

Rafael Ubirajara de Lima Campos

Manuel Bandeira: uma poética do amor e da infância

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários
2011

Rafael Ubirajara de Lima Campos

Manuel Bandeira: uma poética do amor e da infância

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Literatura Brasileira.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Maria Clark Peres

FACULDADE DE LETRAS DA UFMG

Belo Horizonte

2011

Dissertação intitulada *Manuel Bandeira: uma poética do amor e da infância*, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, e submetida, em 17 de agosto de 2011, à Banca Examinadora composta pelos seguintes membros:

Profa. Dra. Ana Maria Clark peres
(Orientadora – FALE/UFMG)

Profa. Dra. Raquel Beatriz Junqueira Guimarães
(PUC MG)

Prof. Dr. Sérgio Alves Peixoto
(FALE/UFMG)

Prof. Dra. Leda Maria Martins
(Coordenadora da Pós-Graduação em Estudos Literários, FALE/UFMG)

Para meus pais e irmã.

AGRADECIMENTOS

À Ana Maria Clark Peres, pelas preciosas leituras.

Ao meu pai, por me fazer vivenciar a poesia desde sempre.

À UFMG, pelo acolhimento.

Na sua ternura havia também desejo: mas nada de violento, de urgente – nada que lhe alterasse o ritmo do coração, dos gestos ou das palavras.

RESUMO

Esta dissertação aborda as relações entre infância e sensualismo em alguns poemas de Manuel Bandeira, enfatizando-se, de maneira especial, aqueles que fazem parte da obra *Libertinagem*, publicada em 1930. Procura-se demonstrar como a ternura e o desejo compõem um par que atua como elemento a estabelecer complexidade às noções de amor e infância que se pode ter na obra de Manuel Bandeira, levando-nos à conclusão de que a infância, nessa obra, não pode ser abarcada por uma noção totalizante ou conciliadora; pelo contrário, ela se aproxima do indecível, pois é permeada de ambivalências e oscilações, que fazem com que a infância não se apresente como tempo de harmonia, pureza ou integridade. Toma-se por base a teoria freudiana sobre a sexualidade infantil, bem como as discussões de Georges Bataille, Octavio Paz e Roland Barthes acerca do amor e do erotismo para se realizar a análise dos poemas de Manuel Bandeira que compõem este trabalho.

ABSTRACT

In this present work the relationships between childhood and sensualism in some poems by Manuel Bandeira were tackled emphasizing in a special way those which are part of the publication *Libertinage*, 1930. It's tried to demonstrate how the tenderness and desire composes a pair that act as an element to establish complexity to the love and childhood notions that can be found in this publication, leading us to the conclusion that the childhood, can't be covered by a totalizing or conciliatory notion, otherwise, she approaches of the undecidable, because are filled with ambiguities and fluctuations, which make isn't presented with harmony, purity or integrity. Was taken as a basis the Freud's theory of infant sexuality, as well as the Georges Bataille, Roland Barthes and Octavio Paz discussions about love and eroticism to perform the analysis of the Manuel Bandeira poems which compose this work.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 A INFÂNCIA NO POEMA	21
1.1 Infância.....	28
1.2 Um instante de felicidade.....	40
2 O LIBERTINO TERNO.....	43
2.1 Libertinagem.....	45
2.2 Alumbramento.....	52
2.3 O porquinho e as mulheres	56
3 O DIÁLOGO AMOROSO	67
3.1 Conversa de namorados.....	72
3.2 A alcova do libertino	82
CONCLUSÃO.....	86
Referências bibliográficas	91

INTRODUÇÃO

Manuel Bandeira constitui um dos pilares centrais da poesia brasileira, o que é fato anotado pela crítica especializada já há algum tempo. Álvaro Lins chega mesmo a compará-lo a um dos poetas mais importantes para a fundação da lírica moderna – talvez um dos poetas mais importantes de toda a lírica. Comenta o crítico que “O sr. Manuel Bandeira representa no nosso meio um papel semelhante ao de Baudelaire na literatura francesa (...) Como Baudelaire, o sr. Manuel Bandeira significa: um poeta que harmoniza equilibra [sic] o delírio e a razão” (Lins, 1987: 117)

Bandeira atravessou atentamente todas as fases do Movimento Modernista; do neo-parnasianismo, passando pelo verso livre, até o concretismo de 50. Ao lado de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira é, de fato, um poeta do século XX. Assim pensa Murilo Marcondes de Moura, ao constatar a presença marcante do poeta em grande parte da primeira metade desse século e nas primeiras décadas da segunda metade:

Efetivamente, quando Bandeira publicou o seu primeiro livro (*A cinza das Horas*, 1917, Olavo Bilac e Alphonsus de Guimaraens ainda estavam vivos; já em 1966, por ocasião de seus 80 anos, quando surgiu a primeira edição da *Estrela da Vida Inteira*, última reunião de sua obra em verso, ocorria também a estréia de *Cacaso (A Palavra Cerzida)*, e Paulo Leminski já tinha publicado os seus primeiros poemas.” (Moura, 2001: 8)

Poeta que experimentou as formas da tradição, agenciou e se integrou à tradição da ruptura, Bandeira ocupa o lugar de um exímio artífice do verso, cômico de toda a técnica que tange o arranjo formal das variadas estruturas que um poema pode assumir. E não só contemplou a mutação das formas poéticas ao longo do século XX, como também as experimentou e dominou. Faz-se notório para os críticos como um arauto da morte e é visto como o dono de um domínio tão perfeito da forma que foi capaz de alcançar a extrema simplicidade, como constata Ivan Junqueira:

Seu domínio sobre as minúcias e complexidades técnico-artesanais do verso e do poema era, no mínimo, absoluto. Surpreende assim que as maiores virtudes de sua poesia seja a simplicidade, a segura de estilo, a franciscana economia de meios...” (Junqueira, 1989: 298)

A recepção crítica da poesia de Manuel Bandeira, além de atestar a sua grandeza, foi seduzida por um aspecto fundamental e, talvez, o mais impressionante de sua

poética: a sua capacidade de ser simples. Como atentam Ivan Junqueira, Davi Arrigucci, Mário de Andrade e tantos outros, surpreende a despreensão do poeta, ainda mais quando se sabe que ele conhecia de muito perto os artifícios que poderiam fazer de sua poesia um atestado de virtuosidade. Longe disso, o poeta, íntimo da penumbra e seduzido pela pobreza, depois de ter aberto o leque das possibilidades, escolhe trilhar um caminho difícil, que exigiria dele muitas recusas, além do esforço do despojamento. Mário de Andrade chega mesmo a afirmar que Bandeira era o maior dos poetas modernistas, justamente em função de sua capacidade de modéstia¹, Antonio Candido e Gilda de Melo e Souza afirmam que, nele, a simplicidade é a do requinte.²

Ribeiro Couto, poeta e amigo de Manuel Bandeira, ao escrever acerca da dificuldade que enfrentava para dar continuidade a um estudo que preparava sobre a sua poesia, enfatiza que essa dificuldade provinha de causas diversas, tanto daquelas ligadas a matrizes emocionais, pois ele pretendia delinear o complexo perfil do poeta, quanto de outras que tinham a ver com o extenso domínio que Bandeira possuía das possibilidades técnicas da poesia. Era, aos olhos dele, difícil fixar a personalidade de um poeta que, de recluso, passara, nos primeiros anos da década de 1920, a frequentador das ruas; assim como não era nada fácil dedicar-se ao estudo de uma poesia que achava nascedouro num poeta que incorporava, na materialidade de seus poemas,

Folclore, filologia, história do movimento moderno, lirismo, poesia pura, técnica dos poemas de forma fixa, técnica dos poemas de forma livre, influência da música, influência primitiva da poesia portuguesa, supra-realismo, realismo, angústia filosófica e a-religiosa – quantos aspectos! (Couto: 2004, 5-6)

Ribeiro Couto demonstra, também, como a poesia de Bandeira, em suas modulações temáticas e formais, acompanha a própria vida do poeta: repleta de viagens e mudanças, quase todas, em sua juventude, tendo por causa a tuberculose. Avisa-nos Couto de que há, no caso de Manuel Bandeira, estreita ligação entre a atividade poética e as imposições, limitações e liberdades que a vida, em sua materialidade mais direta, oferecia. Assim, em sua obra, Couto realiza um estudo que tenta afinar vida e obra, aproximando-se, despojado de qualquer receio, do biografismo; porém, sem nenhuma intenção de explicar a obra a partir da vida: o

¹ Cf. “Da modéstia grandeza”. In: LOPES (1987)

² Cf. Introdução de *Estrela da vida Inteira*, s/d.

que ele faz é mostrar como há riqueza numa obra poética que se volta inteira para a vida, recolhendo desta elementos que são a matéria de seus poemas.

E assim fez Manuel Bandeira com o tema “infância”. Ele recolheu de sua memória particular as vivências, fatos, acontecimentos e nomes, e os tocou de poesia, transfigurando-os, fazendo com que passassem da condição de arquivo pessoal para se tornarem elementos encantatórios do poema.

Ao estudarmos os poemas de *Libertinagem* que apresentam a junção do discurso erótico-amoroso com a evocação da infância, constatamos que a obra de Manuel Bandeira oferece uma dose rara de complexidade, que permite leituras tão diversas que só lhe adensam o significando e justificam a nomeação de “clássica” à poesia de Manuel Bandeira.

Antonio Candido e Gilda de Melo e Souza salientam que “ao contrário do que pensam alguns críticos modernos é impossível desvendar o núcleo motivador de toda uma obra, se é que ele existe; o que podemos é descobrir uma pluralidade de focos, dos quais ela irradia” (Bandeira, s/d: 7).

Este trabalho tem como intuito estudar um desses possíveis focos de irradiação aludidos pelos críticos literários supracitados. Pensamos que a poesia de Manuel Bandeira estabelece especial relação com a temática amorosa, e que em *Libertinagem* essa especialidade encontra significado na evocação do universo infantil que ocorre em seus poemas que têm por temática o amor.

No caso da poesia de Manuel Bandeira, a infância figura desde seu primeiro livro, *A cinza das horas*, publicado em 1917, mas em tal obra ela aparece, ainda, como índice de escapismo, quase sempre revestida de melancolia e acompanhada pelo penumbrismo simbolista que dá a tônica do primeiro Bandeira, não se filiando a uma noção propriamente modernista do tema.

Já em *Libertinagem*, obra eleita pelos críticos como de maturidade, o poeta lida decididamente com o tema infância, incorporando-o à fatura de seus poemas de diversas maneiras: ora num tom melancólico, ora num tom jocoso ou natural.

Além do caráter aparentemente paradoxal que se tem nessa união do maduro com o infantil, o título *Libertinagem* indica-nos um aspecto recorrente que figura nos poemas de Manuel Bandeira, tanto em sua obra geral como em seus poemas que dialogam com o tema infância: certa noção material da vida e do amor. Quer dizer, nessa obra o poeta já não é o mesmo que escrevera *A cinza das horas*. Ao

colocare-se lado a lado esses títulos, o leitor já pode notar a diferença que eles geram no que tange à maneira de posicionar-se diante da vida. O primeiro respira os ares do tema nobre e das preocupações metafísicas; já o segundo se faz despojado, revestido de uma inegável aura mundana. Assim, conduzidos por aspectos que compõem *Libertinagem*, pretendemos tratar de dois temas que aparecem conjugados em tal obra, formando, em verdade, um só par temático: o amor e a infância.

