signo, o olhar do poeta do século XX, e Bandeira caminha nessa direção a ponto de ser impactado mais adiante pela poesia concreta, se volta cada vez mais para a linguagem, para as palavras.

3.8 A linguagem como objeto

Comparemos as poéticas de Bandeira com três poemas de Drummond.

POESIA

Gastei uma hora pensando um verso
 que a pena não quer escrever.
 No entanto ele está cá dentro
 inquieto, vivo.
 Ele está cá dentro
 e não quer sair.
 Mas a poesia deste momento
 inunda a minha vida inteira.

(DRUMMOND, *Nova Reunião*, 2015, p. 24)

Neste texto de 1930, publicado no livro de estreia, *Alguma Poesia*, o poeta mineiro já traz uma problematização ao modelo do lirismo hegeliano, embora, de uma certa forma, ainda se inscreva nele. Se a poesia é ainda aqui essa fala do espírito, de algo que está dentro e vai encontrar sua forma exterior, esse encontro, todavia, não ocorre. O verso não quer sair. A poesia já se encaminha para o conflito que aparece em “O Lutador”, poema de 1942, do livro *José*, quando o olhar não se volta mais para a questão do interno e de sua materialização, e sim para a linguagem: “Lutar com palavras/é a luta mais vã./Entanto lutamos/mal rompe a manhã./São muitas, eu pouco.” (DRUMMOND, 2015, p. 89).

Em 1945, no livro *A Rosa do Povo*, Drummond traz seu poema “Procura da Poesia”. Diferentemente dos dois anteriores, o texto dirige-se a um tu. E embora se possa colocar entre os textos das poéticas, dos poemas que definem um olhar sobre o fazer poético, Drummond não optou pelo uso do termo. Não intitulou de poética. Preferiu a palavra **procura**.

Como Rilke, nas *Cartas a um jovem poeta* (2006), Drummond se dirige a alguém em tom de recomendação, de conselho, de instrução. É, no entanto, um alguém não determinado, tem o caráter de um interlocutor criado para que se estabeleça a exposição de uma visão sobre a criação da poesia. Mas há algumas pistas para que se possa determinar um pouco. O poema se dirige a alguém ou a aqueles que escrevem ou querem escrever versos: “Não faças versos sobre acontecimentos”. “Não faças poesia com o corpo”. “Não cantes tua cidade”. Em um momento o diálogo fica mais claro: “Nem me reveles teus sentimentos,/que se prevalecem do equívoco e tentam a longa viagem”. O uso do pronome oblíquo **me** coloca o eu poético na conversa.

Ao final da primeira estrofe, um verso chave: “O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia”. Vale destacar a palavra **ainda**. Ela se aplica a todas as recomendações do poema. Não é na expressão dos sentimentos, nas ideias ou pensamentos (lembre-se aqui da frase de Mallarmé), na observação da paisagem, nas memórias, nas reflexões, nada disso garante o poema. Ou nada disso ainda é poesia. Quando poderá vir a ser? Drummond revela: “Penetra surdamente no reino das palavras./ Lá estão os poemas que esperam ser escritos.”

É uma mudança de atitude em relação ao poeta que iria buscar e, com certeza, iria encontrar, como formulava Bandeira, na tensão dos sentimentos as palavras adequadas. Aqui, o foco não está nos sentimentos e pensamentos, mas na própria linguagem. É a partir do trabalho com ela que “o que pensas e sentes” poderá vir a ser poesia. Vejamos o poema inteiro:

PROCURA DA POESIA

Não faças versos sobre acontecimentos.

Não há criação nem morte perante a poesia.

Diante dela, a vida é um sol estático,

não aquece nem ilumina.

As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais não contam.

Não faças poesia com o corpo,

esse excelente, completo e confortável corpo, tão infenso à efusão lírica.

Tua gota de bile, tua careta de gozo ou de dor no escuro

são indiferentes.

Nem me reveles teus sentimentos,

que se prevalecem do equívoco e tentam a longa viagem.

O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia.

Não cantes tua cidade, deixa-a em paz.

O canto não é o movimento das máquinas nem o segredo das casas.

Não é música ouvida de passagem: rumor do mar nas ruas junto à linha de espuma.

O canto não é a natureza

nem os homens em sociedade.

Para ele, chuva e noite, fadiga e esperança nada significam.

A poesia (não tires poesia das coisas)

elide sujeito e objeto.

Não dramatizes, não invoques,
não indagues. Não percas tempo em mentir.
Não te aborreças.
Teu iate de marfim, teu sapato de diamante,
vossas mazurcas e abusões, vossos esqueletos de família
desaparecem na curva do tempo, é algo imprestável.

Não recomponhas
tua sepultada e merencória infância.
Não osciles entre o espelho e a
memória em dissipação.
Que se dissipou, não era poesia.
Que se partiu, cristal não era.

Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,
há calma e frescura na superfície intata.
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.
Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.
Tem paciência, se obscuros. Calma, se te provocam.
Espera que cada um se realize e consuma
com seu poder de palavra
e seu poder de silêncio.
Não forces o poema a desprender-se do limbo.
Não colhas no chão o poema que se perdeu.
Não adules o poema. Aceita-o
como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada
no espaço.

Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma

tem mil faces secretas sob a face neutra
 e te pergunta, sem interesse pela resposta
 pobre ou terrível, que lhe deres:
 Trouxeste a chave?

Repara:
 ermas de melodia e conceito,
 elas se refugiaram na noite, as palavras.
 Ainda úmidas e impregnadas de sono,
 rolam num rio difícil e se transformam em desprezo.

(DRUMMOND, *Nova Reunião*, 2015, p. 104-105)

A penúltima estrofe, a que convida a chegar mais perto e contemplar as palavras e pesquisar as faces secretas sob a face neutra está em consonância com o que afirma Rancière sobre o inconsciente estético (2012, p.37): “O novo poeta [...], num certo sentido, faz o que fará o cientista de *A interpretação dos sonhos*.”. Por outro ângulo da questão criativa do poema, Drummond se junta a Bandeira e Mário de Andrade numa atitude freudiana. Mas, no poeta mineiro, se acentua a postura de se desgrudar de si mesmo e de centrar na escuta, termo da psicanálise, da linguagem. É a linguagem que fala, não o falante. Ou fala através do falante.

Foucault (2000, p. 408) refaz o caminho que leva a essa linguagem tornada objeto:

A análise independente das estruturas gramaticais, tal como praticada no século XIX, isola ao contrário a linguagem, trata-a como uma organização autônoma, rompe seus liames com os juízos, a atribuição e a afirmação. A passagem ontológica que o verbo *ser* assegurava entre falar e pensar acha-se rompida; a linguagem, desde logo, adquire um ser próprio. E é esse ser que detém as leis que o regem.

A linguagem que representa, da ordem clássica, que pode dizer o mundo e a si mesmo, que é parte inseparável do ser humano, agora se cinde e se apresenta a sua frente como autônoma, tornando-se um objeto de conhecimento, não mais o meio para o conhecimento. Nessa nova ordem da linguagem se instaura uma literatura, ou, nas palavras de Foucault (2000, p. 414), aparece pela primeira vez a literatura:

Finalmente, a última compensação ao nivelamento da linguagem, a mais importante, a mais inesperada, é o aparecimento da literatura. Da literatura como tal, pois, desde Dante, desde Homero, existiu realmente, no mundo ocidental, uma forma de linguagem que nós, agora, denominamos ‘literatura’. Mas a palavra é de recente data,

como recente é também em nossa cultura o isolamento de uma linguagem singular, cuja modalidade própria é ser ‘literária’.

A literatura é por onde essa linguagem tornada objeto vai então se reconstituir. “Na época em que a linguagem se entranhava na sua espessura de objeto [...], ela se reconstituía alhures, sob uma forma independente [...] e inteiramente referida ao ato puro de escrever.” É uma literatura que se volta sobre si mesma, “que se distingue cada vez mais do discurso das ideias e se encerra numa intransitividade radical”. É “como se seu discurso não pudesse ter por conteúdo senão dizer a sua própria forma” (FOUCAULT, 2000, p.415).

É esta a outra margem, para usar os termos de Barthes, que se vai construindo durante a escritura de Bandeira. Na fenda, ele olha para a margem de uma linguagem que ainda pode dizer a si mesmo e o mundo, uma linguagem que vai encontrar as palavras para dizer o ser, e, na outra, uma nova, em construção, que não vai mais capitular ao que quer que seja fora de si mesma, parafraseando o seu verso da “Poética”.

Nesse ponto se encontram a “Poética” de Bandeira e a “Procura da Poesia de Drummond”. O poema, enquanto forma, terá a sua estrutura criada a partir dele mesmo, “Espera que cada um se realize e consuma/com seu poder de palavra/e seu poder de silêncio”. Não há uma forma prévia. Resta ao poeta acatar o que resulta dessa procura que traz um novo poema com a sua forma própria, “Aceita-o/como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada/no espaço.”.

O olhar para a linguagem, com a atenção de um analista freudiano, faz também do novo poeta um pesquisador e criador de formas, levando a um novo conceito de verso. A comparação entre dois modelos, dois tratados de versificação, um de Bilac e Passos e outro de Bandeira, vai nos mostrar uma nova descontinuidade, a do verso como unidade métrica do poema.

3.9 O verso como unidade métrica

O *Tratado de versificação* de Bilac e Passos define o verso como o equivalente de metro: “Compreende-se por verso – ou metro – o ajuntamento de palavras, ou ainda uma só palavra, com pausas obrigatórias e determinado número de sílabas, que redundam em música.” Em seguida, discorre sobre a diferença entre prosa e verso a partir da etimologia latina, valendo-se de uma breve citação que faz de Quillard: “*prosa* vem do adjetivo latino *prosa* (subentendendo-se o substantivo *oratio*, discurso, oração) – *oratio prosa*, discurso contínuo, seguido, e respeitando a ordem gramatical direta’.” (BILAC e PASSOS, 1905, p. 35)

Cabe lembrar aqui a fala de Fernando Pessoa, dizendo que a prosa se emenda. No entanto, o verso, diferentemente do poeta português quando propunha a noção de verso natural, não se caracteriza para Bilac e Passos, via Quitard, pelos cortes ditados pela fala, mas por voltar ao início da página quando a métrica determina (1905, p. 35) : “‘*verso* é derivado de *versus*, do verbo *vertere*, tornar ou voltar, - porque, uma vez esgotado um certo número de sílabas, a oração interrompe-se, e volta de novo ao ponto de partida, a fim de começar outra evolução silábica’.”

Note-se que a equivalência entre o conceito de verso e o de metro tenta se fundamentar também numa interpretação da etimologia. Se verso significa voltar, entendendo-se como voltar para a margem, aparentemente nada indica na etimologia que essa volta se dê quando se esgota um determinado número de sílabas. Parece uma conclusão baseada na própria realidade empírica do que tenha sido o verso até então, ou seja, um conjunto medido, uma unidade métrica do poema. Pierre-Marie Quitard é um estudioso francês que viveu de 1792 a 1882. Bilac nasceu em 1865 e morreu em 1918. O *Tratado de versificação* é de 1905. A visão exposta por essa via sobre o que seja o verso não abre espaço para outro tipo que não o metrificado. Numa passagem do *Tratado*, há uma referência a estrofes com versos polimétricos ((BILAC e PASSOS, 1905, p. 84): “As estrofes misturadas, isto é, as que não obedecem a igual medida dos versos, são elegantes; para fazê-las, basta conhecer todos os metros”. Assim, o conceito de verso de Bilac e Passos não comporta nem menciona o verso livre.

No entanto, como mostra Fernando Graça (2013) no *E-Dicionário de Termos Literários*, o verso livre tem uma história com raízes anteriores no tempo ao estudo de Bilac e Passos:

Essa mudança de estilo foi bastante incentivada pelo poeta norte-americano Walt Whitman (1819-1892) e pelo francês Stéphane Mallarmé (1842-1898). Whitman é considerado o pai do verso livre; [...]. Os longos poemas de seu *Leaves of Grass* (1885) utilizaram-se de versos longos, brancos e livres com o intuito de se adequar aos ritmos da fala humana.

Graça localiza na história os antecedentes desse tipo de verso:

Já na era da Rainha Vitória alguns poetas escreviam versos irregulares com rima, como Christina Rossetti, Coventry Patmore e T.E. Brown. Além disso, o poema ‘Discharged’ de W.E. Henley (1849-1903) e os poemas ‘The Light-Keeper’ e ‘The Cruel Mistres’ de Robert Louis Stevenson (1850-1894) são bons exemplos preliminares do verso livre. Os 22 poemas de Heinrich Heine (1797-1856), [...] publicados no *Buch der Lieder* (1827), contribuíram para o desenvolvimento do verso livre [...]. (GRAÇA, 2013)

Recua mais ainda no tempo:

Mesmo a *Threnodia Augustalis* de Dryden (1631-1700), o *Samson Agonites* de Milton (1608-1674) e um ou outro poema da *House of Fame* de Chaucer (c. 1343-1400) adotaram o *vers libre*, como bem apontou o crítico T.E. Hulme em seu *Lecture of Modern Poetry* (1908), afirmando que ‘somente o nome é novidade’. (GRAÇA, 2013)

Quanto à poesia em língua portuguesa, o autor aponta Eugénio de Castro (1869-1944) e Fernando Pessoa (1888-1935) como precursores. No Brasil, cita Adalberto Guerra Duval, que, influenciado por Maeterlink e Eugénio de Castro, “é considerado o introdutor do verso livre no nosso país por conta de diversas linhas nas composições de *Palavras que o vento leva...*”, livro de 1900. (GRAÇA, 2013)

Desse modo, mesmo que não estivéssemos em 1925, ano de Pau-Brasil, de Oswald de Andrade, obra de peso do verso livre brasileiro, escaparam à análise de Bilac e Passos, e também de sua referência francesa, Quitard, diversas realizações que poderiam colocar no mínimo em debate a definição de verso como o equivalente a metro.

3.10 O verso como unidade rítmica

Em seu *A versificação em língua portuguesa*, Manuel Bandeira (1960, p. 553) começa definindo o verso não pela métrica, mas pelo ritmo:

O verso é a unidade rítmica do discurso poético. Para salientar o ritmo se têm valido os poetas, nos vários idiomas, de recursos formais como sejam os *acentos de intensidade*, os *valores das sílabas* (quantidade), as *rimas*, a *aliteração*, o *encadeamento*, o *paralelismo*, o *acróstico*, o *número fixo de sílabas*

No mesmo ensaio sobre “Poesia e verso”, do livro *De poetas e de poesia*, Bandeira discorre mais sobre essa formulação e, inclusive, cita em que fonte se baseou. Também compara sua visão com a de Bilac e Passos: “Se passamos da definição de poesia para a definição de verso, as dificuldades diminuem, mas não desaparecem.” (BANDEIRA, 1954, p.114). Depois de comentar várias definições de poesia, como vimos acima, ele agora se debruça sobre o conceito de verso:

Abri um tratado de versificação qualquer, o de Bilac e Guimaraens Passos, por exemplo, e ali vereis definido o verso como o ‘ajuntamento de palavras, ou ainda uma só palavra, com pausas obrigadas e determinado número de sílabas, que redundam em música.’ (BANDEIRA, 1954, p. 114)

Em seguida, cita também a passagem de Quillard sobre a prosa como discurso contínuo e o verso como o que volta em virtude do número de sílabas, para então concluir:

A definição de Bilac e Guimaraens Passos, que é mais ou menos a de todos os outros tratadistas, podia servir para a nossa língua e mais algumas outras mas só até o advento do verso livre. Que definição se pode dar do verso, de modo que ela se aplique a qualquer idioma, vivo ou morto, e em qualquer tempo? (BANDEIRA, 1954, p. 114-115):

Nesse trecho, podemos ver duas preocupações. Uma é histórica, pois há um conceito que não dá mais conta de outras realizações poéticas que vieram se realizando ao longo do tempo. Há a descontinuidade da ideia de verso como unidade métrica. A outra preocupação é do ponto de vista teórico. Há uma ambição teórica semelhante à dos formalistas russos, de encontrar o específico do literário, de formular as leis do verso.

Para se aproximar de uma resposta, vai buscar as palavras de Pedro Henríquez-Urenã, que, segundo Borges, conforme cita o historiador Cairo Barbosa, era um intelectual que teria “‘leído todo, todo’.” (BORGES, s/d, apud BARBOSA, 2019). Vejamos o que diz Bandeira (1954, p. 115) sobre o pensamento de Urenã no tocante à questão do verso:

[...] o grande mestre dominicano, há pouco falecido, tentou, a meu ver com êxito, essa definição mínima. Poesia, poesia no sentido formal, ensinou ele, é linguagem dividida em unidades rítmicas; prosa é linguagem continuada. Sem dúvida, na linguagem continuada da prosa há parágrafos. Mas o corte da prosa em parágrafos atende tão somente à necessidade de ordenação das ideias. O verso é a unidade rítmica do poema.

Nesta passagem, Bandeira (1954, p. 114) aprofunda os aspectos formais:

Ritmo, em sua fórmula elementar, é repetição. O verso, em sua essência, é unidade rítmica porque se repete e forma séries. Para formar séries podem as unidades ser semelhantes ou dessemelhantes. Podem ser unidades flutuantes. Mas é necessário que cada verso seja uma como que entidade, ou, como disse Valéry ‘uma palavra total, vasta, nativa, nova e estranha à língua.’

E formula aqui um novo conceito para dar conta tanto do passado como do presente: “O que diferencia os diversos tipos de versificação através de todos os idiomas e de todos os tempos são os expedientes de que se valeram os poetas para pôr em maior evidência o ritmo.” (BANDEIRA, 1954, p. 114). Desse modo, Bandeira está afirmando que não é a métrica o princípio construtivo dominante do verso, para usar uma terminologia de Tynianov, mas o ritmo. Se fosse a métrica, como pensavam Bilac e Passos, a ponto de equivaler verso a metro,

não poderíamos ter um verso sem um metro, entendendo-se, nesse caso, um metro catalogado, uma intenção de medida.

De outra parte, os diversos elementos construtivos, *acentos de intensidade*, as *rimas*, a *aliteração*, o *encadeamento*, o *paralelismo*, o *acróstico*, o *número fixo de sílabas*, os *valores das sílabas*, todos concorrem para a elaboração do ritmo, ou do verso como unidade rítmica.

O livro de ensaios, *De poetas e de poesia*, é de 1954. O estudo sobre versificação saiu em 1960. Mas são o resultado de reflexões amadurecidas pelo autor ao longo de toda sua produção tanto de poeta como de pensador sobre a poesia. As duas produções lançam luz uma a outra, cada um com seu tempo de amadurecimento. Se, quanto ao conceito geral de poesia, estava ainda um pouco ligado a uma ideia de expressão, já no conceito de verso se incluía, mesmo que não haja citação, por exemplo, no seu *Itinerário de Pasárgada*, nem nos dois estudos em questão aqui, entre os que pensam a forma, a arte, como sistema.

Assim, quanto mais vai se voltando, como um poeta do século XX, para a materialidade da linguagem, mais seu pensamento se aproxima dos que formularam, no plano teórico, esse caminho novo que ele vinha trilhando pela prática, pela criação do poema - criação em que Bandeira é um dos expoentes na língua portuguesa. O uso de termos como *série*, para as séries rítmicas criadas pelo verso, ou como, via Valéry, “uma unidade estranha à língua”, são afins aos usados pelos formalistas russos, já aproximados aqui ao pensamento de Bandeira. Também falar nos “expedientes de que se valeram os poetas” se aproxima da ideia de procedimento, conceito desenvolvido por Chklovski, assim como o de *estranhamento*, em seu artigo “A arte como procedimento” (1976). Ou, dito de outra maneira, os estudos desses teóricos podem ser cotejados com as questões debatidas pelo poeta e ensaísta e vemos em que medida ajudam a elucidar ou a propor alternativas de soluções, muitas vezes semelhantes, para os mesmos impasses conceituais.

3.11 O novo princípio construtivo

Tynianov (1976, p. 112), em seu “Da evolução literária”, presente no volume *Teoria da literatura, formalistas russos*, fala da mudança de elemento formal no verso: “Num certo sistema literário, é o elemento formal do metro que sustenta a função do verso”. Mas isso pode mudar e “a função do verso é transferida para outros traços do verso, na maior parte secundários, derivados, ou seja, para o ritmo que delimita as unidades a uma sintaxe e a um léxico particulares”.

Em outro texto, “O ritmo como elemento construtivo do verso”, o teórico russo aprofunda as relações entre forma e função: “Um elemento pode estar em evidência, em detrimento de outros que por isso sofrem uma deformação e, nesse caso, se reduzem a um nível de acessório neutro.” (TYNIA NOV, 1975, p.7).

O elemento em evidência se torna o princípio construtivo. Ele deforma os outros na medida em que estão em função do dominante. Quando o dominante é a métrica, a escolha de palavras se dá em função do número de sílabas. Quando o dominante é o ritmo, se dá pelos critérios apontados por Bandeira, como encandeamento, paralelismo, entre outros.

Seguindo pela visão de Tynianov, o que Bandeira achou, tentando encontrar uma definição de verso que valesse para qualquer tempo, foi o princípio construtivo do novo verso que nascia no seu tempo, um verso orientado pelo ritmo. E é possível ler também nos versos orientados pelo princípio da métrica as deformações que, mesmo de maneira secundária, o ritmo traz para a própria métrica ao se relacionar com ela. Vale observar, nesse sentido, a seguinte passagem de “A versificação em língua portuguesa”, quando Bandeira fala do verso de doze sílabas, o alexandrino, se transformando e ganhando realizações que se distanciam dos princípios aceitos até então:

Bilac e Guimaraens Passos, no seu *Tratado de versificação*, exemplifica como certo o verso ‘Dava-lhe a custo a sombra escassa e pequenina’ porque a vogal final do primeiro hemistíquio (o *a* de *sombra*) se elide na vogal *e* inicial do segundo hemistíquio; e como errado o verso ‘Dava-lhe a custo a sombra fraca e pequenina’, por não haver elisão. (BANDEIRA, 1960, p.542)

Bandeira contrapõe o preceito de Bilac e Passos a um critério de leitura natural, ou seja, de como se fala. Importa para ele qual o ritmo do verso em relação a sua leitura, não apenas em relação ao metro, como se isso minasse o critério estritamente métrico. E, por esse caminho, cita exemplos de construções da moderna poesia:

No entanto, a maneira natural de ler ambos os versos é fazendo duas pausas interiores, a primeira em *custo*, a segunda em *escassa e fraca*. Esse ritmo ternário, sem atenção à cesura mediana, e outros, como o quaternário (3+3+3) e os de corte irregular são recorrentes na moderna poesia de língua portuguesa. (BANDEIRA, 1960, p. 542-543)

Para provar sua observação, compara uma estrofe de Ribeiro Couto (1898-1963) com outra de Francisca Júlia (1871 –1920):

Exemplos de Ribeiro Couto:

O olhar nevoento... o passo lento... sonolento...
E em meio àquele desalinho pitoresco...
Pelos caminhos levando folhas de cores...
As carícias delicadíssimas da essência...

Neles não há a elisão mediana, mas o ritmo é o mesmo que resulta da leitura natural dos versos seguintes de Francisca Júlia, onde existe a elisão:

São esqueletos que de braços levantados...
E senta-se. Compõe as roupas. Olha em torno...
Ó Natureza, ó Mãe pérfida! tu, que crias...
Tanto aborto, que se transforma e se renova...

(BANDEIRA, 1960, p. 543)

Em *Itinerário de Pasárgada*, o poeta afirma que “Um número fixo de sílabas com as suas pausas cria um certo movimento rítmico, mas não é forçoso ficar no mesmo metro para manter o ritmo.” (BANDEIRA, 1984, p. 46). Quando se deu conta disso, sentiu-se verdadeiramente “liberto da tirania métrica”. Cita exemplo de Gonçalves Dias em que o poema tem alguns decassílabos com ritmo de verso de onze sílabas. Mais adiante, mostra como um poema seu, “Boi morto” (presente no seu livro *Opus 10*, de 1952), não mantém o octossílabo, pois a última palavra do verso anterior se soma à do verso seguinte, fazendo, pelo *enjambement*, um verso de sete como se fosse de oito, criando “um ritmo um pouco mais sutil do que o estritamente estabelecido pelo número fixo de sílabas” (BANDEIRA, 1984, p. 48). O verso “Boi espantosamente, boi” tem oito. O verso seguinte, “Morto, sem forma ou sentido”, tem sete. No entanto, a palavra boi no final é lida como emendada na palavra morto, dando a ela uma dupla função, a de terminar o verso e a de abrir o seguinte, formando então, pela leitura, um octossílabo: (boi) Morto, sem forma ou sentido.

Vemos então que Bandeira foi somando outros parâmetros à construção e à análise do verso. Ritmo de leitura e corte entram também na sua perspectiva e desestabilizam e interagem com a métrica. Seu caminho para chegar ao verso livre e a sua espécie de síntese pessoal do verso passa por essa noção maior dos fatores do ritmo. No entanto, afirma que, até 1911, como já mostramos, ainda não tinha noção do que fosse o verso livre. Foi só com a leitura de autores como Guy-Charles Cros, Mac-Fiona Leod e Maeterlinck que percebeu a riqueza de construções em que “a alexandrinos de corte tradicional se misturavam outros de livre movimento rítmico.” (BANDEIRA, 1984, p. 44). E passou a “versejar pela nova cartilha”.

Também comenta como usou de expedientes criativos para se desfazer do hábito de metrificar, hábito difícil de se desvencilhar. Para tanto, se valeu desde traduções em prosa com as de Poe por Mallarmé até a disposição e o corte na página de “*menus*, receitas de cozinha, fórmulas de preparados para pele”. O exemplo que coloca é este:

Óleo de ricino
Óleo de amêndoas doces
Álcool de 90°
Essência de rosas.

(BANDEIRA, 1984, p. 45)

Segue com um breve caminho de seus poemas, que vão dos que ainda tinham algo de métrica mesmo tentando ser de verso livre até os que, finalmente, em 1921, se livram do hábito da medida. Mas crê que, talvez, mesmo nesses, ainda se possa encontrar algo de metro aqui ou ali. “Ora, no verso-livre autêntico o metro deve estar de tal modo esquecido que o alexandrino mais ortodoxo funcione dentro dele sem virtude de verso medido.” (BANDEIRA, 1984, p. 45). Para dar um exemplo que ilustre essa última afirmação, usa um verso seu, de doze sílabas, do poema “Mulheres” (em *Libertinagem*, 1930): “O meu amor porém não tem bondade alguma”.

Vejamos o poema:

MULHERES

Como as mulheres são lindas!

Inútil pensar que é do vestido...

E depois não há só as bonitas:

Há também as simpáticas.

E as feias, certas feias em cujos olhos vejo isto:

Uma menininha que é batida e pisada e nunca sai da cozinha.

Como deve ser bom gostar de uma feia!

O meu amor porém não tem bondade alguma.

É fraco! Fraco!

Meu Deus, eu amo como as criancinhas...

És linda como uma história da carochinha...

E eu preciso de ti como precisava de mamãe e papai

(No tempo em que pensava que os ladrões moravam no morro atrás de casa e tinham
cara de pau)

(BANDEIRA, *Estrela da vida inteira*, 1993, p. 126)

A colocação de Bandeira de termos um verso com um determinado número de sílabas sem virtude de verso medido pode ser lida à luz do princípio construtivo de Tynianov. Mesmo que tenha doze sílabas, o verso, e o poema como um todo, não foram construídos com um

princípio métrico. “Mulheres” é um dos poemas escritos como “Poética”, do mesmo livro *Libertinagem*. Mescla versos curtos como “É fraco! Fraco!” e enormes como “(No tempo em que pensava que os ladrões moravam no morro atrás de casa e tinham cara de pau)”. É regido pelo princípio de “Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis”.

Outra afirmação de Bandeira se relaciona com esta dele mesmo e também com outras colocações de Tynianov. A de Bandeira (1984, p. 47): “O movimento rítmico de um verso pode sofrer a influência do verso anterior ou do seguinte.” No conjunto dos versos do poema “Mulheres”, não se percebe o alexandrino. O ritmo dos versos anteriores e posteriores, pela sua disparidade de tamanhos, não realça a presença de um metro conhecido, catalogado. Vejamos o que diz Tynianov (1975, p. 7), em “O ritmo como elemento construtivo do verso”:

A unidade da obra não consiste numa entidade fechada e simétrica, mas em uma integridade dinâmica com um desenvolvimento próprio; entre os seus elementos não se sobressai o signo estático da adição e igualdade, mas há sempre o signo dinâmico da correlação e da integração. A forma da obra de arte deve ser entendida como dinâmica.

Segue demonstrando os fatores dessa obra que não é estática:

Esse dinamismo se manifesta principalmente no conceito de princípio construtivo. Nem todos os fatores da *palavra* se equivalem: a forma dinâmica não nasce da sua fusão (cf. a noção, frequentemente usada de correspondência), mas da sua ação recíproca ou interação e, conseqüentemente, do evidenciamento de um grupo de fatores em detrimento de outro. Por isso o fator evidenciado deforma os fatores subordinados. (TYNIANOV, 1975, p. 7)

Tynianov concebe a forma como “passagem”, como mudança da relação entre os fatores subordinados e subordinantes. Usa o termo *luta*, de tal sorte que, quando se perde a sensação desse movimento, “o fator artístico cancela-se, vira automatismo” (TYNIANOV, 1975, p. 7). As mudanças se dão para estabelecer uma nova luta, uma nova interação dinâmica.

No poema “Mulheres”, há essa luta expressa entre o domínio do princípio construtivo do ritmo sobre o princípio da métrica. O ritmo é dominante a tal ponto que o verso alexandrino presente no poema não impõe o seu valor métrico. É assim que a forma se dinamiza. “O mérito do ‘verso novo’ não era ser mais ‘musical’ ou ‘perfeito’, mas o fato de que ele renovava a dinâmica da relação entre os vários fatores.” (TYNIANOV, 1975, p. 7)

A afirmação de Bandeira de que “o movimento rítmico de um verso pode sofrer a influência do verso anterior ou do seguinte” também pode ser relacionada com os conceitos de antecipação e resolução de Tynianov. Um verso, com um determinado número de sílabas e acentos, um grupo métrico, cria um movimento progressivo de antecipação. Espera-se que o próximo verso seja análogo. Essa antecipação pode se realizar, criando uma resolução, ou seja,

um novo verso que segue naquele padrão métrico. O movimento progressivo gera um regressivo. O novo verso se espelha no anterior. E temos um novo momento progressivo, já que se espera que possa vir um outro verso com o mesmo padrão métrico. “Esta característica rítmica progressivo-regressiva do metro é uma das causas pela qual ele é um dos componentes *principais* do ritmo” (TYNIA NOV, 1975, p.35).

Mas esse padrão métrico pode não se repetir. O verso seguinte não tem o mesmo metro. “A antecipação dinâmica não se conclui no grupo a que tende”. Na visão de Tynianov, o metro, nesse caso, não desaparece, mas subsiste como impulso métrico: “Neste caso o metro cessa de existir como sistema regular, mas subsiste sob outra espécie. ‘A antecipação não concluída’ é também um momento dinamizante; o metro se conserva como impulso métrico.” A irresolução vai gerar um novo verso de outro tamanho. Esse, por sua vez, vai gerar um novo movimento progressivo-regressivo: “Um verso assim feito será metricamente livre, *vers libre*, *vers irrégulier*: o metro como sistema é substituído pelo metro como princípio dinâmico, como orientação sobre o metro, como equivalente do metro.” (TYNIA NOV, 1975, p.35):

Assim, o poema de verso regular é aquele em que a antecipação se completa numa resolução. O poema de verso livre é aquele em que a antecipação não se completa. É o poema da irresolução. Aqui, mais uma relação com Bandeira, quando falamos na afirmação da incerteza no seu poema “Poética”: “Não quero mais saber do lirismo que não é libertação”, aquela poesia em que não se sabe, de verso a verso, o que virá a seguir. Pode vir até um alexandrino. “O verso livre constitui uma utilização consequente do princípio ‘da irresolução, da antecipação dinâmica’, realizada sobre as unidades métricas.” (TYNIA NOV, 1975, p.38).

Por essa via de entendimento, Tynianov mostra como verso livre é ainda verso e não prosa. Não é uma frase cortada no espaço. Há também ritmo na prosa. Mas o princípio construtivo do ritmo na poesia é diferente do princípio do ritmo na prosa. Nesta, o ritmo pode servir para pôr em evidência o significado, para retardar ou acelerar a narrativa. Na poesia, o ritmo se impõe, inclusive, sobre o significado. Na poesia de verso livre, como vimos, ele é o princípio dominante e deforma os outros elementos secundários. Na prosa, ele não é o dominante, ou não é construído com a mesma função do ritmo na poesia, o que não o tira da construção. “E ninguém pode colocar em dúvida que a prosa de Flaubert ou de Turgenev não seja mais musical (ou até mais ‘rítmica’) do que certo *vers libre*.” (TYNIA NOV, 1975, p. 43).

Bandeira (1954, p. 122-123) também, no seu artigo “Poesia e verso”, aborda a mesma questão:

Mas verso-livre cem por cento é aquele que não se socorre de nenhum sinal exterior senão a da volta ao ponto de partida à esquerda da folha de papel: *verso* derivado

de *vertere*, voltar. À primeira vista, 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 auxílio de fora. [...] Sem dúvida não custa nada escrever um trecho em prosa e depois distribuí-lo em linhas irregulares, obedecendo tão somente às pausas do pensamento. Mas isso nunca foi verso-livre. Se fosse, qualquer pessoa poderia pôr em verso o último relatório do Ministério da Fazenda.

Como se vê, Bandeira afirma que o verso livre é construído. Nele, há a construção de um ritmo sem o apoio da métrica. No seu “A versificação em língua portuguesa”, define com mais clareza ainda:

Desde que o poeta prescinde do apoio rítmico fornecido pelo número fixo de sílabas, penetra no domínio do verso livre, o qual, em sua extrema liberação, isto é, quando não se socorre de nenhum apoio rítmico, poderia confundir-se com a prosa rítmica, se não houvesse nele a unidade formal interior, aquilo que de certo modo o isola no contexto poético. (BANDEIRA, 1960, p.556)

A unidade formal interior é que isola o verso no poema. Relembremos o trecho de Bandeira sobre o ritmo em *De poetas e poesia* (1954, p. 115): “Ritmo, em sua fórmula elementar, é repetição. O verso, em sua essência, é unidade rítmica porque se repete e forma séries.” Comparemos com esta formulação de Tynianov: “Enquanto que no verso regular a medida é dada pela pequena unidade deduzida da série, aqui a base, a medida, é a própria série”. (TYNIANOV, 1975, p. 36) Voltemos a Bandeira: “Para formar séries podem as unidades ser semelhantes ou dessemelhantes. Podem ser unidades flutuantes.” Por fim, afirma: “Mas é necessário que cada verso seja uma como que entidade”. (BANDEIRA, 1954, p. 115)

As unidades menores são os pés métricos, os conjuntos de sequência de acentos, que também dinamizam o verso com a antecipação e a resolução. Já no verso livre, o verso inteiro será como essa unidade menor, levando de verso a verso a antecipação seguida de uma irresolução. Note-se que a irresolução está presente tanto no verso metrificado quanto no livre. No metrificado, ela é uma possibilidade que não se realiza. No livre, a irresolução é que se realiza. Ambas, resolução e irresolução, formam o ritmo, que, como Bandeira coloca, é construído por unidades semelhantes ou dessemelhantes. E os dois tipos de verso se realizam como “entidade”, cada um com sua unidade interior.