O livro *Libertinagem* foi e é recebido pela crítica como um marco na poesia de Manuel Bandeira. Esse livro significaria a consolidação do poeta, tanto no que diz respeito ao manejo seguro do verso livre quanto no que concerne à assunção estilística da simplicidade. Para Mário de Andrade, “*Libertinagem* é um livro de cristalização” (Bandeira, 1990: 199), quer dizer, confirma e aperfeiçoa o que já se vinha anunciando nas obras anteriores do poeta. Ainda segundo Mário, é com *Libertinagem* que Manuel Bandeira teria alcançado os seus ideais estéticos anunciados nestes versos do poema “Poética”, contidos também em *Libertinagem*: “Não quero mais saber do lirismo que não é libertação”. É obra que liberta para a forma, mas também para a vida, pois se verá nesse livro um Manuel Bandeira menos romântico, mais realista, interessado pela festa, pelo bom humor e pelos acontecimentos banais que dão forma à epopeia cotidiana dos Joões Gostosos.

Pensamos que esse flerte com o universo infantil, a ponto de condensá-lo em poesia, está ligado à própria história do Movimento Modernista, pois se sabe que não são poucos os poetas que se interessaram pelo tema infância; alguns, como Cecília Meireles, Mário Quintana e Vinícius de Moraes, escreveram mesmo livros destinados ao público infantil; outros, como Drummond, Bandeira e Murilo Mendes fizeram com que a infância participasse de seus poemas sem, no entanto, dar-lhe feição propriamente infantil. E, num âmbito generalizado, pode-se pensar a voga do primitivismo – não só na literatura – como uma opção amplificada pela infância do homem.³

Sem pretendermos ser enredados por um reducionismo fácil e empobrecedor, podemos dizer que um dos motivos que fazem com que a infância tenha algum destaque entre os modernistas é a própria natureza desse movimento. De acordo

³ A própria obra de Oswald de Andrade, adotando o primitivismo, endossa o que afirmamos. Lembremos, também, que é de Oswald o poema “3 de maio”, cujos versos aqui reproduzimos: “Aprendi com meu filho de dez anos/ Que a poesia é a descoberta/ Das coisas que eu nunca vi.”

com Mário de Andrade, o Movimento Modernista era essencialmente destruidor das formas envelhecidas.⁴ Para ele, a questão primeira não era a busca por uma originalidade nacional; e sim a libertação dos padrões fixos de criação poética, que, desde libertos, poderiam dar lastro à escrita particularizada de nossos poetas. Assim, não é de se estranhar a presença do tema infância entre os modernistas. A infância, tida como o estágio da criação ilimitada, da imaginação que se perde no horizonte, incorpora perfeitamente o anseio dos poetas pelo novo, marca registrada do moderno. Consoante com esse raciocínio, não é de se estranhar que os primeiros versos livres feitos no Brasil, por Manuel Bandeira, estejam no poema “Debussy”, que focaliza uma criança brincando com um novelo de linha:

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

Pode-se ler, de maneira metaforizada, essa criança que segura o novelo como o próprio poeta conduzindo as linhas-versos de um modo oscilante, ausente de normas, retirando o verso da pauta para depois recolocá-lo, para fazer com que ele ganhe um ritmo que possa ser também o da surpresa. Muda-se a pausa, o tempo, o timbre. A criança que segura o novelo é o poeta modernista divertindo-se, admirado, com as possibilidades recém descobertas do verso livre.⁵

Poemas como “Namorados”, “O impossível carinho” e “Madrigal tão engraçadinho” trazem declarações de amor que se sustentam fundamentalmente no

⁴ Cf. ANDRADE, Mario. “O Movimento Modernista”. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo, Martins: 1974.

⁵ A interpretação desse poema de Bandeira pode ser enriquecida com a leitura do livro *Além do Princípio do Prazer* (2006), de Freud. Nesta obra, o psicanalista observa uma criança brincando com um carretel de madeira enrolado num cordão. Segundo Freud, a criança, ao brincar de lançar o carretel, de perdê-lo, para depois reencontrá-lo, estaria encenando a sua própria relação com suas pulsões afetivas relacionadas à mãe.

universo infantil. Declarada ou veladamente eróticos⁶, esses e outros poemas inscrevem a infância num âmbito especial, seja pela forma como o poeta lida com o tema, seja pelo fato de que o afeto infantil, traduzido muitas vezes pela ternura, encontra num corpo adulto o seu lugar incômodo, como ocorre nos poemas “O impossível carinho” e “Namorados”.

Os próprios poemas de Manuel Bandeira, bem como as suas cartas e a obra *Itinerário de Pasárgada* oferecem-nos precioso instrumental crítico acerca da infância, o que constitui um dos pontos mais importantes da pesquisa, já que as nossas reflexões apoiaram-se, também, em elaborações do próprio autor sobre o tema por nós estudado. Assim, toda a produção de Manuel Bandeira nos interessa⁷, pois poemas que não figuram em *Libertinagem* são de fundamental importância para que apontemos alguns pontos mais ou menos seguros no que concerne, por exemplo, ao conceito de infância que o poeta utiliza. No poema “Camelôs”, por exemplo – e esse não é um poema que envolve o amor – os versos finais são significativos para que construamos uma possível conceitualização de infância: “E ensinam no tumulto das ruas os mitos heróicos da meninice... E dão aos homens que passam preocupados ou tristes uma lição de infância”. Nesse poema, a infância surge como o negativo da maturidade. Esta, vivida por um sujeito já consciente de sua integração numa história que lhe cobra responsabilidade, que é marcada, sobretudo, pela preocupação que caracteriza o universo do trabalho; aquela, distraída pelos brinquedos que vendem os camelôs e quase sempre siderada por sua vocação natural para a fábula. Essa infância capaz de imaginação estará presente em alguns poemas que analisaremos.

Fora de dúvida que um dos significantes mais importantes de toda a obra de Manuel Bandeira é a “ternura”, termo que tem recorrência generalizada em sua poesia e que, em função disso, nos indicou importante caminho teórico a ser adotado neste trabalho. Um de nossos veios teóricos é justamente o da ternura. Amparados por Freud, Bataille e Barthes, demonstraremos como a ternura compõe o discurso amoroso da poesia de Bandeira, situando-se quase sempre como

⁶ Em que pese que até o erotismo mais declarado tem algo de velado, ou então perderia o caráter de erótico, ao menos se levamos em conta o pensamento de Bataille, para quem todo erótico é secreto. Cf.: BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

⁷ O primeiro capítulo desta dissertação, por exemplo, é composto pela análise de dois poemas que não estão na obra *Libertinagem*.

antípoda da sensualidade e criando, assim, a tensão que constitui a maioria dos poemas por nós analisados.

O eu-lírico de muitos dos poemas de Manuel Bandeira sente certa nostalgia da ternura; ele deseja alcançar uma maneira de amar que há muito se perdeu no tempo, e aí temos o olhar saudoso do adulto que se orienta na direção do impossível que é a infância. Por meio de associações insólitas próprias da criança ou mesmo da evocação explícita do universo infantil, Manuel Bandeira demonstra sua simpatia com a visão que concebe a infância como um tempo de despreocupada felicidade. Porém, ele não constata simplesmente a falta de felicidade que há na maturidade; ele evidencia a infelicidade que é não mais conseguir amar ou ser amado como uma criança. No entanto, em outros poemas, essa visão romantizada da infância cede lugar a um ponto de vista que permite ver a infância como um tempo de turbulências afetivas e emocionais.

Isso porque a problemática amorosa na poesia de Manuel Bandeira não apresenta caráter fechado, muito pelo contrário, ela é bastante movediça. Em se tratando de um vasto conjunto de poemas, inseridos num alargado universo temporal, sequer poderíamos aventar a hipótese de que o poeta trabalha com uma única noção do amor e da infância. São muito diferenciadas, por exemplo, as concepções de amor encontradas em “Arte de amar” (“Deixa o seu corpo se entender com outro corpo”), em “Madrigal melancólico” (“O que eu adoro em ti é a vida”) e em “Porquinho-da-Índia” (“O meu porquinho da Índia foi a minha primeira namorada”). Lidaremos, portanto, com algo que não se ordena num discurso coeso ou coerente, mas que se materializa de acordo com a demanda secreta do lirismo.

Mesmo tendo escolhido uma especialização dentro do tema amoroso – a presença da infância – o que há é uma diversidade de noções acerca do amor e da infância. Note-se, a título de exemplificação, a diferença de conceitualização da infância que poderemos ter no poema “Namorados”, em que a evocação da infância traz felicidade à moça, interlocutora do rapaz que se declara; e o que pode ser inferido do poema “Porquinho-da-Índia”, que traduz um sentimento inaugural de rejeição amorosa.

Assim, tendo em vista que a divergência de noções pontua os poemas com os quais trabalharemos, não pretendemos dar coerência ao que, por natureza, escapa a ela. Não trabalharemos com a noção de evolução, mas sim de mutação. Mas

mutação que agrega. O que mostraremos é que em *Libertinagem* há sim uma noção de infância que não havia em *A cinza das horas*, mas isso não significa que o movimento é de evolução. É tão somente uma mudança. O nosso movimento será de análise, e o que nos atrai são justamente as várias formas com que Manuel Bandeira lida com o discurso amoroso ao articulá-lo com o universo da infância.

Além disso, não nos escapa e muito nos seduz a hipótese de que uma das significações da infância na poesia de Manuel Bandeira seja a de que ali ele tenha encontrado o terreno livre para a poesia e, inclusive, para a gestação de um verso cada vez mais liberto e ousado em suas libertinagens. Não pensamos ser coincidência o fato de Bandeira fazer os primeiros versos livres num poema que apresenta uma criança como personagem de centro.

Entretanto, por mais que nos pareça importantíssimo o tema infância na poesia de Manuel Bandeira, definitivamente esse não é um dos temas mais estudados, embora muitos críticos reconheçam sua importância na constituição da obra do poeta. O historiador e intelectual Sérgio Buarque de Holanda, sempre muito arguto, escreve um ensaio, no início da década de 50, sobre a importância que a infância vinha ganhando desde o modernismo. Ele não cita Bandeira, mas diz, a respeito do resgate da infância pela literatura, que “esse refúgio na infância, na manhã da vida, é para o habitante da terra firme, para o prisioneiro das casas numeradas, um refúgio no reino livre da poesia” (Holanda, 1996: 156). É nesse reino livre que supomos estar entranhada uma das linhas de força da poesia de Bandeira.