E, ressalte-se, os dois tipos de verso estão construindo um ritmo. Aristóteles, na “Poética”, já afirmava que “os metros são parte do ritmo” (1448b). Ou seja, a categoria maior é o ritmo. Contudo, em um determinado período, Bilac e Passos afirmaram o verso como unidade métrica do poema. E Bandeira precisou refazer o conceito, afirmando que o verso é a unidade rítmica do poema.

Tynianov escreveu sua obra *O problema da linguagem poética*, em que se encontram todas essas reflexões do ensaio “O ritmo como elemento construtivo do verso”, em 1924. Nesse

mesmo ano, Bandeira lançava o volume *Poesias*, que reunia, como vimos, seus dois primeiros livros, *A cinza das horas* e *Carnaval*, e trazia o novo livro, cujo título é *O ritmo dissoluto*. Como já se disse aqui, Bandeira não se refere aos formalistas nos seus ensaios. A obra dos teóricos russos foi mais divulgada no Brasil só perto dos anos 1970. Bandeira morreu em 1968. Mas, em 1924, o poeta estava enfrentando, no plano criativo e no de suas reflexões, os mesmos problemas com que Tynianov se deparava.

3.12 Os versos livres

Em *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira comenta sobre seu livro de 1924: “*O Ritmo Dissoluto* é um livro de transição entre dois momentos de minha poesia”. Ou seja, é um livro que se ocupa dos conflitos formais de sua trajetória. É um livro na fenda. “Transição para quê? Para a afinação que cheguei, tanto no verso-livre como nos versos metrificados e rimados.” Para chegar a essa afinação, teve que pesquisar criativamente o ritmo. Foi preciso chegar a um ritmo dissoluto no sentido de ir se livrando da construção rítmica apenas guiado pela métrica, pelos apoios externos, como ele mesmo nomeia. “Prosegui em certas experiências de *Carnaval*, como rimas toantes, mistura de versos brancos e versos rimados, versos-livres em que ainda persiste certo ritmo de medida e rimados”. Essa pesquisa criativa redimensionou, inclusive, como ele afirma, sua produção de versos metrificados. (BANDEIRA, 1984, p. 75)

Vejamos o que dizia o teórico Tynianov nesse mesmo ano (1975, p. 38): “No nosso tempo o *vers libre* obteve grandes vitórias. É hora de dizer que este é o verso característico da nossa época, e considerá-lo como verso anômalo, senão totalmente como prosa, é injusto tanto do ponto de vista histórico como teórico.” E também: “Quando o metro tradicional não contribui mais para a dinamização do material, tendo-se tornado a sua ligação com este último automática, este é o momento dos equivalentes.”. Ou seja, é o ritmo, não mais a métrica, que vai dinamizar o novo verso.

A busca do ritmo como base do verso é um procedimento que já vinha acontecendo desde o Romantismo, como mostra Salette de Almeida Cara (1986, P. 33) em *A poesia lírica*: “Do ponto de vista das conquistas técnicas da linguagem poética, o Romantismo dará lugar de destaque ao *ritmo* [...]. A rebelião romântica contra a versificação silábica irá casar-se com sua própria aventura de pensamento, já liberto do racionalismo anterior”.

A autora aponta também como essa criação se deu de maneira diversa entre as literaturas alemã, inglesa e francesa:

Os poetas românticos alemães e ingleses foram fundamentais naquele momento, pela relevância que deram à distribuição rítmica dos acentos – o que puderam apreender de sua própria tradição poética. Já a poesia francesa, tradicionalmente mais presa aos modelos métricos silábicos, precisou fazer uma verdadeira revolução contra essa versificação silábica e regular e, mesmo assim, o seu lirismo romântico é muito menos libertário e arrojado. (CARA, 1960, p. 33)

Vale mencionar o que disse Décio Pignatari (2011, p. 26) sobre Mallarmé:

Já Mallarmé nunca se permitiu sair dos versos de tradição francesa. Nunca fez versos brancos [...], nem experimentou o chamado verso livre [...]. No entanto, no poema que publicou em 1897, um ano antes de sua morte, foi além de qualquer verso branco ou livre: estraçalhou o verso francês e o distribuiu pelo branco da página.

O gesto de Mallarmé, definido com o termo estraçalhar usado por Pignatari, demonstra como, somente com uma atitude extrema, a tradição do modelo métrico silábico francês pôde se abalar de uma vez por todas. Para chegar a isso, o poeta francês se valeu de uma outra estrutura rítmica, a da música de concerto, conforme se vê no prefácio ao seu livro *Um lance de dados*:

Hoje ou sem presumir do futuro o que sairá daqui, nada ou quase uma arte, reconhecamos facilmente que a tentativa participa, com imprevisto, de pesquisas particulares e caras ao nosso tempo, o verso livre e o poema em prosa. Sua reunião se cumpre sob uma influência, eu sei, estranha, a da música ouvida em concerto; encontrando-se nesta muitos meios que me parecem pertencer às Letras, eu os retomo. (MALLARMÉ, 1897, apud CARA, 1986)

É o poema-partitura de voz e pensamento, com suas entonações, suas pausas, com representações gráficas, diferentes tipos de letras para marcar intensidade, com ataques mais fortes e mais fracos, espaçamentos dando representação visual análoga aos movimentos sonoros de uma música de concerto. A musicalidade do verso dos poetas de sua geração, se já era mais aberta, mais vaga, mais rítmica e menos silábica, agora encontra um novo caminho, o da palavra na página, uma música para os olhos, ritmo para ver e ouvir, como uma partitura.

O exemplo de Mallarmé aponta para a questão pensada por outro formalista russo, Tomachevski (1970, p. 152), no seu artigo “Sobre o verso”. Não há apenas um tipo de verso livre: “O termo ‘verso livre’ por sua característica negativa une numerosas e diversas formas particulares.” A negatividade se deve ao fato do verso livre ser aquele que não é metrificado. É uma definição ancorada numa negação. Não tem um metro regular. Mas as realizações positivas, ou seja, as que fazem do verso um verso livre podem se dar de muitas formas. Mallarmé encontrou uma. Há outras.

Paulo Henriques Britto (2011, p. 127), na *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, propõe três tipos diferentes no seu artigo “Para uma tipologia do verso livre em português e

inglês”: “o verso livre clássico, o verso liberto e o novo verso livre”. Argumenta que “a categoria ‘verso livre’, largamente empregada nos estudos de poesia, é, na verdade, um termo excessivamente abrangente, que oculta diferenças entre formas muito divergentes.”

Partindo da história da poesia de língua inglesa, Britto (2011, p. 128) mostra que há duas tradições de verso que originaram dois tipos de verso livre. A primeira vem pela via germânica:

Contudo, é preciso levar em conta que o inglês – um idioma híbrido, com uma sólida base germânica, mas uma forte influência do francês a partir do século XI – apresenta duas tradições prosódicas diferentes, e, que, portanto, é possível chegar ao verso livre a partir (ou aproximando-se) de dois tipos muito diferentes de padrão formal.

Pela tradição mais antiga, a germânica, chega-se, segundo o autor, ao verso de Walt Whitman. O poeta tem como base anterior a ele “um verso longo dividido em dois por uma cesura medial, havendo dois acentos fortes em cada hemistíquio” (BRITTO, 2011, p. 128). Esse verso é também marcado por aliterações. Além de dar um tratamento rítmico próprio que vai se afastando calculadamente do modelo base, Whitman soma outros recursos na construção do seu verso livre: enumeração, anáfora, expansão e contração e encaixotamento sintático (palavras que se referem a outras ao longo do poema dando um ritmo sintático ancorado na relação semântica). Esse tipo de verso é nomeado por Britto como o verso livre clássico.

Agora, o autor nos mostra a origem do que chama de verso liberto - “um segundo tipo de verso livre inglês parte não do verso anglo-saxônico, e sim do tradicional verso inglês medido em pés”. No verso liberto, há uma espécie de ‘metro fantasma’ por trás do poema, para empregar o termo proposto por Eliot” (BRITTO, 2011, p. 128).

É interessante notar que um verso baseado em acentos e pausas, ou seja, em elementos ligados também à pronúncia de fala, originou um verso mais livre, não dependente do metro. Já o verso liberto, tendo como base um sistema de pés, manteve ainda um apoio métrico.

O terceiro tipo é o novo verso livre, “tipicamente curto e marcado pelo *enjambement* mais radical, que foi desenvolvido em língua inglesa a partir de William Carlos Williams e E.E. Cummings.” (BRITTO, 2011, p.132).

Podemos pensar a singularidade que há na separação ou ligação dos versos nesse novo verso livre se atentarmos para os três tipos de corte. O primeiro é o corte pela métrica. Ao final de um determinado número de sílabas, há o corte. Nesse caso, o corte pode cair ao final de um conjunto sintático e semântico completo ou não. Quando não cair, teremos uma continuação no verso seguinte, um *enjambement*. Saliente-se que, como o critério é métrico, o corte se dará em qualquer tipo de palavra, seja ela um nome, um verbo, um artigo, uma preposição, um advérbio, enfim. Nos versos livres, o mais comum é o corte em conjuntos menores sintáticos e semânticos

completos, mesmo que haja um *enjambement*. Não há, na maioria dos poemas de verso livre, a quebra em preposições, artigos, por exemplo, pois, assim, se interromperia o conjunto. No novo verso livre, todavia, há, muitas vezes, o corte justamente nesses pontos, dando ao poema uma mancha gráfica inusitada. É como se o corte não cortasse, mas emendasse, obrigando a buscar, no verso seguinte, a continuidade quebrada. Contrariando Pessoa, é uma poesia que se emenda.

O corte, como apresentamos aqui, é uma maneira de entender o que Britto chama de *enjambement* radical no novo verso livre. “Neste tipo de verso, por vezes os elementos visuais têm importância: a fonte empregada, a disposição das palavras e letras na página”. (BRITTO, 2011, p. 132).

Aplicando sua tríade à literatura de língua portuguesa, Brito coloca que “o verso livre tradicional whitmaniano foi introduzido na literatura lusófona por Fernando Pessoa e difundido no Brasil por Mário de Andrade e Manuel Bandeira.” Sobre o verso liberto, o autor afirma que “não teve muita difusão entre nós nada equivalente ao verso livre com um ‘metro fantasma’”. Cita nessa linha Mário de Andrade no seu início, inspirado no verso polimétrico do simbolismo francês, mas aderindo em seguida ao verso do tipo de Whitman, e menciona ainda Jorge de Lima. E, para o novo verso livre, cita a produção de Claudia Roquete-Pinto. Por fim, Britto deixa claro que seu ensaio é uma etapa de uma pesquisa mais ampla, ou seja, pode e deve ser aprofundado, encontrando mais exemplos na nossa poesia brasileira, sobretudo, na criação com o novo verso livre. (BRITTO, 2011, p. 134)

Bandeira, poeta, produzia seu verso livre e também pensava, como ensaísta, sobre essa produção como vemos aqui, mais uma vez, no seu estudo “A versificação em língua portuguesa”:

Todavia, raro é o poema em versos livres onde o poeta não lance mão do encadeamento para marcar o ritmo. Quase toda a poesia de Augusto Frederico Schmidt é ritmada pela repetição de palavras ou frases de verso a verso. [...] Alguns poetas se servem não só do encadeamento e da aliteração, mas também da rima para acentuar o ritmo da versificação livre. É o caso de Adalagisa Nery. (BANDEIRA, 1960, p. 537)

Assim, o poeta-ensaísta pôde perceber um novo conceito geral de verso, como unidade rítmica do poema, para poder abrigar também o verso livre. Entender a ciência do ritmo possibilitou trazer, como afirmava Tynianov, outro elemento para ser o dominante, deformando os demais, e dinamizando o princípio construtivo.

3.13 A poesia “sem-versista”

Entretanto, se, como pensou Bandeira, o ritmo, entendido no seu aspecto sonoro, por si só, fosse o fator para a existência do verso, não teríamos a poesia visual, ou a poesia concreta nos seus poemas eminentemente visuais. Poemas em que desaparece a forma de verso como linha, como pedaço de linha (que volta), poesia “sem-versista”, para usar um termo de Décio Pignatari (2011, p. 46). E, vale lembrar mais uma vez, esse é também um tipo de poesia que mobilizou a reflexão e a criação de Bandeira.

Tal como Bilac e Passos, que definiram o verso pelo princípio dominante do seu tempo, a métrica, Bandeira o definiu pelo do seu, o ritmo. Mas Tynianov mostra que a forma é luta. Não se espere que ela chegue a um termo final, a uma redenção de uma estética por fim vencedora ou reparadora do que se considerava como equívocos de uma estética anterior.

Com a poesia concreta, um outro elemento secundário do verso começa a tomar o lugar de princípio dominante e deformante dos demais: o espaço. A arte do tempo, do ritmo, agora é também a arte do espaço, da visualidade. É isso que faz os poetas concretos brasileiros afirmarem o que ficou conhecido como a morte do verso, como o fim do ciclo do verso como elemento sonoro e discursivo, como unidade rítmico-formal. A visualidade, o espaço trazem, segundo o novo projeto, uma outra sintaxe e outra semântica. Não é um poema que fala das coisas, mas que se realiza como coisa.

O poema “Código”, por exemplo, de Augusto de Campos (1986, p. 207), tem a forma como a de um alvo. É redondo. Não há um verso como linha que inicia e retorna. Essa forma redonda é construída pelas letras que compõem a palavra código. Mas estão dispostas de uma maneira que, num primeiro olhar, não as percebemos. Aos poucos, vamos localizando uma aqui, outra ali e, ao final, ao juntar todas, chegamos à palavra. Ela nos é apresentada de forma que temos de decifrá-la. Assim, o próprio sentido de código se materializa.

Esse é o significado do termo concreto aplicado a essa poesia. Não fala sobre as coisas, como uma forma material que carrega um conteúdo abstrato. É uma forma-conteúdo. Forma e conteúdo se apresentam de maneira concreta. O próprio conteúdo se materializa. Se código é algo a decifrar, no poema de Augusto, temos que decifrar.

Aqui, o poema:



Figura 1 Poema Código (1973), de Augusto de Campos (1986)

É mais uma descontinuidade no conceito de verso com que Manuel Bandeira teve de se confrontar. No seu *Apresentação da poesia brasileira*, ele trata a produção nova da seguinte maneira:

Os mais recentes movimentos em nossa poesia foram o concretismo, o *néo-concretismo* e a *poesia-práxis*. Os dois primeiros se inspiram nos princípios do concretismo plástico, ou seja, uma arte que se exprime, como pregou van Doesburg, por signos concretos e não simbólicos. (BANDEIRA, 2009, p. 221)

Acentua então o caráter visual, plástico e a concretude em oposição à simbolização. Cita a formulação de um dos poetas e teóricos da poesia concreta:

‘O poema concreto aspira a ser: composição de elementos básicos da linguagem, organizados óptico-acusticamente no espaço gráfico por fatores de proximidade e semelhança como uma espécie de ideograma para uma dada emoção, visando à apresentação direta – presentificação do objeto’: assim explicou HAROLDO DE CAMPOS, um dos jovens poetas dessa corrente. (BANDEIRA, 2009, p. 221)

Em crônicas publicadas no *Jornal do Brasil*, em 1957, Manuel Bandeira expôs seu apoio e simpatia, bem como suas reflexões acerca do emergente movimento da poesia concreta. Além dos artigos de Bandeira, a parte de cultura do jornal, com a renovação de design gráfico e também editorial empreendida pelo poeta e jornalista Reynaldo Jardim, abrigou desde notícias sobre a *1ª Exposição Nacional de Arte Concreta*, realizada no dia 4 de dezembro de 1956, no MASP, até alentados textos teóricos e críticos e ainda poemas escritos por parte dos integrantes do concretismo. Não faltaram, em contraponto, comentários e discussões contrárias às novas tendências. Em matéria do dia 7 de outubro, quase dois meses antes do evento, o “Suplemento Dominical” do jornal noticiava:

Realizar-se-á na quinzena inicial do mês de dezembro, com inauguração marcada para o dia 4, no **Museu de Arte Moderna**, de São Paulo, a **1ª Exposição Nacional de Arte Concreta**. À primeira vista, a nota curiosa de tal exposição é que dela não participam apenas pintores e escultores, como o seu nome poderia fazer supor, mas também poetas. De fato, mais do que uma simples mostra coletiva, pretende ela revestir-se das características de um amplo movimento estético, destinado a imprimir novo rumo às artes de vanguarda do País. (JORNAL DO BRASIL, 1956, 2º Caderno, 5ª página)

Já na surpresa com que se mostra a recepção sobre a participação dos poetas numa exposição de artes visuais pode-se entrever o lugar em que essa nova poesia estava se colocando. O caráter visual dos poemas os abrigava, em vez das páginas de um livro, entre as obras expostas. É importante também salientar o ambiente em que essa poesia surgia, junto a artistas dispostos a dar um novo rumo para as artes de vanguarda do País. Ou seja, havia não apenas vanguarda como ainda se propunham a colocá-la num novo caminho.