Com a exceção de Yudith Rosebaum, que, em *Manuel Bandeira: uma poética da ausência* (1993), dedica um capítulo inteiro à problematização da infância; e de Davi Arrigucci Júnior, que, no capítulo “Instantes de Alumbramento”, constante da obra *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira* (1990), escreve um ensaio sobre a relação entre a poética de Manuel Bandeira e o erotismo, são raros os livros e ensaios publicados que se ocuparam do tema, às vezes oferecendo-lhe somente um olhar de soslaio. Em que pese que as duas obras citadas são de importância fundamental para o nosso trabalho e que o livro de Davi Arrigucci Júnior é, talvez, um dos mais preciosos estudos sobre a poesia brasileira modernista.

Os principais autores que nos servirão de baliza teórica neste trabalho são Sigmund Freud, Georges Bataille, Roland Barthes e Octavio Paz. Os quatro entram num acordo mais ou menos comum acerca das noções de amor e erotismo. Além de

comungarem, também, de concepções aproximadas acerca do que seja o texto literário, enfatizando-lhe a sua relação com o sensualismo.

Freud, em “Escritores criativos e devaneios”, relaciona a inspiração dos poetas à neurose: “Uma poderosa experiência no presente desperta no escritor criativo uma lembrança de uma experiência anterior (geralmente de sua infância), da qual se origina então um desejo que encontra realização na obra criativa.” (Freud, 1966: 156). O mesmo movimento faz Barthes, em *O prazer do texto*: “Todo escritor dirá então: louco não posso, são não me digno, neurótico sou” (Barthes, 2002: 11). Assim, podemos notar que há uma teoria e teóricos que advogam que a criação poética tem, em sua fundação, uma inalienável ligação com a infância, tendo em vista que, sob o ponto de vista da psicanálise, a neurose só tem razão de ser na infância do sujeito.

Nessa mesma perspectiva psicanalítica, Yudith Rosenbaum (1993) vê na rememoração da infância, o espaço angustiante da ausência, do impossível de reaver que, em função disso, gerará o desejo que se encarnará em poesia. Assim, podemos encarar a questão da rememoração da infância no espaço do poema como indiretamente erótica. Em outras palavras, ao estabelecer num dado poema um eu-lírico que rememora, o que ocorre é uma demanda da ausência e, segundo Rosenbaum, o erotismo se dá em função dessa demanda. É o que se mostrará no capítulo II deste trabalho, quando da análise do poema “O impossível carinho”.

Em *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira demonstra uma relação de tal modo afetiva com o passado infantil que se torna inegável a importância deste para a sua formação e consolidação como poeta. Se o estilo é a “mitologia pessoal” do autor, “uma lembrança encerrada do corpo do escritor”, como afirma Barthes (2004: 11-12), Manuel Bandeira tem na sua infância o espaço embrionário de seu estilo. Nas palavras de Rosenbaum (1993), “as emoções infantis são para o autor matrizes da sensibilidade poética” (p. 42).

Assim, este trabalho estuda, principalmente, as relações que Manuel Bandeira mantém com os temas amor e infância, mas também, ao analisar essa questão, propõe que a sua poética tem, na relação especialíssima com a infância, uma de suas feições, que lhe dará identidade inconfundível na poesia brasileira.

Este trabalho é estruturado em três capítulos, sendo que no primeiro deles estudaremos, a partir do poema “Infância”, de *Belo Belo*, a maneira como Manuel

Bandeira lida com a infância de forma sofisticada e eivada de potencialidade polissêmica. Escolhemos o poema “Infância” justamente por acharmos que nele se encena, de maneira enfática, o tempo infantil como um construto dotado de complexidade, pois nesse poema vê-se, claramente, a existência da sexualidade e do erotismo como componentes do universo infantil. No segundo capítulo, daremos destaque a poemas da obra *Libertinagem* que carregam consigo o conflito ternura x sensualismo, como é o caso de “Mulheres” e “O impossível carinho”, entre outros. Já no último capítulo, ainda trabalhando com *Libertinagem*, concederemos atenção especial ao uso do diálogo, que se faz presente na maioria dos poemas que nos servem de objeto de pesquisa, pois supomos ser o colóquio o elemento que dá sustentação ao embate que há entre o erotismo e a ternura nesses poemas, o que será visto, sobretudo, por meio da análise do poema “Namorados”.

I

A INFÂNCIA NO POEMA

Desde o seu primeiro livro, *A cinza das horas*, publicado em 1917, Manuel Bandeira apresenta um traço característico que pode ser constatado em todas as suas obras: ele concebe a arte do verso como uma elaboração poética de sua própria vida.

Um contato com as suas cartas, crônicas e o *Itinerário de Pasárgada*⁸ – textos que podemos nomear autobiográficos – evidencia que o poeta via no espaço do poema a possibilidade de ressignificar a vida, ou de, ao menos, transformá-la por meio da carnadura da letra. Sabe-se, por exemplo, que a tuberculose que o acometera na adolescência foi fator determinante para que o poeta decidisse pelos versos; não mais como um passatempo, e sim como uma necessidade. E essa mesma doença fez com que Bandeira se apropriasse da morte, por meio das palavras, transformando-a num dos temas centrais de sua vasta produção poética.

Além disso, em muitos de seus poemas sobrevêm acontecimentos, a primeira vista banais, da experiência do próprio poeta, que a sua pena transmuda em poesia. É o que notam Antonio Candido e Gilda de Melo e Souza, ao comentarem que

Poucos poetas terão sabido, como ele, aproximar-se do leitor, fornecendo-lhe um acervo tão amplo de informes pessoais desataviados, que entretanto não parecem bisbilhotice, fatos poeticamente expressivos. O seu feitiço consiste, sob este ponto de vista, em legitimar a sua matéria –, que são as casas onde morou, o seu quarto, os seus pais, os seus avós, a sua ama, a conversa com os amigos, o café que prepara, os namorados na esquina, o infeliz que passa na rua, a convivência com a morte, o jogo ondulante do amor. (*Apud* Rosembaum, 1993: 54)

A onomástica de seus poemas é composta, em sua maioria, por nomes de quem vivera ao seu lado. E basta, para se comprovar como para Manuel Bandeira o trânsito da realidade para o lirismo é fundamental, que se leia o seu livro *Mafuá do Malungo*, publicado em 1948, inteiramente composto de poemas, em sua maioria circunstanciais, nos quais o poeta se dirige diretamente a pessoas de seu meio de convivência. Ali ele homenageia artistas consagrados, como Drummond e Guimarães Rosa, mas também recém-nascidos, filhos de seus amigos, realizando uma poesia lúdica e desinteressada com os nomes de quem nascia. A vida ao seu redor e a sua própria vida concederam-lhe a matéria que ele firmaria em seus

⁸ Todas as referências às obras de Manuel Bandeira, excluindo suas cartas, foram extraídas de *Manuel Bandeira: poesia completa e prosa*, da editora Nova Aguilar, publicada em 1990.

poemas, fazendo dos menores acontecimentos, bem como dos mais prosaicos, o motivo de uma atenção poética sempre voltada para a realidade vivenciada a fim de tocá-la poeticamente.⁹

Mas foi mesmo, segundo as palavras do próprio Manuel Bandeira, a possibilidade da morte que fez com que ele, de repente, se tornasse um poeta. Assim, podemos dizer que Bandeira não nasceu como um esteta desinteressado, ou apenas interessado nos mistérios da técnica versificatória; ele foi aos poucos adquirindo intimidade com um ofício que lhe concederia, mais tarde, sentido à existência, servindo-lhe também de um meio especial de celebração da vida alheia. De acordo com Davi Arrigucci, a poesia, para Bandeira, é “talvez o meio que tenha descoberto para aprender a morrer” (1990: p, 13). No *Itinerário de Pasárgada*, ao comentar o surgimento da tuberculose em sua vida e a sua relação com a poesia, o poeta escreve:

Pensava que a idade dos versos estava definitivamente encerrada. Ia começar para mim outra vida. Começou de fato, mas durou pouco. No fim do ano letivo adoeci e tive de abandonar os estudos, sem saber que seria para sempre. Sem saber que os versos que fizera em menino por divertimento, principiaria a fazê-los por necessidade, por fatalidade (1990: p. 39).

Assim, seria falacioso e reducionista abordar a sua poesia como um fato estético distanciado de sua vida. E, no caso de Manuel Bandeira, não parece ter havido esforço algum por parte dele para tornar a poesia um discurso estranho à vida íntima. Fala-se aqui de uma poética que se liga de maneira visceral às experiências do próprio poeta.

Assim, para bem compreender a poesia de Bandeira, cabe também que se conheçam alguns detalhes e aspectos de sua biografia. Como salienta Júlio Castañon Guimarães (2008), “A inter-relação entre a vida e a obra no caso de Manuel Bandeira adquire sentido como função da elaboração lírica, na perspectiva da incorporação, pela lírica, do cotidiano, do lugar-comum, do prosaico” (p.11).

Para realizarmos, pois, a leitura analítica de uma poesia que nasce quase como um fato da própria vida, cumpre que não nos distancieemos muito da biografia

⁹ A respeito da capacidade de Manuel Bandeira de se valer da realidade imediata para realizar a poesia, Arrigucci, partindo do “Poema tirado de uma notícia de jornal”, comenta que “A operação transformadora de que resultou o poema, supunha uma mudança profunda da atitude estética, pois tornava o poeta o ser capaz de extrair poesia de onde menos se espera” (1990: p. 91)

do poeta e que se deixe de lado a velha dicotomia que afirma a necessidade de se separar o autor da obra. Como bem assenta Antonio Candido (2002), “Estaremos tanto mais próximos da intenção poética do artista, quanto mais familiarizados estivermos com a sua obra, o seu modo de ser, ou, simplesmente, quanto mais afinarmos com ele” (p.156).

Manuel Bandeira não concebe a poesia daquele ponto de vista estritamente formal, que marcaria, sobretudo, a poesia do final do século XIX, principalmente a escola parnasiana, tão atacada pelos modernistas de primeira hora. Em seu processo de composição, os elementos vivenciados participam como definidores do próprio estilo do poeta, sendo responsáveis, muitas vezes, pela incrível naturalidade que Bandeira alcança em alguns de seus mais belos poemas.

Davi Arrigucci (1990) chama atenção para o entrelaçamento da experiência do mundo com a prática poética, na poesia de Bandeira. De acordo com o crítico, a sua poesia seria o resultado bem arranjado da união da experiência e da técnica. Em consonância com o pensamento de Arrigucci, Yudith Rosebaum afirma que, em Manuel Bandeira, “O ato lírico poucas vezes se mostrou tão vital” (1993: 22), enfatizando, portanto, a relação intrincada entre vida e arte na poesia do poeta Pernambucano.