A matéria prossegue:

A seção de poesia há de provocar inéditas controvérsias. Com efeito, se já existe como fato histórico-cultural uma arte visual concretista, o mesmo não pode dizer da “poesia concreta”, cuja teoria e prática será demonstrada ao público através de conferências, manifestos e, obviamente, poemas. (JORNAL DO BRASIL, 1956, 2º Caderno, 5ª página)

A notícia traz ainda informações sobre os intercâmbios da nova poesia, falando de suas aproximações tanto com a pintura concretista como com a música concreta e eletrônica. Pouco mais de um mês depois, o mesmo suplemento traz um artigo de Augusto de Campos intitulado “Pontos - Periferia - Poesia Concreta”. O texto, de 11 de novembro de 1956, apresenta os fundamentos, segundo a ótica do poeta e crítico, da poesia que estavam fazendo:

A verdade é que as “subdivisões prismáticas da Ideia” de Mallarmé, o método ideogrâmico de Pound, a apresentação “verbivocovisual” joyceana e a mímica verbal de Cummings convergem para um novo conceito de composição, para uma nova teoria da forma - um organoforma - onde noções tradicionais como princípio-meio-fim, silogismo, “verso”, tendem a desaparecer e ser superadas

por uma organização poético-gestaltiana, poético-musical, poético ideogrâmica da estrutura : POESIA CONCRETA. (CAMPOS, AUGUSTO DE, *JORNAL DO BRASIL*, 1956, 2º Caderno, 9ª página)

O artigo detalha todas essas referências. Um dos fundos teóricos que o autor coloca é a ideia de **estrutura**: “uma entidade onde o todo é mais do que a soma das partes ou algo qualitativamente diverso de cada componente”. Esse conceito se ampara na Gestalt, como se a apreensão do todo e mesmo o que orienta a construção das obras fossem realizadas de maneira semelhante ao que essa teoria da psicologia da forma apregoa. Augusto, no seu ensaio, fala que “Eisenstein, na fundamentação de sua teoria da montagem, Pierre Boulez e Michel Fano, com relação ao princípio serial, testemunharam - como artistas - a aplicação dos conceitos gestaltianos ao campo da arte”. Diz também que o título do livro de poesia de E.E.Cummings, *IS 5*, pode ser entendido “em estritos termos de Gestalt”. E complementa: “Para a poesia, e em especial para a poesia de estrutura de Mallarmé ou Cummings, dois mais dois pode ser rigorosamente igual a cinco”. Ou seja, o todo é mais do que a soma das partes, o princípio gestaltiano.

O olhar se volta agora para a superfície, para como as formas nos impactam. Se, com o lirismo hegeliano, estávamos lá no fundo do ser, agora estamos no polo oposto. No trajeto que levaria de um para o outro, pode-se dizer que está aquilo que chamamos aqui de lirismo freudiano, com a sua marca de voltar o olhar para a linguagem. Chegamos, portanto, a uma outra descontinuidade, a do lirismo freudiano. Temos agora uma “organização poético-gestaltiana”, nos termos de Augusto. Essa organização não é discursiva, seja no sentido de trazer, aos modos do lirismo hegeliano, a fala do ser, ou, nos moldes do lirismo freudiano, a fala do inconsciente. Mais do que isso: se, no lirismo hegeliano, tínhamos o discurso confortavelmente expresso no verso medido, a ponto de Bilac e Passos considerarem verso como sinônimo de metro; se, no lirismo freudiano, tivemos, com Bandeira, que chegar a um verso não mais comedido, um verso que é formulado como sendo a unidade rítmica do poema; agora há uma nova descontinuidade também do conceito de verso. No entanto, a descontinuidade é tal que o verso, como afirmou Augusto, tende a desaparecer.

No termos de Tynianov, como vimos, o que ocorreu foi que um novo princípio construtivo - que se impõe quando um elemento secundário, no caso aqui, o espaço, passa a ser o dominante - subordinou todos os outros elementos, inclusive, o ritmo, elemento dominante do verso no momento anterior. Assim, se foi possível, para um determinado tipo de contexto estético, clamar que o verso não metrificado não seria mais verso, e foi preciso refazer, como Bandeira, o tratado de versificação bilaquiano para provar que existia um verso, ainda verso,

não metrificado, agora os próprios poetas já se antecipam e dizem que o que fazem encerra o ciclo do verso como unidade melódico-discursiva e tendem a dizer que o procedimento aponta para o fim do verso.

Esse ponto, o da abolição do verso, foi tema de uma das crônicas de Manuel Bandeira ao se referir a um poema de Ferreira Gullar. O texto contrasta com suas crônicas anteriores no mesmo jornal, todas expressando apoio e receptividade às novas ideias. Refaçamos o caminho dos textos até chegar a essa em que a atitude receptiva se abala um pouco.

Em 9 de janeiro de 1957, Bandeira escreveu no *JB*:

O recente suplemento do **JORNAL DO BRASIL** foi lançado por um jovem - o poeta Reynaldo Jardim. [...] o rapaz vem organizando as suas páginas dominicais fora dos padrões de outros jornais. O seu suplemento é diferente como apresentação e conteúdo. [...] Está valendo como revista de afirmação de novos valores poéticos, acolhendo em suas colunas as primeiras demonstrações da poesia concreta. A geraçãozinha de 45, coitada, pouco tempo teve para brilhar na crista da onda. A verdade é que não tinha mensagem coletiva a comunicar: tem os seus poetas, um ou outro grande poeta em via de realizar-se, mas nada os ligava senão o desejo de desancar os confrades maiores de 50 anos. Os poetas concretos, não: trazem realmente, como grupo, uma mensagem nova. Pode-se gostar ou não da poesia que fazem. Mas é óbvio que fazem coisa diferente e merecem atenção. (BANDEIRA, *JORNAL DO BRASIL*, 1957, p. 5)

O final do texto de Bandeira lembra Tynianov, como citamos anteriormente, sobre a dinamização do verso, quando afirmava que o mérito do verso livre não era ser mais melódico ou mais perfeito do que o metrificado, mas sim que dinamizava o verso, tornando-o novamente um fato estético. Sobre o comentário aos poetas que tiveram pouco tempo para estar na crista da onda, cabe lembrar o ensaio “A geração de 45”, reunido no volume *Prosa*, do poeta João Cabral de Melo Neto. Nele, Cabral coloca que os poetas da geração anterior, a de 30, acusavam os novos de não se revoltarem contra a poesia precedente, não trazendo novidade. Cabral argumenta que a geração de 30 pôde criar uma poesia se valendo da liberdade e criatividade alcançadas pelos poetas dos anos vinte. Com o distanciamento crítico, tiveram um terreno limpo para seguir adiante escolhendo entre o que era excesso e o que servia, criando cada poeta uma poesia que inaugurava ao mesmo tempo uma nova estética individual e coletiva, no sentido de que seria um novo padrão. Os de 45 tiveram que entrar nessa recente tradição e escolher suas referências, valendo-se cada jovem criador de algo de um ou de outro poeta da geração anterior. (MELLO NETO, 1998, p. 74-75). Assim, como atesta Cabral, a dinamização do verso no período imediatamente anterior ao início da poesia concreta era baixa. Exceção feita ao seu próprio trabalho. Também nas páginas do *JB*, em 17 de fevereiro de 1957, o crítico José Augusto Guerra, em matéria sobre o livro *Dois Águas*, da edição de 1956, que reúne a poesia

de Cabral até então, aponta para os novos rumos que o poeta estava trilhando. A nova fase era guiada pela ideia de que, acima da inspiração, está o trabalho da arte, poesia que também é instrumento de crítica. (GUERRA, *JORNAL DO BRASIL*, 1957, Suplemento Dominical, 2ª página). Por esse caminho, a poesia de Cabral estava entre a produção que era bem recebida pelos jovens poetas concretos. O poeta e crítico Mário Faustino, em 10 de fevereiro de 1957, no mesmo jornal, uma semana antes ao texto do Guerra, saudava a chegada dos concretos e fazia um balanço de como estava a poesia brasileira no momento: “Dos mais velhos [...], os mais bem sucedidos eram os que conseguiram se manter onde estavam, à exceção do Sr. João Cabral, que ainda não parou e que não é bem dos mais velhos”. (FAUSTINO, *JORNAL DO BRASIL*, 1957, Suplemento Dominical, p. 5).

Em 6 de fevereiro de 1957, Bandeira escreve outra vez sobre o tema da poesia concreta:

Um jornal carioca incendiou que eu tinha aderido à poesia concreta. [...] Vamos devagar. Não aderi à poesia concreta. O que houve é que depois de ler uns ensaios do grupo concretista escrevi um poema aplicando ao meu superado jeito de poesia uns toques de concretismo. Não creio que Décio Pignatari ou qualquer um dos seus companheiros aceite o meu “analianeliana” [...] como poema concreto. Dada esta explicação, quero dizer que fui ver a Exposição de Arte Concreta mais por causa da poesia e saí de lá um pouco decepcionado. Porque de poesia concreta só havia lá o que eu já tinha visto em *Noigandres três* e fragmentos de um poema de Ferreira Gullar. (BANDEIRA, *JORNAL DO BRASIL*, 1957, p. 5)

Note-se nesse trecho mais uma comprovação do que se falou anteriormente da postura de poeta-crítico de Bandeira como alguém, antes de tudo, interessado em descobrir nos diferentes projetos estéticos que estudava maneiras novas de criar. Seus estudos e sua curiosidade se somavam de maneira indissociável a sua vocação experimental. Também se mostra sua atualização e interesse pela cena contemporânea, tanto por ir à exposição quanto por já ter lido antes a revista dos concretistas, *Noigandres*.

Aqui, o poema criado por Bandeira:

ANALIANELIANA

aurea	aurora	Aureliana
aura	eliana	
	liana	
aura		liliana
		aurora
	rorida	

aura AURA
 AUREolar
 Aureolar
 e i u o a e t
 p r c l s m n e

(BANDEIRA, *Estrela da vida inteira*, 1993, p. 267)

Em 10 de fevereiro de 1957, mais um comentário sobre os concretos:

Se acaso entendi bem o que vi e o que li de poesia concreta, o processo que a distingue consiste em tomar as palavras não como signos - “túmulos em que a convenção sepulta as ideias”, na expressão de Augusto de Campos - mas como coisas em si mesmas. [...] Imagino que o poeta concretista se esforça por ver as palavras despojadas de todo o seu convencional conteúdo semântico. Vou exemplificar. Vocês já tentaram ver os nomes dos nossos grandes românticos como nomes quaisquer? [...] eu tinha vontade de compor um poema concreto em que partiria do nome Gonçalves Dias e dissociaria os dois apelidos e combiná-los-ia com outros e formaria firmas comerciais (Dias Gonçalves, S.A., Dias Leiloeiro, Gonçalves, Dias e Cia, etc), enfim, faria o diabo, de maneira que ao fim do poema o leitor visse o nome inteiramente dissociado da imagem do poeta. (BANDEIRA, *JORNAL DO BRASIL*, 1957, p. 5)

Ressalte-se dessa passagem que, dentre os procedimentos vários dos poemas concretos, chamou a atenção do poeta uma espécie de neutralização semântica da palavra. Como se, esvaziando seu conteúdo prévio, a palavra estivesse livre para ser um objeto criativo. Por esse caminho, Bandeira reforça seu lado mallarmaico, de que o poema se faz com palavras e não com ideias, deixando à parte sua crença de que o sentimento encontraria as palavras adequadas. O poema acabou sendo criado quando a revista *Invenção* pediu a Bandeira, em 1963, uma contribuição:

O NOME EM SI

Antônio, filho de JOÃO MANUEL GONÇALVES DIAS e
 VENÂNCIA MENDES FERREIRA
 ANTÔNIO MENDES FERREIRA GONÇALVES DIAS
 ANTÔNIO FERREIRA GONÇALVES DIAS
 GONÇALVES DUTRA
 GONÇALVES DANTAS
 GONÇALVES DIAS

GONÇALVES GONÇALVES GONÇALVES GONÇALVES

DIAS DIAS DIAS DIAS DIAS

DIAS GONÇALVES

DIAS GONÇALVES

GONÇALVES, DIAS & CIA.

GONÇALVES, DIAS & CIA

Dr. ANTÔNIO GONÇALVES DIAS

Prof. ANTÔNIO GONÇALVES DIAS

EMERENCIANO GONÇALVES DIAS

EMERILDO GONÇALVES DIAS

AUGUSTO GONSALVES DIAS

Ilmo. e Exmo. Sr. AUGUSTO GONÇALVES DIAS

GONSALVES DIAS

DIAS GONÇALVES

GONÇALVES DIAS

(BANDEIRA, *Estrela da vida inteira*, 1993, p. 266)

Em crônica de 13 de fevereiro de 1957, defende os poetas concretos da crítica de um leitor que se mostrou admirado com o fato de Bandeira levá-los a sério:

Quem já tomou conhecimento das publicações de Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos (*Noigãndres 1, 2 e 3*), quem esteve na Exposição de Arte Concreta e viu os poemas de Ronald Azeredo, Ferreira Gullar e Wladimir Dias Pinto, pode testemunhar que as pesquisas deles estão bem longe de merecer qualquer aproximação com a caricatura. (BANDEIRA, *JORNAL DO BRASIL*, 1957, p. 5)

3.14 Poesia concreta e função poética

O contraste de que falávamos anteriormente, com Bandeira assumindo um tom mais crítico em relação à produção concretista se deu nesta crônica de 10 de março de 1957:

Reina uma grande confusão nos domínios da poesia concreta. [...] ainda não sei o que caracteriza um poema concreto. Reynaldo Jardim tem razão: 'Ainda não foi satisfatoriamente conceituado o que seja um poema concreto'. [...] Haroldo de Campos [...] definiu: 'O poema concreto aspira a ser composição de elementos básicos da linguagem organizados ótico-acusticamente no espaço gráfico por fatores de proximidade e semelhança como uma espécie de ideograma para uma dada emoção, visando à apresentação direta – presentificação – do objeto'. (BANDEIRA, *JORNAL DO BRASIL*, 1957, Suplemento Dominical, capa)

Neste trecho, há o limite de entendimento expressado por Bandeira. Uma das causas desse limite é talvez não dominar a base teórica que está cifrada na fala de Haroldo de Campos. Quando usa os termos proximidade e semelhança, o poeta-crítico paulista já está na trilha que vai embasar a visão teórica de poesia de todo esse movimento. É um caminho que deságua nas funções da linguagem do teórico russo Roman Jakobson, que iniciou seus estudos entre os formalistas e seguiu com importantes trabalhos no Círculo Linguístico de Praga. Embora não fale *ainda* de funções da linguagem, quando usa os conceitos proximidade e semelhança, Haroldo de Campos já está se encaminhando para essa formulação. Vejamos o que ele diz no artigo “Evolução de Formas: Poesia Concreta”:

“Os críticos formalistas russos, a partir de 1918, já visualizaram com agudeza o problema, substituindo o binômio forma (fôrma)-conteúdo, de acentuado pendor parnasiano, por material e procedimento. [...] Jan Mukarovsky (seguidor dessas ideias na escola crítica polonesa ‘Círculo Linguístico de Praga’. [...] A importância que teve para o surgimento da escola formalista de poética o movimento futurista russo” (CAMPOS, HAROLDO DE, *JORNAL DO BRASIL*, 1957, Suplemento Dominical, 2º Caderno)

Por esses três fragmentos do ensaio, fica evidente um contraste, primeiramente, entre o enfoque de Haroldo e o de Augusto de Campos nos seus textos sobre o movimento da poesia concreta na época, no *JB*. Augusto de Campos ancora as suas formulações, sobretudo, na aventura criativa de outros poetas, tidos como referências para sua visão e a do grupo. O conceito não de poetas de que se valeu foi o de *gestalt*. Já Haroldo de Campos soma a esses elementos os conhecimentos de linguística e de teoria da literatura. São eles que dão a base inaugurada por uma, digamos, descontinuidade teórica, usando conceitos com que Bandeira não parece ter se familiarizado, uma vez que não os cita nem na sua produção de crônicas e ensaios, nem nos seus volumes de história das literaturas.

Há uma trilha teórica que Haroldo de Campos (1986, p. 12-13) descreveria em estudo posterior, mas que guarda vínculo com as questões desse período, no volume *Ideograma – lógica, poesia, linguagem*:

Da raiz saussuriana vêm os trabalhos do russo Roman Jakobson [...] [que] se notabilizaria, por um lado, pelo impulso renovador que imprimiria à sua disciplina no campo fonológico, e, por outro, graças à sua inestimável contribuição a um domínio aparentemente negligenciado pelos linguistas de preceito estrito, a Poética.

De fato, a formação de linguista, a “raiz saussuriana” de Jakobson dá parte do arcabouço ao que formularia depois, com as funções da linguagem:

De Roman Jakobson, exatamente é que procede – retomada das cogitações do primeiro Formalismo Russo, desenvolvida nos trabalhos com os aportes do Círculo Linguístico de Praga e, posteriormente, apurada e refinada por ocasião de uma conferência interdisciplinar na Universidade de Indiana, Bloomington, em 1958 – a

fundamental distinção entre as *funções da linguagem*, contidas em seu estudo “Linguistics and Poetics”. (CAMPOS, HAROLDO DE, 1986, p. 13):

Entre as funções da linguagem, está a função poética. Essa função se caracteriza por uma maneira próprio de lidar com os dois eixos da estruturação da linguagem, o paradigmático, da seleção, e o sintagmático, da combinação.

Na linguagem comum, o princípio que rege a seleção é o da semelhança. E o que rege a combinação é a proximidade. Para Jakobson, ocorre a função poética (também chamada por Haroldo de Campos mais tarde, no seu livro *A arte no horizonte do provável*, de função estética) quando o princípio da semelhança do eixo de seleção se projeta sobre o princípio da proximidade do eixo de combinação. (CAMPOS, HAROLDO DE, 1977, p. 139).

Isso quer dizer que o procedimento de linguagem na construção do texto da função poética é que a combinação também é feita como uma seleção. São as palavras dispostas de uma determinada maneira e não de outra, diferentemente de uma seleção e combinação que poderia ser feita de várias formas.

Para Jakobson, a função poética é uma função da linguagem específica, ou seja, não estamos na função emotiva, no sentido de expressão como sendo o determinante da existência do texto artístico, poético. É, como escreveu Drummond, “penetra surdamente no reino das palavras/lá estão os poemas que esperam ser escritos” “cada palavra tem uma face secreta sob a face neutra”. As outras funções, a emotiva, falar dos seus sentimentos, a referencial, falar sobre algo do mundo, a apelativa, exortar as massas, a metalinguística, a fática, enfim, todas as outras, que estão presentes, pois, para haver comunicação, é preciso que todos os elementos estejam presentes - emissor (da função emotiva), receptor (da apelativa), contexto (da referencial), código (da metalinguística) e contato (da fática) - são regidas, ou, nos termos de Tyianov, dominadas pela função poética. Estão presentes, mas é o gesto de projetar o princípio de seleção sobre o de combinação que vai fazer um texto ser da função poética.

Tratar a combinação também como seleção é o que produz o estranhamento, para usar o termo de Chklovsky. Quando então Haroldo de Campos fala de proximidade e semelhança, isso abre para ele e sua turma de poetas um olhar para achar nas palavras as semelhanças, sejam de **verbo**, de significado, **voco**, de som, **visuais**, do próprio desenho da palavra no espaço. Também abre para uma sintaxe que localiza no espaço os eixos de semelhança e os combina de maneira a estarem agrupados. Desse modo, a combinação da frase, da escrita comum, sintática, se desfaz em troca de uma outra criada pelas semelhanças no espaço. É uma radicalização da seleção regendo a combinação.

Curioso é que Haroldo de Campos ainda carregue um resquício de herança hegeliana quando usa a palavra *emoção* (“elementos básicos da linguagem organizados ótico-acusticamente no espaço gráfico por fatores de proximidade e semelhança como uma espécie de ideograma para uma dada emoção”). Há poemas que têm como segunda função mais importante, abaixo da poética, a *emoção*, no sentido da função emotiva. Mas há outros tantos em que a segunda função pode ser a referencial, falar sobre alguma coisa do mundo, a apelativa, mover as pessoas em direção a algo, a metalinguística, falar sobre a própria poesia, ou mesmo a fática, como fez Paulinho da Viola (2010) na sua composição *Sinal Fechado*, “olá, como vai/eu vou indo e você, tudo bem...”

3.15 A questão do ideograma

Ainda, da definição de Haroldo, sublinhe-se a ênfase no espaço, que, como já vimos, é o elemento dominante. Há também o uso da comparação com o ideograma, questão que Bandeira coloca neste outro trecho da mesma crônica: “Mas o poema ‘Mar azul’, de Ferreira Gullar, publicado num dos últimos suplementos dominicais deste jornal, nada tem a ver, como assinalou o crítico Oliveira Bastos, com a escrita ideográfica.” (BANDEIRA, JORNAL DO BRASIL, 1957, Suplemento Dominical, p. 6)

Esse uso dos termos *ideograma* e *ideográfico* está nas formulações do movimento, sendo traçada sua história nas referências estéticas dos concretos no mesmo artigo de Augusto de Campos já citado aqui na abertura desse tema sobre a relação de Bandeira com a poesia concreta. Voltemos um pouco ao texto de novembro de 1956, no *JB*. Augusto traça uma linha que começa com o poema-partitura de Mallarmé, “Um lance de dados”, segue com o uso de diferentes tipos de letras pelos futuristas, desembocando, num primeiro momento, em Apollinaire e seus caligramas. “Digo ideograma porque depois desta produção não há mais dúvida que certos escritos modernos tendem a penetrar a ideografia”, comentava Apollinaire, citado por Augusto. A citação do poeta francês prossegue: “o laço entre esses fragmentos não é mais o da lógica gramatical, mas o de uma lógica ideográfica que chega a uma ordem de disposição espacial totalmente contrária à da justaposição discursiva.”

Contudo, quem formulou, na visão de Augusto, “em definitivo a teoria do ideograma aplicado à poesia” foi Ezra Pound. O poeta americano se baseou nos estudos do sinólogo Ernest Fenollosa sobre os caracteres da escrita chinesa vistos sob a ótica de serem um meio para a poesia. A afirmação de Fenollosa “Neste processo de compor, duas coisas reunidas não produzem uma terceira coisa, mas sugerem alguma relação fundamental entre elas” é

considerada por Augusto como o enunciado básico do que é o ideograma e “vem coincidir literalmente com o axioma gestaltiano”.

Já Bandeira, como vimos, dizia que o poema de Gullar, diferentemente da definição de Haroldo, nada tinha de ideográfico. Para essa afirmação, valia-se do ensaio do crítico Oliveira Bastos, também veiculado no *JB*, uma semana antes do texto do poeta e cronista. Em 3 de março de 1957, o crítico afirmou o que segue:

A contribuição de Pound para essa problemática é a mais discutível. Dele partiu a sugestão do aproveitamento da técnica da escritura chinesa como força relacional de palavras e conjuntos temáticos. [...] Para os poetas de São Paulo, entretanto, a noção de ideograma converteu-se numa espécie de panaceia para todos os males da poesia. Pior ainda: passou a ser sinônimo de poesia concreta. Eliminada a sintaxe, recusadas as regras de implicação e concordância lógico-gramaticais, ficamos naturalmente com palavras isoladas, segmentos de frases e sintagmas, mas necessitamos de novas forças relacionais que substituíssem os conetivos desprezados. Essas novas forças emergiram do campo visual, o sentido da palavra ou do sintagma implicado na sua posição dentro da página, os brancos do papel e algumas vezes o uso de cores [...] funcionando como vetores de estruturas. O poema se quer simultâneo, uma totalidade coerente, uma *gestalt*, e até certo ponto o consegue [...]. Essa simultaneidade perseguida e atingida, convenhamos, nada tem a ver, entretanto, com a escritura chinesa. (BASTOS, *JORNAL DO BRASIL*, 1957, Suplemento Dominical, p. 5)

O crítico segue demonstrando o que, para ele, é o que caracteriza esse tipo de escrita:

Na escritura chinesa, se quero, por exemplo, indicar a ideia de azul, não preciso mais que reunir uma série de ideogramas de coisas concretas que tenham em comum apenas referências a coisas azuis. [...] Vale também considerar que para a obtenção de uma referência abstrata através da escritura chinesa, os ideogramas justapostos ou superpostos, se não são elementos neutros, são pelo menos elementos que se neutralizam pela identificação da referência convencionalizada. Assim como para nós a identidade das letras se neutraliza, felizmente, na formação de uma palavra. No caso [do poema “Mar azul”] de Ferreira Gullar, há naturalmente a consciência de que seu poema nada tem a ver com a escritura ideográfica e que um poema concreto, como o seu, pode ser atingido sem necessidade de analogia com estruturas definidas mas exteriores e anteriores ao problema verbal inaugurado pelo poeta. (BASTOS, *JORNAL DO BRASIL*, 1957, Suplemento Dominical, p. 5)

Além da discussão sobre a analogia com o ideograma e a escrita chinesa, com as ressalvas que Bandeira parece ter concordado, o poeta na sua mesma crônica se debruça sobre o poema de Gullar quanto a outro ponto:

Já li, por outro lado, uma proclamação concretista, incluindo entre as novidades do movimento a abolição do verso. Mas o mesmo poema de Gullar resulta construído em ritmo anapéstico (duas sílabas breves seguidas de uma longa) e a última linha do poema é um belo alexandrino trímetro, com cesura mediana e tudo; ainda, é claro, que não tenha o poeta versejado intencionalmente. Do que se conclui que a poesia concreta é uma experiência em gestação. [...] Todavia o meu “analianeliana” obedece apenas ao item concretista de lançar palavras ao papel, sem nenhuma palavra de relação. Processo encontrado em qualquer grande poeta do passado. (BANDEIRA, *JORNAL DO BRASIL*, 1957, Suplemento Dominical, p. 6)

Aqui, o poema de Gullar:

mar azul
 mar azul marco azul
 mar azul marco azul barco azul
 mar azul marco azul barco azul arco azul
 mar azul marco azul barco azul arco azul ar azul

(GULLAR, *Toda Poesia*, 2001, p. 97)

Pode-se dizer que Bandeira, concordando com a premissa de não termos uma estrutura de ideograma no poema de Gullar, conclui que estamos, então, novamente frente a um verso. Se é assim, vamos ver se é um verso medido. E Bandeira foi medir, encontrando metros conhecidos. É certo que um tema como a abolição do verso para um poeta que passou a vida escrevendo e pensando sobre o assunto não pode passar sem algum tipo de reação. Mas o próprio fato de resistir ao conceito mostra que Bandeira levou em consideração os argumentos dos concretos. No entanto, a mesma lucidez que teve ao perceber o seu verso alexandrino não soar como verso metrificado no seu poema “Mulheres” pode valer aqui. Ou, nos termos de Tynianov, o princípio construtivo no poema de Gullar não é o metro; é o espaço. É esse que deforma os outros a ponto de os versos metrificados não serem percebidos, ou perderem seu valor de metro. É possível fazer uma leitura horizontal e outra vertical do poema. No eixo horizontal, entre as palavras **mar** e **azul**, do primeiro verso, vão se colocando outras, de tal modo que, entre o mar, azul, e o céu, também azul, aparecem um marco, um barco, um arco e o ar. Embora haja uma grande sonoridade, é o deslocamento no espaço, com o horizonte se ampliando verso a verso, que guia a percepção do poema. Soma-se a isso a leitura vertical, que pode ser igual à horizontal, uma vez que se leem os conjuntos “mar azul”, “marco azul”, “barco azul”, “arco azul” e “ar azul” na mesma ordem nos dois eixos.

Essa compacidade espacial é que confere ao poema de Gullar a aproximação com o que os concretos chamam de caráter ideográfico. E, ressalte-se, essa analogia é, como vimos, uma leitura dos poetas desse movimento, via Ezra Pound e os estudos de Ernest Fenollosa. É um conceito emprestado a um tipo de recepção ocidental do ideograma. Trata-se de um uso, de uma interpretação para fins de pensar uma estética. Haroldo de Campos, no seu referido livro em que reuniu, entre outros, os ensaios de Fenollosa e do cineasta Eisenstein, todos falando do ideograma pensado dentro dessa abordagem da linguagem artística, argumenta que o valor da análise de Fenollosa está em perceber, como escreveu Pound, que, mais do que uma discussão filológica, estávamos diante de um estudo “dos fundamentos de uma estética”. Haroldo de

Campos também olha para os estudos pensados do ponto de vista da função poética da linguagem, não da função referencial.

Como demonstrou Andrei Cunha (2018, p. 13), no seu ensaio “A ideia de ideograma e a intermedialidade no ocidente”, na Revista Araticum, debruçando-se sobre o mesmo livro de Haroldo de Campos, “essa tentativa de dialogar com a cultura do Outro passou por uma simplificação conceitual desses vastos mundos, tratados como um bloco homogêneo de conhecimento do qual se poderia extrair uma essência (o ‘método ideogramático’).” E acrescenta: “Essa leitura equivocada da cultura alheia, por um lado, foi de extrema importância para a poesia do Ocidente; por outro, como chave de leitura para as civilizações que ela pretende celebrar, ela precisa ser completamente revista”.

Na concepção concretista, chamar de ideográfico aponta para um poema em que o significado, como foi demonstrado, não se dá apenas pela lógica discursiva das palavras, mas, sobretudo, pelas leituras realizadas pela lógica de um discurso visual. Isso permite, no poema de Gullar em questão, termos uma simultaneidade de eixos de leitura, efeito que também é produto dessa sintaxe espacial. O termo historicamente cifrado, e admitindo-se a sua imprecisão, não deve ocultar, no entanto, que estamos diante de poemas, como já demonstrava Oliveira Bastos, criados com uma outra lógica construtiva.

Ainda no mapeamento histórico dos conceitos, vale colocar que Saussure (2006, p. 150), citado por Haroldo, já lidava com os dois eixos, que guardam relação com os que estão na base da ideia de função poética, os eixos da combinação e da seleção. Em Saussure, temos o eixo sintagmático e o das relações associativas. No capítulo “Mecanismo da Língua”, do *Curso de Linguística Geral*, ele demonstra que podemos representar o “composto *des-fazer*” em dois eixos, um horizontal, “que corresponde à cadeia falada”:

des-fazer

E, simultaneamente, num outro eixo, das “séries associativas compreendendo unidades que têm um elemento comum com o sintagma”. O exemplo que usa, com o mesmo “composto” é este:

	des-fazer		
	descolar	fazer	
	deslocar		refazer
	descoser		contrafazer
	etc.		etc.

É interessante como esse diagrama de Saussure guarda semelhanças com o aspecto gráfico de vários poemas concretos. E os elementos básicos da linguagem estão agrupados no espaço por semelhança e proximidade, como falava Haroldo citado por Bandeira.

3.16 As afinidades mais fundas de Bandeira com a poesia concreta

Mas Bandeira não teve apenas questionamentos ou resistências, como já mostramos, sobre as ideias da poesia concreta. Em *Metalinguagem & outras metas*, Haroldo de Campos (2006, p. 109) se refere ao reconhecimento do “decano de nossa poesia moderna” sobre a novidade dos concretistas:

“uma voz levantou-se, em meio ao barulho das manchetes e ao fogo cruzado das diatribes, pedindo atenção e compreensão para a experiência que estava sendo feita pelos novos poetas. Esta voz era a de Manuel Bandeira, veterano de muitas batalhas, o decano de nossa poesia moderna.”.

Em seguida, Haroldo de Campos (2006, p. 110) comenta sobre a produção de Bandeira de poemas inspirados nas ideias do movimento:

O interesse de MB pela poesia concreta como tal foi episódico, mas resultou em alguns poemas reunidos sob títulos de ‘Composições e Ponteios’, incluídos posteriormente no volume *Estrela da Tarde* (Livraria José Olympio Editora, 1963). Destas suas incursões no campo da poesia espacial, o produto mais realizado é, sem dúvida, o ‘Verde-Negro’.

Vejamos o poema:

VERDE-NEGRO

dever

de ver

tudo verde

tudo negro

verde-negro

muito verde

muito negro

ver de dia

ver de noite

verde noite

negro dia

verde-negro

verdes vós
 verem eles
 virem eles
 virdes vós
 verem todos
 tudo negro
 tudo verde
 verde-negro

(BANDEIRA, *Estrela da vida inteira*, 1993, p. 268)

O comentário do ensaísta sobre o poema:

[...] hábil dedilhar visual de cordas semânticas do idioma, à base de homofonias e paranomásias entre formas verbais (*dever, ver e vir* e suas flexões), adjetivas (*verde e negro*, palavras que têm em comum sons aliterantes) e sintagmáticas (integradas pela preposição *de*: *de ver, ver de*); tudo isso repassado dos ecos líricos de rimas camonianas e gonçalvinas sobre o *verde* (“olhos verdes”). (CAMPOS, HAROLDO DE, 2006, p. 110)

A construção no espaço, como vimos ao falar dos poemas “Poética” e “Pensãozinha burguesa”, não é novidade para Bandeira. Já fazer do espaço o elemento dominante, sim. É o que acontece nos seus três poemas ligados ao movimento da poesia concreta mostrados aqui, “Analianeliana”, “O nome em si” e “Verde-negro”. Nos três, há o agrupamento das palavras dispostas no espaço por semelhanças e proximidades. E há ainda um uso acentuado das paranomásias. Como explicou Décio Pignatari (2011, p. 17), “a metáfora é uma semelhança de significados, a paranomásia é uma semelhança de significantes.”

Em “Analianeliana”, o próprio título já se constrói todo pelas semelhanças de significantes, com as palavras *ana, liane, eliana* ou *liana*. No resto do poema, temos as palavras *aurea, aura, aurora, aureliana, aureolar, areolar*. Em “Verde-negro”, como mostrou Haroldo, também. Em outro texto que comentamos anteriormente, “A onda”, o procedimento é o mesmo, com as palavras *onda, anda, aonde, ainda*. Mas também a paranomásia não é um recurso de que Bandeira não se valia. No seu poema “Neologismo”, de 1947, temos uma:

NEOLOGISMO

Beijo pouco, falo menos ainda.
 Mas invento palavras
 Que traduzem a ternura mais funda
 E mais cotidiana.
 Inventei, por exemplo, o verbo teadorar.
 Intransitivo:
 Teadoro, Teodora.

(BANDEIRA, *Estrela da vida inteira*, 1993, p. 268)

A proximidade de sons entre o neologismo “Teadoro” e o nome “Teodora” tem nesse poema de Bandeira toda uma preparação. Há como que uma justificativa para se chegar até ela. O mesmo não ocorre nos outros exemplos citados aqui, “Analieliana”, “Verde-negro” e “A onda”. Nesses três, a paranomásia se soma ao espaço na construção do poema e dispensa as justificativas para o seu uso. Em “Neologismo”, poema de verso livre, tendo o ritmo, portanto, como elemento dominante, uma relação de similaridade como a paranomásia não se ambienta totalmente. Ela precisa ser apresentada e acomodada. Já nos poemas construídos pelo princípio das semelhanças e proximidades, está à vontade, dentro do ambiente estrutural com que partilha o mesmo princípio construtivo.

O cotejo entre as duas formas de poesia, uma regida pelo ritmo, como a do verso livre, e outra pelas similaridades no espaço, mostra como a primeira resulta num poema mais discursivo, e a segunda, num texto em que o discurso já está como que embutido dentro da forma. As relações de proximidade e semelhança parecem dispensar as “pontes” para ligar as palavras e as ideias. Procurar essas semelhanças faz com que o olhar do poeta se volte de uma maneira ainda mais acentuada para a palavra. Essa atitude parece ter estado latente em toda a trajetória de Bandeira, confundindo-se com a sua própria biografia. Vejamos o que aponta nessa direção esse seu poema do livro *Belo Belo*:

POEMA PARA SANTA ROSA

Pousa na minha a tua mão, protonotária.
 O alexandrino, ainda que sem a cesura mediana, aborrece-me.
 Depois, eu mesmo já escrevi: Pousa a mão na minha testa,
 E Raimundo Correia: "Pousa aqui, etc."

É pouso demais. Basta Pouso Alto.

Tão distante e tão presente. Como uma reminiscência da infância.

Pousa na minha a tua mão, protonotária.