No entanto, não consideraremos aqui o verso somente como elemento mediador entre o poeta e o mundo. O verso não é apenas meio de comunicação, ponte que liga o eu ao outro; ou não seria um verso, talvez uma frase. Não trataremos, portanto, a poesia de Manuel Bandeira como uma poesia de desafogo ou de terapêutica, até porque, se assim fosse feito, a ênfase recairia no ato criador – que sempre nos escapa –, ao passo que o que nos interessa é a maneira como a experiência do poeta, servindo ao poema, é geradora de uma poética particular que se assenta numa maneira muito humilde¹⁰, porém às vezes irônica, de plasmar o poema. E, no caso específico de nosso estudo, interessa pesquisar o modo como na poesia de Bandeira se dá o entrelaçamento entre a infância e o amor sensual. Este, na poesia dele, entrará, às vezes, como elemento corrosivo da infância; outras vezes como o elemento que torna essa mesma infância maravilhosa, enfatizando-

¹⁰ Sobre a questão da humildade que compõe a poesia de Manuel Bandeira, Davi Arrigucci Júnior, na primeira parte de seu livro *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*, realiza uma análise preciosa a respeito do modo como a poética de Manuel Bandeira incorpora a humildade em sentidos amplos, açambarcando vocabulário, postura e temática.

lhe, por contraste, a promessa de prazer que a sensualidade encarna. O amor, a partir dos poemas que estudaremos, será visto como um aspecto – maligno ou benigno – que fará com que a infância não seja, romanticamente, o tempo da harmonia ou da pureza.

A poesia brasileira conheceu em Manuel Bandeira um dedicado poeta, não um verzejador desesperado e ansioso pela compaixão do mundo. Os elementos de sua biografia serão aqui evocados somente com a condição de que sejam também vislumbrados e encenados no plano textual da poesia e, assim, concorrerão para a construção de uma noção fundamental na escrita deste estudo: a noção de infância.

Na primeira página de *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira afirma que procurou fixar as suas reminiscências mais antigas no poema “Infância”, constante do livro *Belo Belo*. Tal afirmação nos é preciosa, pois ela nos conduz ao delineamento de uma concepção de fazer poético que tem a própria experiência como matéria, e a infância como tema. Longe de tomar a poesia como um texto que é, sobretudo, forma, Manuel Bandeira considera o poema como estância especial para a tessitura da memória; mais do que isso, ele nos fala mesmo de uma intenção autobiográfica. Não que a problemática própria do verso ali não esteja presente – o ritmo, a imagem, o estilo –, mas além/aquém dela há a consciência do poema como texto memorialístico, que se volta para a significação de um ente particular do mundo. A sua poesia assume a vida, e assim se torna também um elemento da mesma, deixando bem distanciada a imagem mallarmaica¹¹ do poeta adversário da página em branco. Para Bandeira, a poesia era, também, uma maneira de viver. Duas vidas, a propriamente dita e a do verso, que carrega as suas complicadas técnicas formais. Não podemos dizer muito acerca da primeira: como viveu o poeta, o que da vida sentiu e viu, pois disso apenas temos notícias e suposições, o que, é claro, apresenta algum grau de certeza e nos servirá de auxílio na análise do estilo do poeta; entretanto, a sua vivência do verso é especial, e acerca dela podemos confirmar, como Candido (1966), Ivan Junqueira (1988) e Davi Arrigucci (1990), que Manuel Bandeira foi um dos poetas brasileiros que melhor compreendeu os arcanos do verso.

¹¹ Stephanie Mallarmé, poeta francês do século XIX, tem como um de seus fundamentais dilaceramentos metalinguísticos, a página em branco. Mallarmé pronuncia a famosa frase “A poesia é feita de palavras”, citada, inclusive por Bandeira em *Itinerário de Pasárgada*, e com ela afasta as concepções de escrita poética que se aproximam da inspiração ou da experiência. Para o francês, a poesia é arte que tem na materialidade da palavra toda a sua problemática e mistério.

Talvez em função desse caráter claramente pessoalista dos versos de Manuel Bandeira, o crítico Luiz Costa Lima (1995) o considere um poeta de emocionalidade incontida, diferenciando-o, assim, radicalmente, de um João Cabral de Melo Neto. De acordo com Costa Lima, Manuel Bandeira ocuparia uma posição, dentro do Modernismo, que faria dele o poeta que representa uma transição. Segundo o crítico, “O tipo de realismo existente na poesia bandeiriana liga-se diretamente à posição por ela ocupada dentro do modernismo. Posição transicional, de elo entre a mentalização romântica e a então inovadora” (1995: 28).

Consideramos que essa emocionalidade que desponta em alguns dos poemas de Manuel Bandeira é uma das determinantes responsáveis pela regulação de sua poética, concedendo-lhe a marca indelével da experiência transformada em poesia e é também o que faz com que ele seja o poeta menor do qual nos fala Candido (2002). Isso se revela, de forma visível, no gosto exagerado de Bandeira pelo diminutivo, que em sua poesia quase sempre significará a voz autoral se entregando ao momento retratado no poema, como se este estivesse sendo, factualmente, revivido. O que não quer dizer que isso lhe diminua a potência poética. Sobre isso, Arrigucci afirma que

O processo de passagem, delicado e sutil, de um dado factual para a esfera lírica supõe uma afinidade profunda entre o poeta e o aspecto da realidade próxima a que se liga, para que se produza uma escolha tão significativa e ao mesmo tempo tão pessoal e íntima. Mas supõe também o reconhecimento da potencialidade literária da circunstância real, de onde se tira o elemento incorporado à construção poética. Isto decerto implica um modo de conceber a literatura que tende a ir além da mera escolha individual e é em parte determinado pelo momento histórico e pelos rumos gerais da produção literária do tempo. (1990: 52)

Arrigucci nos fala, então, de um reconhecimento das possibilidades literárias de certos dados da realidade, os quais o poeta “desentranha” de sua experiência e transforma em linguagem misteriosamente poética. O poema sobre o qual nos deteremos mais a fundo neste capítulo, “Infância”, servirá de exemplo conciliador entre a visão de Davi Arrigucci e a nossa, que é aquela que vê na transfiguração, concretização, da experiência por meio da palavra poética, um *modus* de se fazer poesia, enfim, uma poética.

No poema “Infância”, Manuel Bandeira pontua que as suas mais antigas lembranças datam de seus três anos de idade. E no *Itinerário de Pasárgada*, ele escreve:

Sou natural do Recife, mas na verdade nasci para a vida consciente em Petrópolis, pois de Petrópolis datam as minhas mais velhas reminiscências. Procurei fixá-las no poema ‘Infância’: uma corrida de ciclistas, um bambual debruçado no rio (imagino que era o fundo do Palácio de Cristal), o pátio do antigo Hotel Orléans, hoje Palace Hotel... Devia ter eu então uns três anos. (1990: 33)

Não importa o valor factual do que está escrito nos dois textos; interessa-nos pontuar que Manuel Bandeira fazia de alguns de seus poemas textos memorialísticos, o que nos faz pensar que a sua relação com a poesia é de intimidade e distancia-se da concepção academicista do verso. Para ele, se um poema é feito de palavras, como o disse Mallarmé (poeta que Bandeira admirava), nenhum problema se tais palavras trouxerem consigo a ressonância da experiência e da vida.

Essa relação com o poema, abertamente desprendida e familiar, não ocorre só na poesia de Manuel Bandeira. O excesso de coloquialismo que se faz ver em todo o modernismo evidencia isso de maneira textual, verificável, de forma muito clara. Luiz Costa Lima (1995) afirma que “foi pelo coloquial que o modernismo começou a criar sua estruturação própria” (p. 41). Podemos mesmo afirmar que o coloquialismo é, no Modernismo brasileiro, um traço estilístico capaz de unificar autores numa mesma tendência estética, e é visto, na poesia de Bandeira e de outros autores, como um sintoma de que não se toma mais a poesia como um gênero maldito, hermético e nem mesmo nobre. É claro que há exceções, como é o caso especial da poesia de Cecília Meireles.¹²

O Modernismo brasileiro é rico também em exemplos de escritores que tomam a noção de poema como gênero que permite a escrita do eu. Carlos Drummond, por exemplo, com o livro *Boitempo*, empreende uma jornada pela sua memória e a de sua família, dando status de registro memorialístico aos poemas que compõem a coletânea. Murilo Mendes, Mário e Oswald de Andrade também são poetas que

¹² Cecília Meireles, apesar de pertencer ao Modernismo, realiza uma poesia de continuidade formal, que resgata muitos aspectos do Simbolismo e faz da métrica e da rima elementos fundamentais de sua poética.

fazem do poema uma espécie de arquivo transfigurado. Até mesmo João Cabral de Melo Neto, considerado por Costa Lima (1995) uma espécie de antípoda do emocionalismo da poesia de Manuel Bandeira, fez versos que encontram lastro na experiência imediata da vida, como são as suas obras dedicadas a Sevilha, frutos da sua experiência com a própria profissão de diplomata.

1.1 – Infância

O poema “Infância”, de *Belo Belo*, nos interessa de muito perto em função de sua objetividade temática, de seu caráter sintético e de sua potencialidade teórica. Por motivos de metodologia, nós o consideraremos como um referencial temático que nos permitirá inferir uma importante concepção de infância que será reatualizada em toda a pesquisa. Nele, evidencia-se claramente a intenção que tem Manuel Bandeira de tratar da infância no espaço do poema – que é sempre transfiguração reveladora, como quer Octavio Paz, e de conceder à infância um olhar de extrema concisão (o poema possui estrofes que são flashes) e síntese, recolhedor de uma temática que se afirma desde o primeiro poema que abre a sua primeira obra, o poema “Epígrafe”, de *A cinza das horas*.

Em “Epígrafe”, vê-se um poeta profundamente marcado pela tristeza e pela nostalgia de timbre romântico, aquela que concebe a infância como o tempo da paz e da felicidade.

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

Mas não é essa tonalidade melancólica, própria do penumbrismo¹³ característico da primeira obra de Bandeira, que veremos no poema “Infância” e na obra *Libertinagem*. Após escrever *A cinza das horas*, o poeta irá, aos poucos, assumindo um ponto de vista mais irônico sobre a infância, já enfeixado numa

¹³ Para um estudo aprofundado acerca da questão do penumbrismo na poesia de Manuel Bandeira, conferir GOLDENSTEIN, Norma. *Do penumbrismo ao modernismo (o primeiro Bandeira e outros poetas significativos)*. São Paulo: Ática, 1983.

consciência complexa desse tempo, o que não significa que em muitos poemas o diálogo com a melancolia romântica não tenha retorno.

Esse caiporismo existente no poema “Epígrafe” é-nos importante, pois nos servirá como contraponto das nossas afirmações, não nos deixando esquecer que nosso estudo é sobre poema, gênero que, diferentemente da prosa, não permite que se trabalhe com o polêmico conceito de verossimilhança ou coerência. Quer dizer, não se trata de um estudo sobre a narrativa, que poderia, por exemplo, traçada uma linha de tempo, postular a gestação e a progressão de um conceito. Falaremos da diversidade de uma noção, de suas várias facetas que, ao se diferenciarem, criam a complexidade que caracteriza a obra dos grandes escritores. A própria imagem da infância como tempo de harmonia e felicidade plenas retornará em livros da maturidade do poeta, não podendo representar, portanto, indício de imaturidade. Nosso intento é apreender e demonstrar que, em *Libertinagem*, a infância – e o amor também – foram estudados e vistos por outra lente que não a da nostalgia ingênua e pura. Em meio a uma obra vasta e que apresenta uma noção de infância bastante difusa, notamos que, em *Libertinagem*, o poeta inaugura, ou legitima de maneira contundente, um outro olhar sobre a infância, algo que é da ordem do discurso amoroso – sempre complexo, pois que paradoxal, conciliador de antíteses.

Interessa-nos, especialmente no poema “Infância”, a demarcação que faz o eu-lírico de duas importantes fronteiras: início e término da infância. Sabe-se que essas fronteiras não são precisas, e que não nos seria lícito delimitá-las taxativamente; entretanto também se intui que há rupturas mais ou menos aceitas, por uma espécie de acordo tácito social, e que elas permitiram que os homens e mulheres, desde sempre, estabelecessem certos fatos como indicadores, por exemplo, da passagem da infância para a adolescência, ou desta para a maturidade. No nosso caso, como lidamos com o texto poético, ele não nos oferece nada além de um instantâneo que indicará o ponto em que se dá o corte da infância para a “vida madura”, como a nomeia Manuel Bandeira.

Postular o início da infância é ainda mais difícil do que demarcar o seu término, e para minorar esse problema deixaremos que o próprio poema nos ofereça um caminho. Eis os primeiros versos de “Infância”:

Corrida de ciclistas.
Só me recordo de um bambual debruçado no rio.

Três anos?
Foi em Petrópolis.
Procuo mais longe em minhas reminiscências.
Quem me dera me lembrar da teta negra de minh'ama-de-leite...
...meus olhos não conseguem romper os ruços definitivos do tempo. (p. 289-290)

Nos versos transcritos acima, percebe-se que o eu-lírico se apropria da infância por meio de flashes, de imagens que sintetizam acontecimentos que ficaram, a princípio, arquivados em sua memória: a corrida de ciclistas e o bambual. O poeta, tateante, pergunta se tais imagens representam os seus três anos de idade. À pergunta ofertada, é claro, não se tem resposta. Mas sabe-se, a partir dela, que a infância começa, para ele, com a sua primeira lembrança. Ou seja, a infância que ele procura partilhar conosco é aquela que diz respeito às imagens que ele julga serem as primeiras de sua consciência infantil. Logo após a dúvida a respeito de sua idade em relação às cenas evocadas, o poeta sentencia que o ocorrido se deu em Petrópolis, no Rio de Janeiro. Se o tempo é incerteza, o espaço, com sua toponímia esclarecedora, é certeza. É porque, nesse caso, o espaço diz respeito a uma categoria externa, que se apresenta como um dado histórico que ultrapassa o afeto íntimo do poeta, relacionando-se com a própria história familiar, circunscrevendo-se, assim, num âmbito que independe da capacidade de rememoração do eu-lírico.

No verso subsequente, em que o eu-lírico procurará mais longe em suas reminiscências, encontramos o ponto que mais nos interessa em todo o poema “Infância”. Nele, a voz poética revela o desejo que tem de se lembrar da teta negra de sua ama de leite. A locução adverbial “quem me dera” nos dá a noção do prazer que encerraria tal lembrança aos olhos do poeta, ao mesmo tempo em que indica a impossibilidade de tê-la. O que importa aqui é que o poeta, num único verso, revela que aquilo que lhe falta – lembremo-nos que a ausência é a condição do erótico – é também o que ele mais gostaria de ter como imagem reconhecível no arquivo de sua memória. Em termos freudianos, ele gostaria de lembrar daquilo que organiza as suas pulsões. Ele queria que a sua primeira lembrança fosse outra, que fosse aquela determinante para as noções maduras de prazer ou desprazer. Parece-nos que o eu-lírico do poema quer mais do que uma repetição. Mas como só lhe resta isso, ele queria, pelo menos, que lhe fosse dado vivenciar o sabor da reconstituição consciente do fato; e não a sombra de uma memória. Não um “ouvi dizer”, mas um “eu me lembro”, “eu vivenciei, e até hoje trago como lembrança que me satisfaz”.

No poema, o eu-lírico supõe que seria prazeroso relembrar a teta negra de sua ama de leite. A ele não serve a descrição que outros lhe deram do tempo em que ele era amamentado, ele anseia pela própria encarnação dessa memória, que ela sobrevenha em seu foro íntimo, reatualizada no plano material e consciente de suas lembranças. Esse verso do poema dialoga com a teoria freudiana sobre a sexualidade infantil, que prevê que o período da amamentação é fundamental para que a criança crie um primeiro modelo, aquele que servirá de parâmetro futuro para as suas experiências de prazer ou desprazer. Segundo Freud, “o ato da criança que chucha é determinado pela busca de um prazer já vivenciado e agora lembrado” (1970-1980: 171). Freud fala, portanto, na tentativa, sempre frustrada, de retornarmos ao prazer primeiro, cujo paradigma seria a primeira mamada. Ainda de acordo com o psicanalista,

o alvo sexual da pulsão infantil consiste em provocar a satisfação mediante a estimulação da zona erógena que de algum modo foi escolhida. Essa satisfação deve ter sido vivenciada antes para que reste daí uma necessidade de repeti-la (1970-1980: 173).

Quer dizer, depois da experiência inaugural do prazer, o sujeito que a experimentou tentará sempre retornar a ela; colhendo dela, entretanto, apenas malogro e desejo insatisfeito, que será a condição da vida de um ser que só se faz como desejante.

Diríamos que o desejo é insatisfeito porque ele vem sob a forma da repetição e não mais da inauguração. À experiência primeira, segue-se lógica e tristemente a segunda, que já não terá o poder de “alumbramento” da outra. O eu-lírico de “Infância” declara que é a essa memória, a memória da primeira experiência de prazer, que ele gostaria de ter acesso consciente. Mas isso lhe é negado; resta, assim, o desejo dessa falta.

Se num plano de vida cotidiano, a experiência inaugural do prazer é lembrada por meios inconscientes, no poema há intenção de se reconhecer e legitimar plenamente tal experiência. O eu-lírico anseia por uma felicidade que é da ordem da repetição, mas que, além disso, não se atualize de maneira sorrateira, no plano da inconsciência de todos os dias; mas que, ao contrário, venha até ele como se lhe ocorre qualquer outra memória, como a da corrida de ciclistas, apresentando-se aos seus olhos de maneira imagética, consciente e verificável.

Não há dúvida de que o eu-lírico deseja essa lembrança por ela ser recompensadora, ela lhe forneceria prazer, felicidade. Mais uma vez enfatizamos que, se não fosse assim, não seria utilizada a expressão “quem me dera”. De acordo com Walter Benjamin (1993), em seu ensaio “A imagem de Proust”, há dois tipos de felicidade, uma que pode ser representada pelo hino, outra pela elegia:

Uma forma de felicidade é hino, outra é elegia. A felicidade como hino é o que não tem precedentes, o que nunca foi, o auge da beatitude. A felicidade como elegia é o eterno mais uma vez, a eterna restauração da felicidade primeira e original (p. 39).

Vê-se que o eu-lírico do poema de Manuel Bandeira exemplifica a segunda noção de felicidade, aquela que Benjamin chama elegíaca. Para ele, interessaria a repetição, a reevocação da cena que sabe vivida, mas que não é capaz de reconstituir-lhe os matizes. É claro que ao nosso eu-lírico faltam ambas, a elegia e o hino, pois ele sabe que já vivenciou o fato, sabe que está distante da possibilidade do “que nunca foi”, mas ele também tem consciência de que não pode evocar a cena desejada senão como imaginação, como projeção, como poema, mas nunca como uma lembrança que encontre referencial em seu próprio arquivo e assim lhe conceda a graça da saudade.

E é aí que entra a poesia, que o faz, senão reviver, ao menos ter um contato consciente e encarnado verbalmente com o momento distante e tão desejado: a poesia funcionando como um instrumento de apropriação do mundo. Júlio Cortázar, em seu ensaio “Para uma poética”, ao comparar o poeta ao primitivo, ao mago das tribos, assevera que os dois são sim muito diferentes, mas há um ponto das atividades de magia e poesia que os faz confluir. De acordo com ele, o poeta escreve para apreender o mundo, para tornar-se e para ser. Cada imagem e metáfora inventada pelo poeta seriam uma maneira de incorporação do mundo. Nas palavras de Cortázar (2004),

O poeta é aquele que *conhece para ser*; todo o acento recai no segundo, na satisfação existencial, em face da qual toda complacência circunstanciada de saber se aniquila e se dilui. Por esse conhecer se vai ao ser; ou melhor, o ser da coisa apreendida (‘sida’) poeticamente, irrompe do conhecimento e se incorpora ao ser que o anseia. (p.100)

Assim, o eu-lírico de “Infância”, ao escrever o seu desejo de rememorar a teta negra de sua ama de leite, lança-se com a poesia em busca do seu objeto para incorporá-lo ao seu próprio ser, na ânsia de ocupar o espaço de uma falta.

Não é um contato da ordem da lembrança, mas da imaginação poética; portanto, da transfiguração. Através dela, ele se lança no impossível da memória atrás de algum rastro que o faça ter o sabor da repetição. Note-se a concretude que marca a imagem do verso estudado. O eu-lírico faz questão de sublinhar como é intenso o seu desejo, marcando, pleonasticamente, a posse plena, pessoal, desse anseio, “quem me dera eu me lembrasse...”; ele necessita também enfatizar a cor dos seios que o amamentavam, contrastando-o com o branco evocado pelo leite. E, sobretudo, ele opta por lançar a atenção do leitor não na amamentação, mas sim nos seios da ama de leite. Por meio de um processo próprio do fetiche erótico, o eu-lírico chama à memória não um sujeito inteiriço – com ele viriam complicações demais, mas sim certa parte do corpo de tal sujeito que o faz ficar siderado. Afinal, ele está num outro plano, no do impossível, “quem me dera” é quem fala no poema.

Em síntese, com base no quinto verso do poema “Infância”, o leitor tem a noção de que Manuel Bandeira lida com uma conceituação de infância que supõe a sexualidade e o erotismo – termo da infância – como se verá adiante. Afinal, o eu-lírico que rememora demonstra ter a consciência da importância daquele fato na economia de sua vida infantil.

Entre esta primeira parte do poema que analisamos e a parte final, à qual também nos debruçaremos, ocorre uma longa descrição. O eu-lírico corre pela memória, por meio dos flashes, materializados pela quantidade de estrofes que possui o poema, cada qual marcando a finitude e a fugacidade da lembrança. E nesses instantâneos do passado, ele revisita parentes, amigos e imaginações de infância. Destacamos algumas imagens que julgamos serem importantes como contraponto dos trechos finalizantes do poema, aos quais daremos ênfase.

Fabrico uma trombeta de papel.
Comando...
O urubu obedece.
Fujo aterrado do meu primeiro gesto de magia. (p.290)

A partir da leitura do trecho acima, evidencia-se uma infância marcada pela imaginação e, também, pela ingenuidade; afinal a criança não teria entendido que

entre a trombeta fabricada e o urubu que se moveu havia o acaso. Aos olhos da criança, a mágica se fez apresentar. Tal trecho nos serve perfeitamente para corroborar a fala de Rosembaum, segundo a qual, na poesia de Manuel Bandeira,

o mundo infantil é, claramente, o espaço da saúde, da ingenuidade, da espontaneidade, da simplicidade e, sobretudo, da plenitude, a infância é trazida para o âmbito da poesia imbuída de uma aura mágica sagrada. Em Bandeira, ela é mais do que nunca um verdadeiro paraíso perdido que teima em desaparecer (1993: 42).