Gosto de "protonotária".

Me lembra meu pai.

E pinta bem a quem eu quero.

Sei que ela vai perguntar: - O que é protonotária?

Responderei:

- Protonotário é o dignitário da Cúria Romana que expede, nas grandes causas, os
[atos que os simples notários apostólicos expedem nas pequenas.

E ela: - Será o Benedito?

- Meu bem, minha ternura é um fato, mas não gosta de se mostrar:

É dentuça e dissimulada.

Santa Rosa me compreende.

Pousa na minha a tua mão, protonotária.

(BANDEIRA, *Estrela da vida inteira*, 1993, p. 268)

Em *Itinerário de Pasárgada*, o poeta lembra dos seus primeiros contatos com a poesia. Nessa memória, aparece forte a presença de seu pai, de quem ouviu “trovas populares, coplas de zarzuelas, *couplets* de operetas francesas, enfim, versos de toda sorte”. A poesia estava também na vida cotidiana, a ponto de, a um pedinte de esmola, seu pai dizer que daria o dinheiro se o sujeito dissesse uns versos. E o homem disse. Bandeira (1984, p. 19) comenta um pouco sobre essa relação da poesia aprendida na convivência com seu pai:

Assim, na companhia paterna ia-me eu embebendo dessa ideia que a poesia está em tudo – tanto nos amores como nos chinelos, tanto nas coisas lógicas como nas disparatadas. O próprio meu pai era um grande improvisador de *nonsense* líricos, o seu jeito de dar expansão ao gosto verbal nos momentos de bom humor. Spender falou-nos certa vez da atração que sobre nós exercem certas palavras. ‘Bragadoccio’, por exemplo. Quando li essa coisa no inglês, fiquei estupefato, pois a palavra ‘bragadoccio’ sempre me invocara e um mês antes eu a introduzira num poeminha onomástico feito para Master Anthony Robert Derham. Meu pai volta e meia se sentia invocado por uma palavra assim. Uma delas pude aproveitar num de meus poemas: ‘protonotária’. Se eu tivesse algum gênio poético, certo poderia, partindo dessas brincadeiras que meu pai chamava ‘óperas’, ter lançado o ‘surréalisme’ antes de Breton e seus companheiros.

Nessa expansão interpretativa, possibilitada pela soma do poema com a autobiografia, temos então esse “gosto verbal” que Bandeira encontra no convívio com seu pai. É talvez a isso que o poeta se referia quando dizia que já sabia antes de conhecer Mallarmé que um poema se faz com palavras e não com ideias. Há na raiz do seu aprendizado o prazer da linguagem, a atração que certas palavras exercem sobre ele. E exercem por si só. Daí a relação que faz com o surrealismo, quando as palavras se bastam, livres de um discurso ancorado na expressão de uma ideia ou de um sentimento. É o que resta, inclusive, do enfado pelo alexandrino “Pousa na minha a tua mão, protonotária./O alexandrino, ainda que sem a cesura mediana, aborrece-me.” Mas sobra o gosto pela linguagem: “Gosto de ‘protonotária’./ Me lembra meu pai”.

Desse modo, há um forte, e talvez fundante, vínculo com a palavra em si em Bandeira, senão maior do que seu pendor para a expressão - aquele baseado na sua visão de que os sentimentos encontrariam as palavras adequadas para expressar as ideias -, pelo menos em mesmo pé de igualdade. Não fosse assim, é provável que nunca tivesse escrito poemas concretos. Não se trata de mais um exercício, de mais uma experimentação, mas de uma linha latente em toda a sua história. É o olhar para a linguagem que o faz perseguir o sentido das formas, pensadas e repensadas. É também ele que permite, mesmo nos tantos poemas confessionais, manter uma dose de novidade criativa, um desvio, uma marca de quem sabe, desce criança, que a poesia é uma arte de quem lida com a surpresa e a atração que exercem sobre nós as palavras.

Haroldo de Campos (2006, p. 110-111) comenta mais um dos poemas concretos de Bandeira que colocamos aqui, “O nome em si”, e dele tira algumas conclusões que vão na direção do que estamos falando:

Mas, para além dos poemas que Bandeira esportivamente procurou estruturar dentro das propostas do movimento concreto, alguma coisa havia de mais profundo a explicar a atitude do velho poeta, que de modo nenhum, seja pela espontaneidade generosa em que se situava seu gesto, seja pelo próprio caráter circunstancial das produções bandeirianas nessa linha, poderia ser interpretada como uma adesão ao novo estilo, embora também não fosse uma simples demonstração de versatilidade e juventude artesanal. Nem sequer a solidariedade do velho combatente da revolução modernista, que proclamara num poema de *Libertinagem* (1930): ‘estou farto do lirismo comedido/ do lirismo bem comportado/ do lirismo funcionário público...’, daria uma explicação satisfatória à intervenção de Bandeira.

O que Haroldo de Campos localiza como esse algo de mais profundo é o que Bandeira chamou de *desconstelização*. Quando entregou o poema “O nome em si” para a revista *Invenção*, o poeta pernambucano enviou junto um breve esclarecimento: “Mando-lhes aqui um poema que não passa de um exercício de desconstelização do nome de Gonçalves Dias.”

(BANDEIRA, 1963, apud CAMPOS, HAROLDO DE, 2006, p. 112). O texto também falava que, quando surgiram os concretos, Bandeira viu neles a intenção de quererem devolver às palavras uma virgindade, no sentido de quem as olha pela primeira vez, despojadas de seus sentidos que acabam fazendo com que não mais a percebamos de outra forma que não a codificada.

Baseado nessa ideia, o poeta foi desfazendo a aura que gravita em torno do nome de Gonçalves Dias, até que se consiga vê-lo outra vez como um nome qualquer, um nome em si. O procedimento parte da origem do nome de Gonçalves Dias, colocando inicialmente os de seu pai e sua mãe. Em seguida, o nome que resulta da junção com seu nome e os sobrenomes. Após essa edição escolhida para o nome da figura que conhecemos por Gonçalves Dias, com a opção de corte entre os nomes e sobrenomes paternos e maternos, temos uma desconstelização, um processo em que o nome vai sendo descongelado do seu sentido que entrou para a história, através de desmembramentos, de encontro com outras palavras (“GONÇALVES, DIAS & CIA”), de troca de letras (Gonçalves, Gonsalves), até que resulte, ao menos, enfraquecido do seu conteúdo consagrado.

O concretista estende a “desconstelização” para toda a obra do poeta pernambucano:

Bandeira é um *desconstelizador*. Sua poesia – certa parte dela – inscreve-se nessa linha sutil que separa o lugar comum (a redundância, a frase feita, o clichê da sensibilidade) da informação original, e que faz muitas vezes que, por uma simples mudança de ângulo, de enfoque e/ou de âmbito contextual, o que é redundante passe a produzir essa informação nova. (CAMPOS, HAROLDO DE, 2006, p. 111)

Sobre especificamente o poema “O nome em si”, Haroldo de Campos (2006, p. 13) enfatiza que o gesto de Bandeira se volta para um poeta de sua alta estima, como já vimos também aqui. O poema traz assim uma contundente distância crítica:

Esta [a distância crítica], ao se perfazer na linguagem, por um simples jogo de sintagmas desmembrados e remontados que dispensam qualquer comentário discursivo, exhibe a sua face mais contundente. Se o lance de dados mallarmaico não pode abolir o acaso a não ser, quem sabe, no fugaz momento da constelação (soma de palavras, poema) que engendra, a ‘desconstelização’ de nosso poeta libera o acaso dentro da linguagem amortilhada pelo costume e, por sua vez, obriga os dados a serem relançados.

É como se Bandeira, ao reiniciar, para usar um termo do universo dos computadores, Gonçalves Dias, estivesse reiniciando a si mesmo. O poeta, leitor e crítico, que, num determinado momento se debruçou sobre a poesia do seu predecessor e dela tirou naquela oportunidade suas lições, permite-se agora olhar para ela como se fosse por uma nova primeira vez.

Haroldo de Campos (2006, p. 113) também compara a “desconstelização banderiana” ao conceito de “desautomatização” ou “efeito de estranhamento” do formalista russo Victor Chklovsky, “princípio que consiste em liberar o objeto que nos é familiar do automatismo perceptivo e vê-lo como se pela primeira vez”.

Mais adiante, Campos (2006, p. 113-114) relembra que Bandeira foi um dos primeiros entre os nossos poetas a se interessar por Mallarmé:

Falar em Mallarmé a propósito de Bandeira não é impertinente, e isto é também parte da elucidação do sentido mais profundo de seu interesse pela poesia concreta na fase do lançamento desta [...]. Os concretos, desde o primeiro momento, se reclamavam do poeta do *Un Coup de Dés*. Pois bem, Bandeira há muito se ocupara precisamente do grande mestre da poesia experimental.

Haroldo de Campos está se referindo ao ensaio de Bandeira apresentado como conferência na Academia Brasileira de Letras, “O centenário de Stéphane Mallarmé”, já citado aqui. Comenta que Bandeira aponta o caráter tipográfico do poema, além de captar a intenção que perpassa toda a obra, que seria, nas palavras do poeta pernambucano, “isolar para os olhos um sinal de esparsa beleza geral”. Tanto a percepção do trabalho de um poeta como Mallarmé, que centrou sua principal obra na ampliação das possibilidades da palavra, quanto a aproximação com o conceito de estranhamento são universos afins ao mesmo olhar para a materialidade das palavras que Bandeira experimentou desde criança como mostramos. Ele está mais ao lado das descobertas criativas que se podem fazer com as palavras na poesia do que com a cristalização de um tipo de estética.

Voltamos ao tema da fenda. Bandeira não é um poeta de um movimento, de uma crença poética. Ao contrário, é o poeta da fenda, o que não tem uma poesia para chamar de sua. Com isso, está livre para investigar todas as concepções sobre o fazer poético. Pode refletir sobre elas, criticamente, e também realizar suas experiências que são fruto dessa reflexão.

3.17 Os efeitos das descontinuidades

A nova descontinuidade do conceito de verso não se traduziu numa revisão ou em algum novo tratado de versificação por parte de Bandeira. O poema entendido não mais apenas como verbal e sonoro, mas como “verbovocovisual” estará mais adiante no manual de Décio Pignatari, *O que é comunicação poética*, que pode ser lido como um estudo síntese que vem, ao seu tempo, na esteira dos tratados de Bilac e Passos e de Bandeira. A anunciada morte do verso, no entanto, não se realizou, uma vez que, mesmo após o nascimento da poesia concreta, a poesia continua sendo escrita em versos. Assim como o verso livre não sepultou para a história

o verso medido, a poesia “sem versista” dos concretistas não acabou com os dois. Cada realização, embora nascida em contraste e em crítica, se somou a outra e aumentou o repertório de possibilidades para a realização do poema.

Houve, contudo, nesse processo de crítica das formas que acabou gerando os novos conceitos de verso livre e de “sem-verso”, depurações e implicações que modificaram também elementos de versificação tanto dos livres como dos medidos. Bandeira relata, em *Itinerário de Pasárgada*, uma resenha do crítico João Ribeiro sobre *A cinza das horas* que mostra como a chegada do verso não mais preso à métrica redimensionou, inclusive, a criação de versos medidos. O crítico saudava o livro dizendo que diferia de um tipo de poesia que à época abusava das convenções e dos artificios. Porém, além dos elogios, fez uma edição de um dos poemas, ao transcrevê-lo, retirando algumas palavras, como comenta Bandeira (1984, p. 59):

*É como um lírio
Nascido ao pôr-do-sol à beira d'água
Numa paisagem triste, onde cantava um sino...*

João Ribeiro não transcreveu a quadra completa, que era assim:

*‘É como um lírio alvo e franzino
Nascido ao pôr-do-sol à beira d'água
Numa paisagem triste, onde cantava um sino
A de nascer inconsolável mágoa...’*

Era como se o mestre dissesse: ‘Nesse poema de oito versos o que importa como poesia são as palavras que transcrevi: o resto é enchimento, é matéria morta, que deve ser alijada.’ Meditei na lição e até hoje em toda poesia que escrevo me lembro dela e procuro só pronunciar as palavras essenciais.

O corte efetuado por João Ribeiro quebra a busca pela regularidade métrica do poema original e ainda tira as rimas. Essa lição de não usar palavras que não as “essenciais” Bandeira levou para “toda poesia” que escreveria desde então. Ou seja, levou tanto para o verso medido, que sempre continuou escrevendo, como para o livre e, sem dúvida, para o concreto.

Já a poesia concreta trouxe outras questões para a história do verso, pelo menos, brasileiro. A primeira, e estamos aqui demonstrando quando confrontamos as referências de Bandeira com as dos concretistas, é um tipo de olhar para a linguagem que é filtrado pelos novos conceitos da linguística e da teoria da literatura. Se Foucault, como citamos, localiza um primeiro descolamento entre o discurso e a linguagem com o nascimento dos estudos de gramática, esse distanciamento se aprofunda radicalmente na primeira metade do século XX. Não por acaso, como falamos aqui, um poema concreto se assemelha a um diagrama de Saussure. Os estudos sobre a poesia pelos formalistas russos, as funções da linguagem, tudo isso está presente nas formulações teóricas e na prática da poesia concreta. Se fosse definir

poesia para essa geração, seria de que poesia é um texto da função poética da linguagem. Não se trata de uma geração que tenha uma maior consciência da linguagem, pois, afinal, todo grande poeta tem. Mas de uma geração que tem uma maior consciência teórica da linguagem. Bandeira acompanhou o processo criativo dessa geração, mas não parece ter se debruçado sobre o arcabouço teórico que poderia ter ajudado a elucidar tantas das questões com que se debateu e que, mesmo sem esses conceitos, chegou a formulações de grande valor.

Outra herança dos concretos foi rever uma série de autores de várias épocas e, notadamente, do início do século XX, que traziam contribuições para que se chegasse a uma nova dinamização do verso e da concepção de poesia. Se o movimento acontecia nos anos 1950, a leitura sincrônica da diacronia, como chamavam, no sentido de ver no passado o que era vivo para a poesia do presente, recolocou sob nova ótica material já conhecido. Como vimos, Bandeira foi um dos pioneiros no país na valorização da dimensão das contribuições de Mallarmé e seu “Um lance de dados”. Também mandou seu poema ao modo do verso de Cummings para a Elisabeth Bishop. E, se olharmos seu manual *Noções de Histórias das Literaturas*, lá estão outros dos autores que serviram de base aos concretistas:

EZRA POUND (1885-), o mais importante [do grupo dos imagistas] (tem influído poderosamente na poesia de língua inglesa, notadamente em T.S ELIOT). [...] Os imagistas derivam do parnasianismo pelas imagens, do simbolismo pelos ritmos (verso livre). O seu credo se resumia em seis mandamentos: empregar a linguagem cotidiana, mas usar sempre o termo exato; criar novos ritmos como expressão de novos estados de espírito; absoluta liberdade na escolha do assunto; sintetizar o conceito numa imagem, sem perder as generalidades vagas (deste preceito resultou o nome da escola); a poesia deve ser clara e nítida, nunca confusa e indefinida; a concentração é a essência mesma da poesia. (BANDEIRA, 1969, p. 350)

Chama a atenção que os mandamentos dos imagistas se aplicam quase na totalidade ao que se realiza na poesia de Bandeira. Ele não cita, contudo, o ideograma ou o método ideográfico como algo relacionado a Pound. Ressalte-se ainda que Bandeira foi professor do Colégio de Pedro II, onde usou seu manual, de 1938 a 1943. Pound era, então, nos anos do concretismo, já um velho conhecido do poeta pernambucano. O que difere na visão de Bandeira e dos concretos são os recortes distintos que fizeram do universo da mesma poesia.

Sobre Joyce, no mesmo manual: “grande renovador da técnica do romance pelo extraordinário desenvolvimento que dá ao monólogo interior, combinando o mais audacioso realismo à mais penetrante introspecção”. (BANDEIRA, 1969, p. 174-175). E cita as obras *Dubliners*, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, *Ulisses* e *Finnegans Wake*, esse último o trabalho de Joyce que os concretos colocavam ao lado de Mallarmé do “Um lance de dados”, de Pound poeta-crítico e sistematizador do conceito de ideograma e de Cummings, formando

assim a base de referências do movimento. E vale, outra vez, assinalar a semelhança da descrição que Bandeira faz de Joyce como um comentário que poderia ser usado para descrever sua própria poesia: “combinando o mais audacioso realismo à mais penetrante introspecção”. Também pelo caminho das referências dá para ver que Bandeira não estava tão distante dos concretos como se pode pensar à primeira vista.

A redescoberta de Sousândrade (1833-1902), feita pelos novos poetas-críticos, entrou, inclusive, não sem uma dose de distanciamento crítico, para o livro de Bandeira (2009, p. 77) *Apresentação da poesia brasileira*:

Sousândrade, cuja obra caíra em total esquecimento mesmo antes da sua morte, foi redescoberto pelos concretistas Augusto e Haroldo de Campos, os quais julgaram encontrar nele invenções que o colocam em posição ‘precursora de importantes linhas de pesquisa da poesia atual’. Tai invenções, porém, frequentemente de duvidoso gosto aliás, pouco ajudaram a suportar o fluxo do mais enfadonho estilo discursivo romântico.

Adolfo Casais Monteiro, em artigo do *Jornal do Brasil*, sobre a poesia concreta, afirmava: “Aliás, todas as revoluções são, não aquilo que pretendem, mas aquilo que delas fica”. (MONTEIRO, *Jornal do Brasil*, 1957, 2º Caderno, p. 2) Por esse caminho, se olharmos para a poesia brasileira do concretismo em diante, mais do que uma busca constante pela poesia de invenção nos moldes apresentados pelo grupo, que se situaria “naquilo que pretendem” ou pretendiam os criadores do movimento, a atenção para a palavra e suas potencialidades e um encolhimento do poema, como resultado da diminuição da discursividade, foram, pelo menos por um tempo, os maiores legados. Assim, o verso brasileiro, na produção de vários poetas, depois da poesia concreta, é um verso mais concentrado. O espaço - se não se impôs como o princípio construtivo dominante depois do período concretista, com uma sintaxe espacial, pois há uma volta ao verso, ao ritmo sonoro e não estamos mais numa poesia “sem-versista” - está presente como um conformador, um contendor da discursividade. Vale como exemplo, nesse sentido, a trajetória da poeta Lara de Lemos, conforme apontamos na orelha do livro que reuniu sua *Poesia completa*:

No início, a música da poesia de Cecília Meireles, tantas vezes citada, dá o tom, a afinação para Lara entoar seu canto. A contundência de Drummond também é acentuada e louvada num poema. Na segunda metade da década de sessenta, as experiências da poesia de vanguarda encolhem o poema da autora. É citado Augusto de Campos. Dizer com poucas palavras, mesmo num longo poema. A música recua, sobram espaços em branco. Nos anos setenta, o dizer enviesado, entredentes, a subversão sugerida, cifrada. Dizer com pouco passa a ser não apenas opção estética, mas imposição de circunstância. Na sequência desse dizer mínimo, a poeta chega ao haicai. (SILVESTRIN, 2017)

Ferreira Gullar (2007, p. 61), no final dos anos 1950, tempo em que se dedicava ao movimento neoconcreto, marcando, no seu caso, sua diferença para alguns dos preceitos da poesia concreta, já se inquietava com os impasses trazidos pela diminuição ou mesmo a eliminação da discursividade, como relata no seu livro *Experiência neoconcreta*:

A essa altura eu já me questionava a propósito do rumo que havia tomado o meu trabalho de poeta. Não estaria me transformando num artista plástico em vez de escritor? A participação tão reduzida da linguagem verbal – uma palavra – nos poemas espaciais não estaria empobrecendo minhas possibilidades de poeta? Seria aquele mesmo o rumo que desejava para mim?

3.18 O espaço na história da poesia

É importante apontar que as questões relativas ao espaço sempre estiveram presentes na poesia desde que ela foi grafada no papel ou mesmo numa outra superfície. A trajetória de Bandeira ilustra também o jogo em que o verso transita desde que saiu da boca e dos ouvidos e foi parar num suporte que lhe conferiu materialidade visual. E, mesmo que o suporte aparentemente não fale, ele pode conformar o texto e ditar a extensão e os limites do discurso contido nesse verso. É o caso dos epigramas. E aqui voltamos séculos.

Como mostra o poeta e tradutor José Paulo Paes em *Poemas da antologia grega ou palatina*, trazendo poemas dos séculos VII a.C. a V d.C., a palavra epigrama deriva do substantivo grego *epigraphēin*, que significa, ao pé-da-letra, escrever sobre. São originariamente textos escritos ao pé de uma estátua ou numa lápide sepulcral. No início, nessas placas, havia somente o nome e a origem do homenageado. Com o tempo, os versos foram sendo colocados ali. Eram versos com metro hexâmetro datílico, que, como mostra Paes, remontam inicialmente ao século VIII a.C. e soariam como os de Bandeira em “Vi uma estrela tão alta,/ Vi uma estrela tão fria!”.

Mais tarde, por volta do século VI a.C., o epigrama deixa de ser um texto para uma inscrição e segue como texto independente, um tipo de criação poética. Contudo, guarda as características originais da mensagem curta, com a “brevidade lapidar”, como afirma Paes. O que muda nessa fase é o metro, predominando agora o dístico elegíaco – dois versos, um hexâmetro e um pentâmetro, ambos de andamento datílico. (PAES, 1995, p. 118-119)

A história do epigrama lança mais luzes sobre a história do verso. Se pensamos o verso também como uma unidade de escrita, ele recebe as conformações agora não apenas da medida sonora do número de sílabas, mas da própria situação de ser um conjunto de letras numa superfície material. O epigrama é curto por ter nascido para ser grafado num espaço pequeno.

As respostas criativas a essa segunda condição do verso, a condição espacial, sendo a sonora a sua condição temporal, pois ouvimos um som após o outro, se deram desde cedo. É do poeta Simias de Rodes, de trezentos anos antes de Cristo, o poema “O ovo”. O texto é escrito de forma ovóide. O impacto visual e o sentido da forma/desenho chegam antes de qualquer outra informação de significado das palavras. A leitura se dá alternando, lendo-se o primeiro e em seguida o último, o segundo e depois o penúltimo e assim por diante até chegar, no final, ao verso do meio:

Assim também o renomado deus instiga os pés rápidos da canção a ritmos complexos

Aqui, o poema:

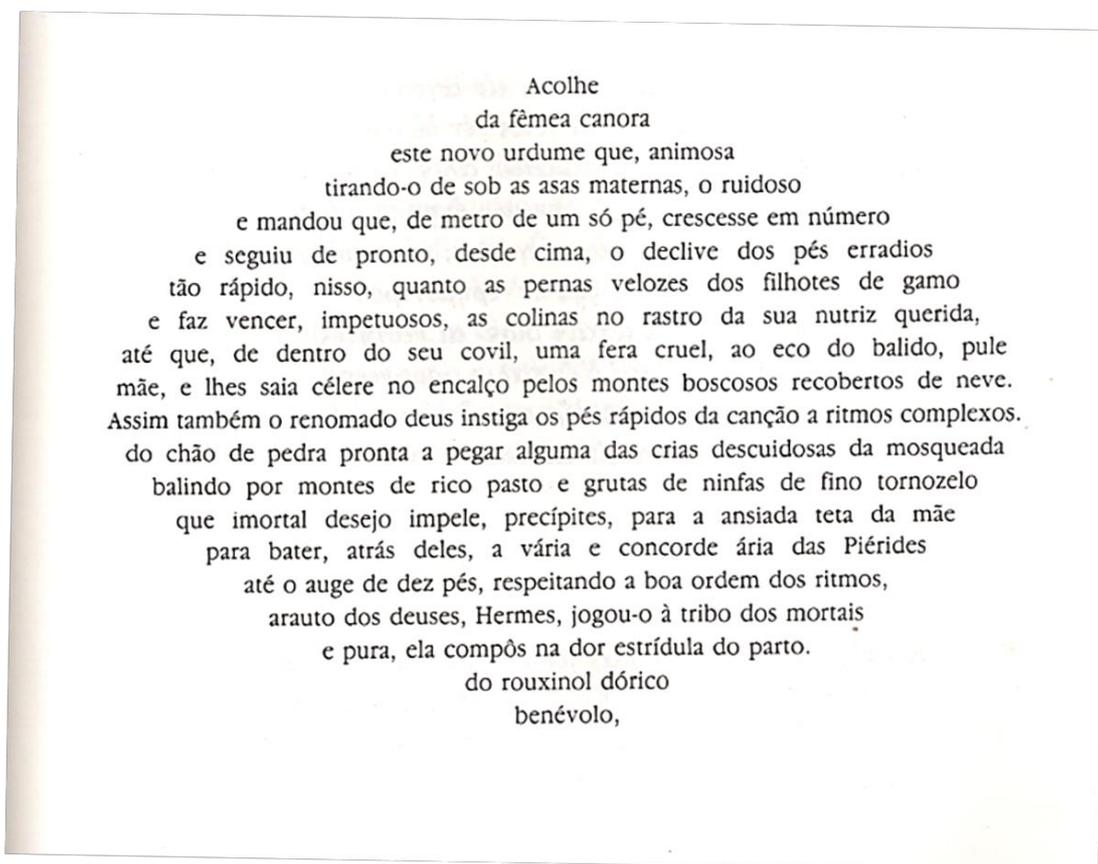


Figura 2 Poema O Ovo (300 a.C.), de Simias de Rodes, transcrito e traduzido por José Paulo Paes (2001)

O deus é Hermes, inventor da lira, protetor, antes de Apolo, da literatura e das artes. O poema conta como a poesia evoluiu de um único pé métrico até o máximo de dez pés, o verso mais longo dos gregos. A forma de ovo remete ao rouxinol, na Grécia, o pássaro do canto que simbolizava a poesia. Seu nome é *aedóon*, do verbo *aeídoon*, que significa cantar, celebrar.

Desse verbo, vem também aedo, como eram chamados os poeta da Grécia antiga. Do ovo, a gênese da poesia, vêm o canto e os metros. (PAES, 1995, p. 108-109)

A leitura alternada força o leitor a ir compondo o ovo e a ir vivenciando com a forma o nascimento do canto e da expansão dos pés métricos. Aqui, assim como no epigrama, os aspectos sonoros, os metros convivem com os elementos espaciais e visuais na conformação do verso.

Essa tensão entre som e espaço se acentuou com a chegada de Gutenberg. Com a possibilidade de reprodução do texto escrito, agora com letras não mais escritas à mão, tanto a criação quanto a recepção das obras acabam mudando. Se é verdade que no período Alexandrino e em Roma os copistas tinham bastante trabalho, de tal modo que já havia livrarias e livros sendo comprados, com a imprensa, esse hábito foi se difundindo em escalas de públicos cada vez maiores.

Se a poesia carregava consigo o som, o canto - afinal, a Idade Média é repleta de trovadores -, ver o texto na página composto por fontes é uma nova experiência estética. Quem estava escrevendo e contando sílabas de repente olha o papel e percebe que, talvez, o corte no espaço possa trazer um novo efeito. Quem estava habituado a ouvir o texto de repente sente que o volume do som ficou mais fraco e começa a olhar para as palavras. Com o passar do tempo, os critérios sonoros passaram a dividir a estética do verso com os critérios visuais. Estamos até hoje descobrindo possibilidades criativas desse encontro entre som, espaço, desenho, grafia.

Bandeira, como vimos aqui, já utiliza recursos visuais, seja com o contraste entre os versos curtos e enormes, seja com deslocamentos na página. O que muda na concepção da poesia concreta é colocar o espaço como princípio dominante, para usar o termo de Tynianov. Essa nova situação é o resultado de uma leitura da história da poesia que se vale de outras reflexões teóricas. Da soma dos estudos dos formalistas russos, com noções como estranhamento, função poética, com os estudos de Ezra Pound, os concretos foram buscar uma poesia de invenção. Foram buscar na história da poesia um procedimento criativo que fazia parte do tabuleiro, mas que estava numa posição secundária, o espaço, e o trouxeram para o primeiro plano.

Esse gesto, somado a uma leitura específica do que seria uma sintaxe de ideograma, criou uma poesia não discursiva, que apresentava em vez de dizer. É preciso lançar mão de outros referenciais teóricos do século XX para entender e produzir a poesia concreta. Contudo, o descompasso entre a produção de vanguarda de Bandeira e suas referências teóricas, como mostramos quando ele se debate sobre o conceito de poesia, valendo-se de postulados mais próximos do romantismo alemão, já era evidente. Seu esforço para chegar a respostas

conceituais aproximadas das de teóricos como os formalistas é mais iluminado pelas soluções criativas que chegou do que pela base de conceitos de que dispunha.

3.19 Os poetas e as teorias

Cabe examinar aqui, desse modo, uma outra descontinuidade: a teórica. Como aponta Dionísio de Oliveira Toledo (1978, p. 24) na apresentação sobre o livro que reúne os estudos dos formalistas russos, antes dessas análises, “para o estudioso do poema só sobravam os manuais de versificação, sempre repetidos, até por escritores clássicos”.

Mas, antes de passarmos à descontinuidade teórica, vale comentar duas reflexões e, mesmo, dois sentimentos de Bandeira diante dos impasses do conceito de verso. A primeira está na crônica “Leves e Breves”, de 21 de dezembro de 1960:

Muitas vezes agora me toma um enjoo mortal da poesia: os discursivos me dão a impressão de terra exausta; os concretos, de eternos pesquisadores que não acham nada. Em tais ocasiões me defendo recorrendo à poesia dos velhos cancioneiros galaico-portugueses. Sua inefável frescura me desaltera, me recoloca no amor da poesia. (BANDEIRA, 1966, p. 364)

A alusão aos discursivos em oposição aos concretos mostra que Bandeira foi tocado de fato pelas formulações do grupo concretista. Considerar a poesia discursiva como terra exausta é justamente o que o projeto da nova vanguarda queria. Provar que a escrita visual, ideogrâmica seria uma superação do verso anterior a ela era parte da causa estética que se iniciou. O debate a esse respeito, com defensores das posições a favor e contra o argumento, se estendeu por toda a década de sessenta e setenta, pelo menos, do século XX. Ao beco sem saída que Bandeira avista, com a poesia concreta não o satisfazendo como solução para criar uma poesia não discursiva, resta buscar a “inefável frescura” do passado. Ou seja, é possível encontrar novidade e alento também no que passou.

Outro brete em que o verso se colocou se deve ao que o próprio poeta de “Pasárgada” ajudou a construir, como comenta no ensaio final de *De poetas e de poesia*: “O modernismo teve isso de catastrófico: trazendo para a nossa língua o verso-livre, deu a todo o mundo a ilusão de que uma série de linhas desiguais é poema.” (BANDEIRA, 1954., p. 123).

Como vimos, Bandeira tinha plena consciência de que a construção do verso livre se ancora em colocar, como descreveu Tynianov, o ritmo como o princípio construtivo dominante. Não basta quebrar uma frase. É preciso uma estrutura rítmica que se apoia em anáforas, paralelismos, aliterações e outros recursos para criar o ritmo.

Do cansaço de ver tanta poesia em verso livre sem esse trabalho rítmico, Bandeira (1954, p. 124) diz, num parágrafo cheia de ironia, que às vezes seria melhor esquecer os ensinamentos de Ureña, com quem aprendeu que o ritmo é que estrutura o poema, e voltar a pregar a poesia da métrica:

Por isso tenho às vezes uma grande tentação de esquecer tudo o que aprendi com mestre Ureña e dizer e jurar para toda a gente que ‘verso é o ajuntamento de palavras, ou ainda uma só palavra, com pausas obrigadas e determinado número de sílabas’, como ensinavam Bilac e Guimaraens Passos. Isto é, talvez substituisse a palavra ‘ajuntamento’, que me soa vagamente a coisa ilícita, e acrescentasse a obrigação da rima e do duplo acróstico. Concordais?

Tanto a criação do verso livre quanto o propalado fim do ciclo do verso rítmico-discursivo se inserem em questões tratadas pela teoria da literatura e que serviram também de alimento criativo a diversos poetas. Se, por um lado, os tratados clássicos de versificação não eram mais suficientes para dar conta das novas questões aparecidas, a formulação de novos conceitos se deu com contornos diversos em outros espaços. É o que veremos de maneira mais aprofundada agora.

Vale comparar, nesse sentido, a experiência de Bandeira, no Brasil, com a de Maiakovski (1893-1930) e os futuristas russos. Vejamos primeiramente estas palavras do poeta da Revolução no seu livro *Poética - como fazer versos*:

Por exemplo, a Revolução lançou para a rua a linguagem áspera de milhões de homens, a gíria dos subúrbios infiltrou-se nas avenidas centrais; a delicada linguagem dos intelectuais, com suas palavras castradas: ‘ideal’, ‘os princípios de justiça’, ‘o princípio divino’, ‘a imagem de Cristo e do Anticristo’, todas estas expressões sussurradas nos restaurantes são varridas. A língua entra numa nova era. Como torná-la poética? As regras antigas, ‘amor ardor’, e o verso alexandrino já não convencem. Como introduzir na poesia a linguagem falada e como salvá-la da conversa? (MAIAKOVSKI, 1984, p. 20)

Pelas palavras do poeta, podemos entrever o ambiente em que a necessidade de mudança se impunha. Não se tratava de uma questão estética por si só. Há, enunciado pela palavra, um mundo conceitual, filosófico e de classe, histórico, em questão. Há um novo mundo e uma nova linguagem a serem criados. E, diferentemente de Bandeira, Maiakovski terá ao seu lado, como colegas de geração, diversos estudiosos que se encarregaram de elaborar uma nova formulação teórica, com apoio de conceitos da linguística e da semiologia, para fundamentar a mudança. “Depois do trabalho dos formalistas, conhece-se perfeitamente o interior dos cavalos e dos elefantes de papel” (MAIAKOVSKI, 1984, p. 15) - afirma metaforicamente o futurista se referindo a um desejo das crianças por saber como os brinquedos funcionam, atitude similar à dos novos teóricos. Ou seja, as especulações dos formalistas também eram parte do tabuleiro

de peças a serem postas em jogo no trabalho da criação poética. Aumentavam, inclusive, a própria consciência sobre o fazer artístico. Como vimos, Bandeira buscou em diversos momentos conceitos teóricos, definições sobre a poesia, mas todos remetiam a um saber que não se ajustava totalmente a sua prática. A teoria que mais se aproximava ao que ele e sua geração estavam construindo na poesia se formulava longe do seu radar.

Em *A geração que esbanjou seus poetas*, o linguista Roman Jakobson (2006, p. 9) faz uma análise da poesia e da vida de Maiakovski, de quem era amigo, logo após a sua morte: “Por ocasião de um dos nossos encontros, Maiakovski, como fazia de costume, leu-me alguns dos seus últimos versos”. E, mais adiante, “não por acaso, Maiakovski estava estreitamente ligado aos críticos formalistas” (JAKOBSON, 2006, p. 35). A afirmação diz respeito à concepção do poeta russo de que a poesia devia puxar o tempo para frente. Pensado dessa maneira, o futurismo também pode ser entendido como um procedimento, como um estranhamento em relação ao passado e ao presente. Um procedimento ao mesmo tempo estético e ideológico.

Sobre um outro importante poeta futurista russo, o estudioso diz o que segue: “Khlébnikov é épico apesar desses tempos anti-épicas, sendo essa uma das explicações para o efeito de estranhamento que sua obra causa sobre o leitor”. (JAKOBSON, 2006, p. 6). Como se vê, o teórico usa o termo estranhamento aqui em relação ao contraste com o tempo em que a obra foi lançada. Esse tempo pode ter um sentido de época, de comportamento, mas também estético, ou seja, o contraste era em relação ao código poético da poesia contemporânea a Khlébnikov.