Estamos em concordância com o pensamento da autora, mas propomos que a ele seja acrescentada a noção de que a essa infância como paraíso perdido, se associa, também, uma concepção de infância que, desde já, pressupõe a desintegração desse mesmo paraíso. Pensamos, como ela, que em muitos poemas de Manuel Bandeira a infância se apresenta como um tempo mágico, mas ao seu pensamento queremos acrescentar uma contribuição.¹⁴

Em “Porquinho da Índia”, por exemplo, a infância se nos apresenta como o tempo da primeira frustração amorosa, pois, de acordo com o eu-lírico, o seu porquinho da Índia, símile da primeira namorada, não fazia nenhuma questão de suas “ternurinhas”, ou seja, de sua demanda de amor. Em tal poema, a infância deixa de ser o espaço da saúde, como pensa Rosembaum, e passa a ser do mau augúrio, prenunciador de futuras desditas amorosas.

Pensamos, desse modo, que o amor é justamente o elemento que agirá como desestruturador de uma noção pacífica de infância. Em Manuel Bandeira, o amor entra em cena, em seus poemas que privilegiam a infância, para torná-la outra coisa que não imaginação, saúde e alegria. Mas isso se compreenderá com clareza mais à frente quando da análise da parte final do poema “Infância”, que enfatizará o contato com o sexo.

Em sua viagem pela memória, o eu-lírico, numa estrofe de beleza ímpar, comunica-nos, também, o encontro com a poesia. Não com a versificação nem com o poema, que fique claro.

¹⁴ Em seu ensaio, Rosembaum opta por analisar os poemas de Bandeira sob a ótica da ausência, da perda. A infância, tempo que se foi, e que, estranhamente, acena para a maturidade avisando-lhe de que já se foi feliz, é tomada pela pesquisadora como a instância fundamental, aquela que por faltar gera o próprio desejo da poesia.

A casa da Rua da União.
O pátio – núcleo de poesia.
O banheiro – núcleo de poesia.
O cambre – núcleo de poesia (*La fraîcheur des latrines!*)
A alcova de música – núcleo de mistério.
Tapetinhos de peles de animais.
Ninguém nunca ia lá... Silêncio... Obscuridade...
O piano de armário, teclas amarelecidas, cordas desafinadas.(p.291)

No trecho transcrito do poema, observa-se o olhar do poeta humilde e desentranhador da poesia, capaz de colhê-la até mesmo no banheiro da casa familiar. Obviamente que a visão aí é a do eu-lírico maduro, dono da poesia, daquele que, ao recordar, transforma, construindo e destruindo a infância vivenciada. Porém, tal transformação é em si mesma reveladora do que o próprio poeta pensa ser a atividade poética: uma busca parcimoniosa, mnemônica, dos lugares, objetos e personas poetizáveis e poetizados. É o próprio Bandeira quem diz, no *Itinerário de Pasárgada*, que fora apresentado à poesia desde muito cedo, através da figura paterna: “Assim, na companhia paterna ia-me eu embebendo dessa idéia que a poesia está em tudo – tanto nos amores quanto nos chinelos, tanto nas coisas lógicas como nas disparatadas.” (p. 34). Nada mais coerente, portanto, do que, na materialização de sua memória em versos, ele enxergar, no caminho já trilhado da infância, os elementos que poderiam se transformar em poesia e, assim, no tempo da lembrança criativa, colocá-los no devido lugar, tal é a função da sua imaginação poética.

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

Depois meu avô... Descoberta da morte!

Com dez anos vim para o Rio.
Conhecia a vida em suas verdades essenciais.
Estava maduro para o sofrimento
E para a poesia!
(p.291)

À rua, um espaço aberto, fluido e de convivência, contrapõe-se a casa, o aconchego familiar, a proteção e a censura das normas que regem as famílias. É no espaço permissivo e mantenedor da liberdade, a rua, que o eu-lírico revela que conheceu o erotismo.

De acordo com Octavio Paz, o erotismo pressupõe a sexualidade, mas não é ela. Segundo o autor, o erotismo é um desvio da sexualidade. Esta se quer procriadora e tem objetivo, garantir a espécie. Este é cultura, não objetiva nada a não ser o prazer. “O erotismo defende a sociedade dos assaltos da sexualidade, mas também nega a função reprodutiva. É o caprichoso servidor da vida e da morte.” (1999: 18) Com outras palavras, Bataille confirma a tese de Paz: “o que diferencia o erotismo da atividade sexual simples é uma procura psicológica independente do fim natural encontrado na reprodução e na preocupação das crianças” (1987: 11).

Nos versos de Bandeira, vê-se que a criança que estava no universo completamente lúdico da amarelinha, dos piões e dos papagaios, é chamada a conhecer outro universo, e este lhe é proibido. A cena vai se passar num “desvão”, num local que não se conforma na categoria própria de uma casa de família; é um lugar que se nega à codificação. Definitivamente não é um quarto. O eu-lírico, conduzido pela menina imperiosa – afinal ela está certa de seus desejos e da posse de sua conquista –, será apresentado ao universo sexual do erotismo, e a partir de então a infância começará a ruir. Note-se, na citação anterior de Bataille, que ele afirma que o erotismo é distinto das preocupações das crianças, e poderíamos complementar, com o poema de Manuel Bandeira, que a consciência do erotismo é o fim da infância.

Além disso, de acordo com o pensamento de Freud, pode-se dizer que o eu-lírico que desejava tanto ter a memória do seio que o amamentava, é reapresentado a ele num plano inconsciente. A criança que brincava lá fora e, levada para a alcova, penetra, qual um ser em transe, o corpo da moça, é agora um adolescente viril e detentor do desejo sensual. Segundo Freud,

Durante os processos da puberdade firma-se o primado das zonas genitais e, no homem, o ímpeto do membro agora capaz de ereção remete imperiosamente para o novo alvo sexual: a penetração numa cavidade do corpo que excite sua zona genital. Ao mesmo tempo, consuma-se no lado psíquico o encontro do objeto, para qual o

caminho fora preparado desde a mais tenra infância. Na época em que a mais primitiva satisfação sexual estava ainda vinculada à nutrição, a pulsão sexual tinha um objeto fora do corpo próprio, no seio materno. Só mais tarde vem a perdê-lo, talvez justamente na época em que a criança consegue formar para si uma representação global da pessoa a quem pertence o órgão que lhe dispensava satisfação. Em geral, a pulsão sexual torna-se auto-erótica, e só depois de superado o período de latência é que se restabelece a relação originária. Não é sem boas razões que, para a criança, a amamentação no seio materno torna-se modelar para todos os relacionamentos amorosos. O encontro do objeto é, na verdade, um reencontro (1970-1980: 209).

Enfim, pela poesia, encena-se o reencontro com o objeto perdido, e a infância assim se despede, deixando, no eu-lírico, a marca da experiência vital que é a consciência das possibilidades físicas que o corpo dos outros tem a oferecer.

O erotismo, como o entendemos aqui, pressupõe o reconhecimento e o conhecimento do outro como primordial para a satisfação erótica. Nas palavras de Octavio Paz (1994), “o erotismo é antes de tudo e sobretudo *sede de outriedade*” (p.20). Vê-se muito bem pelo poema que a menina que conduz o eu-lírico tem nele a sua válvula para a canalização do desejo sexual, ele é seu objeto eleito. Para ele, no entanto, que ali estava brincando, que sequer reconhecia o corpo do outro como uma possibilidade de sentir outros prazeres que não os do jogo, essa menina faz o papel de Pandora, de Eva. Elas – ou seria ela? –, farão com que o eu-lírico esteja para sempre expulso do universo da autossatisfação sexual, e adentre o espaço da complexidade do erotismo. Note-se que a voz poética esclarece que o fato se deu à luz noturna, aumentando o poder de encantamento sensual dos versos e o caráter transgressor do ato. Pois, de acordo com Bataille (1987), todo ato erótico envolve a transgressão a uma lei. À noite todos os gatos são pardos, diz o ditado. É nessa noite, que permite a fusão dos seres num só corpo noturno, que o menino conhecerá o outro.

Note-se, além disso, que em todo o poema “Infância”, Manuel Bandeira faz uso de uma linguagem coloquial, familiar e terna; entretanto, no momento da concretização sexual, a menina elege um vocábulo proscrito, “mete”, para se referir à penetração. Eis a transgressão. No plano do poema como um todo, funciona como contraste. Há dois mundos. Um antes, um depois. Antes do sexo, a linguagem do diminutivo, a menina de “sainha”; após o ato a secura do ponto final, o gozo, a pequena morte. O vocábulo escolhido pelo poeta, colocado na boca da menina, faz

com que se adentre ainda mais no seio do erotismo. De acordo com Bataille, o vocábulo chulo se vincula a uma “vida secreta que vivemos conjuntamente com os sentimentos mais elevados” e serve para dar “aos amantes, no mundo da decência, um sentimento parecido ao que outrora dava a transgressão e depois a profanação”. (Bataille, *apud* Paes, 2006, p. 153, da obra *Poesia erótica*)

Conhecido o erotismo dos corpos, resta a morte. Tanto Bataille como Octavio Paz advogam a proximidade do erótico com a morte e a vida. O erotismo seria uma síntese deliciosa e agônica do início e do fim. Ele, enquanto ato, em sua ação, em sua direção ao outro, é sempre afirmação de vida. Entretanto, para se concretizar, ele se aproxima da morte. Por meio do excesso, ele está à procura da desmedida, do transbordamento. Não é à-toa que, segundo Paz, alguns rituais do tantrismo preveem a contenção do sêmen como uma maneira de fazer a manutenção da vida. Ainda Octavio Paz afirma que “somos tempo, nada dura e viver é um contínuo separar-se; ao mesmo tempo, na morte cessam o tempo e a separação: regressamos à indistinção do princípio, a esse estado que entrevemos na cópula carnal.” (1994: 130).

Em consonância com Paz, Bataille pergunta: “o que significa o erotismo dos corpos senão uma violação do ser dos parceiros, uma violação que confina com a morte, que confina com o assassinio?” (1987: 16). Sob a ótica do estudioso francês, os atos de erotismo confinam com a morte, pois são sempre a provação da vida, de uma maneira desregrada e sem outro nexos que não seja o do próprio ato. Nele, elimina-se a civilização e o seu necessário edifício de repressões. A vida é afirmada de maneira tão plena que chega a olhar de esguelha para a morte.

Nos versos de Manuel Bandeira, não ocorre qualquer menção à morte que esteja ligada ao novo acontecimento na vida do eu-lírico. Quer dizer, não há, no plano textual do poema, um verso que conjugue erotismo e morte. Entretanto, percebe-se que a maneira como é narrada a cena sexual, a *secura* do verbo escolhido, “mete”, misturando-se deliciosamente com a ternura do diminutivo “sainha”, permite-nos pensar que, a partir do conhecimento do erotismo dos corpos, ocorre uma ruptura radical, representada pelo ponto final, e que, depois dela, como demonstram os versos seguintes, só a morte tem força para se apresentar como uma novidade na vida do eu-lírico que rememora.

A proximidade das duas cenas também é riquíssima em ressonâncias metafóricas. Vida e morte se atualizam, uma ao lado da outra. Junto com o sexo e com o conhecimento definitivo da existência do outro, ocorre, no poema, uma maneira diversa de anunciar que o tempo do homem é finito. A morte do avô querido. A ausência. O outro, presença ofendida na atividade erótica, que, no entanto, apresenta a plenitude da vida ao eu-lírico, pode morrer, pode deixar de existir. A partir de tal consciência, a da morte e a do erotismo, o eu-lírico anuncia que estava maduro. Fim da infância.

A infância seria, então, com base no poema estudado, um tempo privilegiado, tempo de acúmulo de novidades, de descobertas. É na infância que o eu-lírico julga ter tido contato com verdades essenciais: amor, poesia, morte. Sendo assim, não se pode dizer que Manuel Bandeira trabalha em seus poemas com uma noção de infância imaculada ou desprovida de aspectos complexos. Ao contrário, é na infância que a complexidade da vida lhe é apresentada. E o que nos parece é que a consciência de tal complexidade ditará o fim da infância. Ao final do poema, o corpo do outro – fundamento do erotismo –, é experimentado e visto como sujeito desejante. A criança, alienada do corpo do outro, enfim o descobre.

De acordo com Freud (1970-1980), a atividade sexual da criança é primeiramente orientada para ela mesma, ela se satisfaz com o seu próprio corpo, e só depois é que virá a descoberta do outro. Talvez seja a isso que Bataille faz menção quando diferencia a preocupação erótica da preocupação das crianças. A criança seria um ser autotélico, assim o demonstra Benjamim, ao se referir à relação das crianças com seus brinquedos ou brincadeiras. Aquele é seu universo, e dele participa somente ele mesmo: “As crianças formam o seu próprio mundo de coisas, um pequeno mundo inserido no grande” (2002: 104).

Mas, no poema de Manuel Bandeira, a criança é levada pela menina de saia a conhecer aspectos da vida que exigirão muito mais do que um si mesmo. Ao conhecer que o corpo do outro fornece prazer, aquele que o experimentou não mais o esquecerá, agregando a seu arquivo pessoal um elemento novo que o desorganizará, obrigando a uma reorganização de tudo o que se pensava acerca da vida e das relações entre as pessoas. O eu-lírico não só está maduro para a vida e para o sofrimento como também se faz, agora, vida de sofrimento, pois, ao conhecer o outro, agora se sabe um ser transitivo. A nova necessidade é então gerada, e o

amor se revelará como a busca por um objeto sempre ausente. O ser sabe-se, a partir de então, nostalgia, descontinuidade e incompletude.

Para adensarmos as constatações feitas a partir da análise do poema “Infância”, nos voltamos agora para um outro poema de Manuel Bandeira, constante da obra *Estrela da tarde*. Nesse poema, notar-se-á a complexidade das relações entre infância e desejo que já foram anunciadas no poema “Infância”. No poema “O beijo”, ocorre uma alusão à infância, mas que nos permite incluí-lo em nosso estudo, pois o poeta elege a expressão “idade da inocência” para realizar tal alusão, expressão esta que é recorrente na cultura humana para se fazer, justamente, referência à infância.

1.2 – Um instante de felicidade

O Beijo

Quando a moça lhe estendeu a boca
(A idade da inocência tinha voltado,
Já não havia na árvore maçãs envenenadas),
Ele sentiu, pela primeira vez, que a vida era um dom fácil
De insuputáveis possibilidades.

Ai dele!
Tudo fora pura ilusão daquele beijo.
Tudo tornou a ser cativo, inquietação, perplexidade:
– No mundo só havia de verdadeiramente livre aquele beijo. (336)

“O beijo” talvez seja um dos poemas mais complexos de Bandeira, ao se lhe dar uma atenção analítica. Tudo nele está em estado de indecisão, de transição e de transformação. Note-se, por exemplo, o complicado jogo temporal do poema no penúltimo verso. Fica-se pensando o que é que torna a ser cativo, já que o beijo era inauguração de um estado de harmonia.

Parece-nos que só é possível aclarar a densidade desse poema se, em sua leitura, ajustarmos o seu caráter intimista ao mítico, que retoma o “Gênese” bíblico. Lembremo-nos, assim, que no primeiro livro que compõe o *Pentateuco*, Adão e Eva estão em estado harmônico até conhecerem o erotismo e provarem do fruto proibido, que no poema é aludido por meio do terceiro verso. Assim como o eu-lírico do poema “Infância” é conduzido pela menina a conhecer o pecado e vê a sua infância finalizada, Adão é levado por Eva (pela mulher, pela sedução) a provar o

fruto proibido, e os dois serão expulsos do paraíso, findando a idade da inocência. A cena do “Gênese” é perfeita para se pensar o que é o erotismo. Adão e Eva, nus, sequer pensam em travar contato físico. O corpo nu, o corpo sem proibição, não interessa ao erotismo, que é transgressão. Após o conhecimento do pejo, eles tapam o sexo e, proibindo-o, fazem com que o mesmo seja o anúncio de que o paraíso não estava no local nem na paisagem, mas no próprio corpo do outro. Não se dá mais atenção ao que é criação despojada de humanidade, mas só ao que se encarna no próprio ser humano. E ele então é desterrado por Deus, pela lei. Surgem interdito e transgressão, surge o erotismo.

No poema “O beijo”, vê-se a cena da expulsão do paraíso num microcosmo. As duas estrofes formam um par opositor e complementar. A primeira, o paraíso das delícias, a idade da inocência; a segunda, a vida hostil, a consciência da ilusão. Essa idade da inocência que, num primeiro momento, parece-nos a apresentação de uma infância individual, de algum sujeito particularizado, ganha outra medida, ao se ler o terceiro verso do poema. As “maçãs envenenadas” alçam tal idade para a abrangência do mito, alargando, assim, o sentimento de plenitude que teria acometido o personagem, ao sentir, pela primeira vez, o lábio de uma moça colado ao seu.

O drama do homem está condicionado ao outro, e talvez seja esse um dos sentidos do aforismo de Sartre, segundo o qual “o inferno são os outros”. Vê-se que o personagem do poema, a partir do beijo, fará com que dois mundos se encontrem e se fundam numa dança de terrível complexidade. O momento do beijo marca, de uma só vez, o conhecimento das possibilidades de felicidade e de facilidade da vida, mas também é, em função disso, o anúncio de que a vida não está contida no instante de alumbramento que é o primeiro beijo.

A primeira estrofe deixa claro que, de fato, a vida parecia plena. É a moça quem estende a boca ao rapaz, daí a noção da vida como um dom fácil, doando-lhe, mal sabe ele, como Pandora, um presente que, na próxima estrofe, será a sua fantástica ruína. E Manuel Bandeira sublinha muito bem a fugacidade desse sentimento de posse plena de felicidade, ao iniciar o poema com um advérbio temporal, pois será no próprio tempo transitório, que tem a duração de um “quando”, que o rapaz terá contato com a (in)felicidade.

Lembre-mo-nos de Benjamin para nos valermos de seu conceito de felicidade como hino e como elegia, pois, no poema em questão, o rapaz conheceu a felicidade como hino, e é a ela que ele nunca mais terá acesso. Só se prova o fruto proibido por Deus uma vez, pois, após a experiência da transgressão, o que era proibição se torna obrigação. O homem, que era eterno porque tinha o dom da eternidade, terá que procriar para continuar. E o primeiro beijo, a boca de Eva tocando a de Adão, é também o último beijo. Não se retorna à matriz, e o refrão repetir-se-á para sempre: “Quem me dera me lembrar da teta negra de minh'ama-de-leite...”.

O poema permite que leiamos, além disso, um conceito de inocência bastante rico e repleto de possibilidades interpretativas. Diz-se, no poema, que o beijo reatualiza a “idade da inocência”, só que agregando a ela um elemento novo que, se lhe dá sentido e permite o seu retorno, também faz com que tal idade já não seja a mesma; daí o termo “ilusão” que surge na segunda estrofe. O beijo, a aliança de duas diferenças inconciliáveis, não é o bem nem é o mal, mas sim as duas coisas.

A infância não é somente o tempo da inocência, ela é o tempo que permite a possibilidade do maior prazer e da maior felicidade, aquela que é hino. A idade da inocência é a condição para que exista a felicidade, mas esta não é inocente, porque vicia e incute, no sujeito que a prova, o desejo de retorno e de repetição. Um retorno à inauguração impossível, ao religamento, ao beijo. As duas bocas que se tocam, se paralisadas nesse toque, estariam livres da condição humana de um ser desejante, que procura no outro a sua própria felicidade. Mas o beijo tem duração, tem “quando” e “Ai dele!”, daquele que o experimenta, assim que o mesmo acaba.

O instante do beijo é a eternidade, pois faz com que a idade da inocência seja atualizada no mesmo momento e *topos* da atividade erótica, da ligação com o outro; só que o instante passa, instalando no sujeito a eterna saudade do mesmo, lançando-o em meio ao turbilhão da vida, no seio do tempo cronológico que só faz avançar e que é só perda. Após o beijo, é conhecida a vida de amor e erotismo, que apresenta uma realidade de tristeza e ilusão, qual seja: a de que o outro é impossível e de que o ser é finito, pois “todos os homens padecem de uma carência: os seus dias estão contados, são mortais. A aspiração à imortalidade é um traço que une e define todos os homens.” (Paz, 1994: 43). E a imortalidade só é possível com o outro e no outro.

II

O LIBERTINO TERNO

Neste capítulo, abordaremos diretamente a obra *Libertinagem*, para dela colhermos e analisarmos os poemas que nos servirão de *corpus* para a problematização de uma questão intrincada na poesia de Manuel Bandeira: a relação entre a infância – mais precisamente, uma concepção desse termo – e o discurso erótico-amoroso. Veremos que, em *Libertinagem*, os poemas que tematizam o amor, em sua imensa maioria, trazem em seu escopo, ou mesmo nos seus aspectos essenciais, uma memória da infância. E é essa memória – atualizando-se às vezes num dos momentos mais sublimes do jogo amoroso, na declaração de amor – que faz com que formulemos uma hipótese de leitura que vê, na junção amor/infância, uma das entradas para a leitura do fazer poético de Manuel Bandeira em *Libertinagem*.

No capítulo que abriu este estudo, utilizamos o poema “Infância”, de *Belo Belo*, como baliza teórica, por alguns motivos imediatamente importantes: por ser o poema que, de maneira objetiva e precisa, trata da infância, e por ser nele, também, que notamos o par infância/erotismo acontecer de maneira muito clara e precisa. Além disso, como tal poema não compõe a obra *Libertinagem*, pensamos ser uma maneira de a nossa pesquisa tomar abrangência, abarcando muito mais do que uma leitura analítica de alguns poemas, como também contornando um dos aspectos que participam e dão feição à poética bandeiriana.