Voltando a Maiakovski (1984, p. 23):

A inovação é indispensável a uma obra poética. O material das palavras, as combinações achadas pelo poeta, devem ser reelaboradas. Se os versos são feitos com velhos resíduos verbais, a quantidade destes deve ser calculada em proporção com o material novo utilizado. [...] A inovação, é evidente, não pressupõe que se enunciem permanentemente verdades inéditas. O iambo, o verso livre, a aliteração, a assonância, não se criam todos os dias.

Esses exemplos servem para mostrar que, no ambiente em que as ideias dos formalistas foram geradas, o contraste entre uma nova e uma velha forma estava na pauta. E estava por diversos ângulos. O estranho, ou a inovação, para usar o termo de Maiakovski, está tanto no contraste entre a língua poética e a língua comum, entre conceitos de vida, de política, de classe, de filosofias ultrapassadas ou a ultrapassar, entre formas clássicas e formas a criar, enfim, o estranhamento, como vimos anteriormente na definição de Chklovski, além de uma teoria geral

da arte, pode ser aqui também a justificativa estético-teórica de um projeto criativo de toda uma geração. Muitas dessas questões estão no centro da obra de Bandeira.

Roman Jakobson deu em seguida um passo importante na compreensão da poesia ao formular as funções da linguagem e, entre elas, a função poética (JAKOBSON, p. 121-129, 2003). Esse entendimento mais amplo, ou esse entendimento que se realizou durante o século XX, nascido entre os futuristas e os formalistas russos, desenvolvido após em Praga, parece ter passado ao largo das anotações de Bandeira. No capítulo em que trata da literatura russa, no seu *Noções de História das Literaturas*, ele se refere aos poetas da revolução, mas não faz menção aos teóricos, banidos pela mesma revolução: “A geração que fez a revolução bolchevista produziu três grandes poetas: BLOK, ESSENIN e MAIAKOVSKI”. E, na mesma página, sobre Maiakovski: “cujo estilo dinâmico, alógico, telegráfico, se aparenta ao futurismo italiano, refreou a sua sensibilidade profundamente lírica e individualista para fazer poesias de propaganda revolucionária.” (BANDEIRA, 1969, p. 203).

Bandeira só vai se deparar com esse tipo de construção teórica ao se interessar pela poesia concreta. É também esse conjunto de questões que desembocam, tanto no plano criativo quanto no das formulações em teoria, nos trabalhos do movimento de vanguarda da poesia brasileira iniciado nos anos 1950. Seu conceito de poesia, na sua realização criativa, aberto à experimentação permanente com a palavra, está muito mais próximo desse caminho do que os conceitos teóricos que usou nos seus ensaios.

Também pela ótica da descontinuidade teórica, questão afim, e talvez basilar, às descontinuidades do conceito de lirismo e do conceito de verso, temos Bandeira como um poeta na fenda. Um poeta que, criando uma nova poesia, teve que se deparar com a ausência de um pensamento teórico mais estruturado que a embasaria. Dessa falta, nasceram talvez seus ensaios. A mesma falta, contudo, não impediu a criação, e até talvez seja um dos motores, da sua grande poesia.

4 CONCLUSÃO

Uma obra em constante movimento como a de Bandeira é um desafio a quem tenta abarcá-la. Ela sempre escapa. Seja pelo fluxo da sua atualização com o presente das diversas épocas por que passou, seja pelo diálogo com formas pretéritas, seja pelo que aponta para o futuro, ela permanece aberta a diversos olhares e parece não se esgotar nem com a soma de todos. E isso acontece mesmo com a interrupção da produção em 1968, com a morte do poeta.

Os obstáculos de uma poesia assim a uma tentativa de localização num tempo são enormes, uma vez que o tempo não se apresenta nela como uma sequência em que se poderia confortavelmente demarcar fases, períodos, dentro de uma ideia de evolução. Esse tempo é composto, como vimos, por idas e vindas, retomadas e ressignificações. Pareceu-nos a fenda, diante disso, o lugar mais fiel a essa sua característica. É uma poesia em liberdade. Se a liberdade, diante dos tantos sucessivos comedimentos a que o humano e a arte tentam ser contidos, é uma utopia, então, é nesse não-lugar como o significado de utopia indica, que está a poesia de Bandeira. O não-lugar é a fenda. É uma poesia simbolista, penumbrista, pré-modernista, modernista, concretista? É possível que seja tudo isso, mas, como diz seu poema “Boi morto”, “o que foi ninguém sabe” (BANDEIRA, 1993, p. 213). É também uma poesia que desafia o saber.

Rastreamos ainda as discontinuidades. Vimos o descompasso entre os conceitos de verso e de lirismo com a prática da nova poesia que estava sendo inventada. Vimos que Bandeira não foi passivo em relação tanto às mudanças da forma quanto às do pensamento. E, assim, produziu nas duas direções, a criativa e a ensaística. Uma alimentou a outra. Localizamos ainda os pontos em que o pensamento e o ferramental teórico de Bandeira não davam mais conta da sua poesia, que andava à frente, e sozinha, da própria compreensão do seu autor.

Um ponto que nem sempre é enfatizado na trajetória do poeta foi seu contato com o concretismo. Como se pôde ver, embora sua produção de poemas próximos da poesia concreta não tenha sido grande, operou-se uma aproximação por parte de Bandeira, que se ocupou em acompanhar as exposições, as revistas, os poemas, os artigos, tendo escrito sobre o novo momento no jornal. É como se enfim tivesse parceiros, mesmo que à distância, para debater, à luz da sua vasta erudição, sobre os caminhos múltiplos da poesia. Esse contato, como mostramos, influenciou na sua percepção, e mesmo no seu enfado, ao final da vida, diante dos caminhos a que a poesia tinha chegado, de tal forma que o poeta se questionava sobre o que fazer para trazer de volta seu gosto por criar.

Ao final, comparamos a trajetória de Bandeira com a de Maiakovski e dos futuristas russos, que tiveram como contemporâneos e mesmo parceiros de geração estudiosos capazes de formular consistentes respostas no plano teórico para as novas questões estéticas. Como colocamos, Bandeira não teve muitos aliados nessa sua busca conceitual, sobretudo nos anos iniciais do século XX, excetuando-se a viva troca que teve com Mário de Andrade, sua última influência como ele mesmo cita. Mesmo assim, os estudos de Bandeira ainda estavam um tanto quanto presos aos tratados de versificação, embora seus ensaios, como o que fez sobre Mallarmé, já vislumbrassem outras possibilidades que a sua própria poesia já tinha experimentado.

Acreditamos que pudemos, com o trabalho de pesquisa que aqui se encerra, ampliar o leque de relações intertextuais que a poesia de Bandeira comporta. Agir nessa direção pode ser mais produtivo, pela própria natureza da estética aberta do poeta, do que tentar fixar Bandeira num ponto ou noutro. A interpretação totalizante ou, ao contrário, a que tenta ancorar tudo num ponto só de análise, ambas não resistem à poesia desse autor.

REFERÊNCIAS

ALCONCHEL, Marcos David. **Poesia e verso (uma leitura da Lira dos Cinquent'anos de Manuel Bandeira)**. 2013. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, University of São Paulo, São Paulo, 2014.

ALMEIDA, Amanda Dinucci. Ressonâncias decadentistas na poesia pré-modernista de Manuel Bandeira. **Cadernos do CNFL**, Vol. XIV, Nº 2, t.2.

ALVES, Castro. **Obra Completa**. 2 ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1966.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova Reunião**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ANDRADE, Mário de. **Cartas a Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d.
_____. **De Pauliceia Desvairada a Café - Poesias completas**. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

ANDRADE, Oswald de. **Caderno de Poesia do Aluno Oswald**. São Paulo: Círculo do Livro s/d.

ANTENORE, Armando. O infortúnio de João Gostoso. **Piauí**, v. 155, p. 8, ag. 2019.

ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética**. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. **Humildade, Paixão e Morte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. Poema desentranhado. In: Lanciani et al. **Libertinagem – Estrela da Manhã/Manuel Bandeira: edición crítica**. Madri; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima, Guatemala, San José; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1998.

BANDEIRA, Manuel. **Andorinha, Andorinha**. Org. Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

_____. **Antologia Poética (organizada pelo autor)**. 17.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

_____. **Apresentação da Poesia Brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. A versificação em língua portuguesa. In: **Enciclopédia Delta Larousse**. Rio de Janeiro: Delta S.A., 1960.

_____. **50 Poemas Escolhidos pelo Autor**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

- _____. **De Poetas e de Poesia**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1954.
- _____. **Estrela da Vida Inteira**. 20.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- _____. **Itinerário de Pasárgada**. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. **Noções de Histórias das Literaturas**. 6.ed. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1969.
- _____. Poesia concreta. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Capa do Suplemento Dominical, 10 de março de 1957.
- _____. Poesia concreta – 1. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 5, 6 de fevereiro de .1957.
- _____. Poesia concreta – 2. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 5, 10 de fevereiro de 1957.
- _____. Poesia concreta – 3. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 5, 13 de fevereiro de 1957.
- _____. Suplementos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 5, 9 jan.1957.
- BARBOSA, Cairo. Pedro Henríquez Ureña: do sepulcro à exumação. **Iberoamérica Social**. Disponível em: <https://iberoamericasocial.com/pedro-henriquez-urena-do-sepulcro-a-exumacao/>
- BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. Trad. Maria Margarida Barahona, Lisboa: Edições 70, 1988.
- BASTOS, Oliveira. Por uma poesia concreta - III. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 5ª página, 2º Caderno, Suplemento Dominical, 3 de março de 1957.
- BILAC, Olavo, PASSOS, Guimarães. **Tratado de Versificação**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1905.
- BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Nova Fronteira, 2011.
- BRAYNER, Sônia. O ‘humour’ bandeiriano ou as histórias de um sabonete. In: LANCIANI et al. **Libertinagem – Estrela da Manhã/Manuel Bandeira: edición crítica**. Madri; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima, Guatemala, San José; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1998.
- BRITTO, Paulo Henriques. Para uma tipologia do verso livre em português e inglês. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 13, n. 19, p. 127-144, 2011.
- BUENO, Alexei. A poesia pré-modernista brasileira: uma crítica da crítica. **A Palo Seco**, v.10, p. 7-26, 2017.
- CAMPOS, Augusto de. Pontos – Periferia – Poesia Concreta. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 2º Caderno, 9ª página, 11 de novembro de 1956.

_____. **Viva Vaia**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CAMPOS, Haroldo de. **A Arte no Horizonte do Provável**, 4ª edição, Editora Perspectiva, São Paulo, 1977.

_____. Evolução de formas: poesia concreta. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 2º Caderno, Suplemento Dominical, 5ª página, 13 de janeiro de 1957.

_____. **Ideograma: lógica, poesia, linguagem**. Organizador Haroldo de Campos; textos traduzidos por Heloysa de Lima Dantas. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1986.

_____. **Metalinguagem & Outras Metas**. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CARA, Salete de Almeida. **A Poesia Lírica**. São Paulo: Ática, 1986.

CASANOVA, Pascale. **A República Mundial das Letras**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM et al. **Teoria da Literatura: formalistas russos**. 3.ed. Porto Alegre: Globo, 1976.

CUNHA, Andrei dos Santos. A ideia de ideograma e a intermedialidade no ocidente. **Araticum**, v. 17, n. 1, p. 1-15, 2018.

DESSONS, G. Crise de signo - O símbolo no teatro de Maeterlinck. **Non Plus**, v. 5, n. 10, p. 70-81, 11 abr. 2017.

FAUSTINO, Mário. A poesia “concreta” e o momento poético brasileiro. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 2º Caderno, Suplemento Dominical, 5ª página, 10 de fevereiro de 1957.

FORESTI, Dinara de Ávila. O moderno reescreve o romântico: diálogo entre Castro Alves e Manuel Bandeira. **Nau Literária**, v. 3, n.2, p. 1-7, jun/dez 2007.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FREUD, Sigmund. **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira** / Sigmund Freud; com comentários e notas de James Strachey; em colaboração com Anna Freud; assistido por Alix Strachey e Alan Tyson; traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

_____. **As Pulsões e seus Destinos**. Trad. Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

GARCEZ, Maria Helena Nery. Posfácio Do simbolismo em Portugal e no Brasil. In: PEYRE, Henri. **A Literatura Simbolista**. Trad. Maria Helena Nery Garcez e Maria Clara Rezende Teixeira Constantino. São Paulo: Cultrix: Ed. da Universidade de São Paulo, 1983.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. O primeiro Bandeira e sua permanência. In: LANCIANI et al. **Libertinagem – Estrela da Manhã/Manuel Bandeira: edición crítica**. Madri; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima, Guatemala, San José; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1998.
 _____. **Versos, sons, ritmos**. São Paulo: Ática, 1985.

GRAÇA, Fernando. Verso livre. **E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)**, 2013, <<http://www.edtl.com.pt>>

GUERRA, José Augusto. Introdução à poesia de João Cabral de Melo Neto. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 2º Caderno, 2ª página, 11 de fevereiro de 1957.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. Manuel Bandeira: Aprendizagem modernista. In: LANCIANI et al. **Libertinagem – Estrela da Manhã/Manuel Bandeira: edición crítica**. Madri; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima, Guatemala, San José; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1998.

_____. **Por que ler Manuel Bandeira**. São Paulo: Globo, 2008.

GULLAR, Ferreira. **Toda Poesia**. 11.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

_____. **Experiência Neoconcreta: momento-limite da arte: Ferreira Gullar**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de Estética, volume IV**. São Paulo: Edusp, 2004.

JAKOBSON, Roman, **A Geração que Esbanjou seus Poetas**, 1ª edição, São Paulo, ed. Cosac Naify, São Paulo, 2006.

_____. **Linguística e Comunicação**, 19ª edição, São Paulo, ed. Cultrix, 2003.

LOPES, Teresa Rita. **Pessoa por Conhecer, Textos para um Novo Mapa**. Lisboa: Estampa, 1990.

MAIAKÓVSKI, Vladimir. **Poética – Como Fazer Versos**. 4ed. São Paulo: Global, 1977.

MALLARMÉ, Stéphane. **Um Lance de Dados**. Trad. Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

MELO NETO, João Cabral de. **Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

MONTEIRO, Adolfo Casais. Palavras, letras e poesia. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 2º Caderno, Suplemento Dominical, 2ª página, 11 de fevereiro de 1957.

NOBRE, Antônio. **Só – seguido de Despedidas**. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

PAES, José Paulo. Poemas da Antologia Grega, ou Palatina: séculos VII a.C. a V d.C./seleção, notas e posfácio José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

PEYRE, Henri. **A Literatura Simbolista**. Trad. Maria Helena Nery Garcez e Maria Clara Rezende Teixeira Constantino. São Paulo: Cultrix: Ed. da Universidade de São Paulo, 1983.

PIGNATARI, Décio. **O que é Comunicação Poética**. 10.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

1ª EXPOSIÇÃO Nacional de Arte Concreta. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 2º Caderno, Suplemento Dominical, 5ª página, 7 de outubro de 1956.

QUINTANA, Mario. Mario Quintana. In: STEEN, Edla van. **Viver & Escrever: volume 1**. 2.ed. Porto Alegre: L&PM, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **O Inconsciente Estético**. 2.ed. São Paulo: 34, 2012.

RIAVIZ, Vanessa Nahas. **Rastros Freudianos em Mário de Andrade**. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um Jovem Poeta**. Trad. Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM, 2006.

ROUDINESCO, Elisabeth, PLON, Michel. **Dicionário de Psicanálise**. Trad. Vera Ribeiro, Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SANTIAGO, Silviano. Um poeta trágico. In: LANCIANI et al. **Libertinagem – Estrela da Manhã/Manuel Bandeira: edição crítica**. Madri; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima, Guatemala, San José; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1998.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.

SILVESTREIN, Ricardo. A canção breve e contundente. In: LEMOS, Lara de. **Lara de Lemos: poesia completa/Organização Cinara Ferreira**. Porto Alegre: Liquidbook: Vidrágua, 2017.

SOUTO, Bernardo Valois. **Da crítica de poesia à poesia crítica: uma leitura dialógica da obra de Manuel Bandeira**. 2011. 100 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.

SÜSSEKIND, Flora. **Papéis Colados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

TAVARES, Bráulio. O gozo da santa. **Mundo Fastasmo**, 2013. Disponível em: <http://mundofantasmo.blogspot.com/2013/02/3117-o-gozo-da-santa-2322013.html>

TELES, Gilberto Mendonça. A experimentação poética de Bandeira em Libertinagem e Estrela da Manhã. In: LANCIANI et al. **Libertinagem – Estrela da Manhã/Manuel Bandeira: edição crítica**. Madri; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima, Guatemala, San José; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1998.

TINIANOV, Iuri. Da evolução literária. In: EIKHENBAUM et al. **Teoria da Literatura: formalistas russos**. 3.ed. Porto Alegre: Globo, 1976.

_____. **O Problema da Linguagem Poética I – O Ritmo como Elemento Construtivo do Verso**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

TOMACHEVSKI, B. Sobre o verso. In: EIKHENBAUM et al. **Teoria da Literatura: formalistas russos**. 3.ed. Porto Alegre: Globo, 1976.

TOLEDO, Dionísio de Oliveira. A teoria literária dos formalistas russos no Brasil. In: EIKHENBAUM et al. **Teoria da Literatura: formalistas russos**. 3.ed. Porto Alegre: Globo, 1976.

VERLAINE, Paul. Arte poética. In: Campos, Augusto de. **O anticrítico**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

VIOLA, Paulinho da. **Argumento**. Rio de Janeiro: EMI Music Brasil Ltda, 2010.