Ao estudarmos o poema “Infância”, concluímos que, na rememoração do tempo infantil, ocorre, juntamente com o seu ludismo que é próprio, a evocação do universo erótico e amoroso. Notamos, além disso, que, nesse poema, Manuel Bandeira estabelece que a descoberta do corpo do outro – anúncio da possibilidade amorosa, certeza da capacidade erótica – é também um momento indecível e de passagem. Ele marca a ruína da infância, ao mesmo tempo em que acontece no seio dela e a fundamenta. O eu-lírico brinca de “coelho-sai” e, um segundo depois, é apresentado ao corpo feminino num dos desvãos da casa, conhecendo, assim, o sexo. O poema “Infância” também nos permitiu evocar três teóricos que nos acompanharão em todo o nosso estudo: Octavio Paz, Freud e Bataille. Os três, apesar de apresentarem estudos diferenciados, sobretudo Freud, entram em acordo a respeito de alguns pontos que tocam o discurso amoroso e erótico que fundamenta esta dissertação.

2.1 – Libertinagem

Para a grande maioria dos estudiosos da obra poética de Manuel Bandeira, *Libertinagem* marca a entrada do poeta no terreno da maturidade. É nesse livro que o verso livre e branco se faz de maneira desinibida e que o eu-lírico de Bandeira finalmente se reveste de uma *persona* propensa à vida material, diferenciando-se sobremaneira da postura apresentada nas obras anteriores. Com o termo “maturidade”, queremos dizer que é, em *Libertinagem*, que ele se realiza plenamente como modernista, ou, nas palavras de Mário de Andrade, que ele se cristaliza.¹⁵

Libertinagem é uma obra de consolidação, que realiza o feliz conúbio do poeta penumbrista, o tísico irônico de *A cinza das horas*, com o materialista alegre e terno de *Mafuá do Malungo*. O crítico José Aderaldo Castelo, seguindo essa linha de pensamento, chama as obras anteriores à *Libertinagem* de fase preparatória (1989: P.331), como se os três livros que antecedem *Libertinagem* existissem como uma espécie de estudo ou ensaio para a grande obra.

Concordamos em nomear as obras que antecedem *Libertinagem* como preparatórias, sobretudo se tomarmos o ponto de vista modernista como parâmetro de mesura. Quer dizer, a crítica que defende a maturidade de *Libertinagem* é a crítica modernista, que está interessada em reconhecer e valorizar as obras que contemplem os pressupostos poéticos que compõem o próprio movimento. Assim, o crítico de Manuel Bandeira lerá os seus poemas procurando neles indícios reveladores dos princípios poéticos que haviam surgido em 1922, e que, desde então, passaram a estabelecer os critérios basilares para a arte literária da primeira metade do século XX. É desse ponto de vista que se decide a respeito da maturidade de *Libertinagem*.

Pensando dessa maneira, é notório, por exemplo, que, em *O ritmo dissoluto*, alguns dos temas de *Libertinagem* surgem e o verso livre é cada vez mais experimentado e utilizado. Entretanto, também é verdade que nessa obra ainda se percebe certo penumbrismo – colhido do final do XIX –, e que isso faz sombra à capacidade inovadora e transgressora que o poeta demonstra ter em *Libertinagem*.

¹⁵ Cf. ANDRADE, Mário. “A poesia em 1930”. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974 (p. 27-45).

E não chamamos transgressão somente o fato de essa obra apresentar um eu-lírico desprendido, materialista e disposto à vida, mas, também, por ser em *Libertinagem* que Bandeira constrói o verso livre de forma mais bem acabada, arriscando mesmo um poema em prosa, “Noturno da rua da Lapa”. Além disso, ele leva o seu verso em meio a caminhos ainda desconhecidos, que o conduzirão à sofisticação da simplicidade, bem como ao difícil aprendizado da liberdade de pesquisa estética, tão desejada pelos modernistas e, especialmente, pelo amigo Mário de Andrade.¹⁶

Libertinagem seria também o resultado de uma transgressão maior e mais digna de nota – da ordem da timidez e do intimismo, termos fundamentais para se ler Manuel Bandeira. É essa obra que plasma, de maneira definitiva, o estilo de Bandeira. Estilo sempre anunciado, mas que ainda, em seus livros anteriores, estava preso a convenções estéticas parnasianas e a uma postura de vida próxima do penumbrismo, como já foi dito, que muito pouco terá a ver com o poeta que se inaugura com a festa libertina.

Em carta datada de 25 de maio de 1930, Mário de Andrade escreve a Manuel Bandeira comentando *Libertinagem*, e nessa missiva ele diz que Bandeira

atingiu um depuramento que me parece impossível ser mais. Seu livro é alma e alma só. Não posso me resolver a chamar isso de poesia. Mas nomes e concepções estéticas não têm importância nenhuma, diante da verdade e me parece absolutamente certo que jamais você foi tão exclusivamente você como no lirismo absoluto de *Libertinagem*. (2001: 441)

Vê-se, no comentário de Mário, a surpresa que *Libertinagem* causaria aos olhos dos próprios modernistas, fazendo com que o crítico e amigo, não necessariamente nessa ordem, tente achar um nome mais justo para a poesia que se apresentava à sua frente. Além disso, é notório que, em sua leitura, ele nota que, com essa obra, Manuel Bandeira teria alcançado algo muito raro: a expressão individual, o estilo pessoal, e, finalmente, a sua própria assinatura.¹⁷

Libertinagem surge num momento crucial da literatura nacional, justamente no suspiro final da vanguarda. Publicada nos anos 1930, essa obra não é de

¹⁶ Cf. ANDRADE, Mário. “O Movimento Modernista”. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974 (p. 231-255)

¹⁷ No livro *MANUEL BANDEIRA: VERSO E REVERSO*, organizado por Telê Porto Ancona Lopes, há um comentário de Mário de Andrade sobre Manuel Bandeira, intitulado “Da Modesta Grandeza”, em que o crítico diz: “ele me parece o maior dentre nós, porque o mais idêntico a si mesmo.” (1983: 123)

provocação, e sim de provação. O poeta que se encontra consigo mesmo tem agora a poesia quase como a sua própria voz.

Ao pensarmos que *Libertinagem* é um livro que encontra amparo num poeta que se fideliza – que não se pretende um mártir estético, que não se interessa por uma possível mudança historiográfica que poderia advir a partir de sua obra¹⁸ –, chega-se à conclusão de que o libertino que surgirá com esses poemas não é de ocasião. Ao contrário, tem-se aí uma decisão e uma afirmação: da vida e da poesia.

Há que se ler, portanto, *Libertinagem* como uma obra de realização pessoal, que materializa uma decisão (nunca se saberá o grau de consciência) estilística que tem a ver com a própria vida de poeta. Aliás, parece-nos que Manuel Bandeira não se interessava muito pelas questões que diziam respeito diretamente ao combate de certas concepções envelhecidas e opressoras do ato poético. Ele realizava uma poesia mais de acordo com a sua própria necessidade do que com a responsabilidade de pertencer à concretude de um movimento.

O próprio Manuel Bandeira, em carta a Mário de Andrade, define a sua poesia de uma maneira bastante visceral e íntima, ligando-a ao corpóreo em detrimento do intelectual, fazendo questão de enfatizar o aspecto escatológico e pessoalíssimo de sua inspiração poética.

Os meus poemas em certo sentido me satisfazem porque sempre os fiz para atender uma necessidade imperiosa de expressão. Secreção orgânica. Urina da gente pode feder que é sempre urina. A minha poesia pode não prestar mas tenho impressão que é sempre poesia.”
(2001: 448)

Em *Libertinagem*, observar-se-á também que o projeto modernista de aproximar a linguagem poética do coloquial, dando a ela uma roupagem de familiaridade, ganha dimensão extrema, pois Bandeira acolhe o diálogo em muitos de seus poemas, fazendo dele um importante eixo que dinamiza a oralidade e que, pensamos, agirá como irônico contraponto ao que se espera de um diálogo num universo prosaico.

O modernismo, se visto como uma tendência artística sincrética, tem na confluência da subjetividade lírica e da objetividade narrativa, a criação de um tipo

¹⁸ Sabe-se que as mudanças que ocorrem numa série histórica dada são definidas pelo surgimento de novas obras que forcem todas as outras a se remodelarem de acordo com novos paradigmas que surgem a partir da novidade.

de poema que começa a perder a concepção de verso como unidade melódica para concebê-lo como uma espécie de canto falado, que procurará apreender a espontaneidade e naturalidade da linguagem do dia-a-dia. Sobre isso, afirma Mário de Andrade a respeito do tipo de lirismo que a obra *Libertinagem* inaugura:

A poesia dele, na infinita maioria atual, é poesia pra leitura. Se observe a aspereza rítmica dum dos poemas mais suaves do livro, como os versos são intratáveis, incapazes de se encaixar uns nos outros pra criar a entrosagem dum qualquer balanço. (1974: 29)

Manuel Bandeira não foge a uma tendência marcadamente histórica, que inclusive dá identidade ao modernismo: a do verso prosaico. Entretanto, em *Libertinagem*, Bandeira dá a seus diálogos um contorno onírico que rivaliza com a tentativa de aproximação do cotidiano. É o que se notará nos poemas “Mulheres” e “Namorados”, por exemplo.

Assim, não seria justo dizer que a função do diálogo na poesia de Manuel Bandeira encontra a sua razão de ser na conformação da técnica pessoal a uma tendência marcadamente histórica; pois, se o diálogo é revelador da potencialidade oralizante de sua poesia e do desejo de aproximação do ambiente coloquial, os elementos que o matizam e o compõem estão distantes de se relacionarem de modo mimético com o cotidiano. Salientamos aqui a presença do diálogo na poesia de Bandeira, mas é no capítulo final deste estudo que daremos atenção a esse tema, e procuraremos demonstrar como o diálogo pode ter uma função central na poesia de amor de *Libertinagem*.

Arrigucci (1990), ao comentar a simplicidade da poesia de Bandeira, percebe como essa simplicidade faz com que a poesia brote de modo taciturno: de um diálogo insuspeito algo surge e desestabiliza a compreensão passiva da leitura, tudo feito de uma maneira estranhamente espontânea. De repente, o que era uma declaração de amor se torna um enigma que se converte em poesia, mas poesia que não se vincula à noção solene do belo, mas, sim, ao belo da vanguarda, que tem o inusitado como um de seus avatares.

Se é com *Libertinagem* que podemos afirmar que a poesia de Manuel Bandeira assume de vez um estilo próprio, que será a marca do poeta, por mais que se mudem suas fisionomias, é também em tal obra que vemos Bandeira lançar um

olhar de discreto libertino para a infância, apropriando-se de tal tema de uma maneira bastante diferenciada daquela vislumbrada em suas obras anteriores.

Uma discussão acerca do título *Libertinagem* nos conduzirá imediatamente a uma visão da infância distinta do que se tem no poema “Epígrafe”, de *A cinza das horas*. Em *Libertinagem*, a dose de desconfiança que tempera a ternura de alguns poemas faz-nos ver uma noção de infância própria de um poeta que pretende colocar-se não mais como um contemplador do passado feliz, mas, sim, como um analista e desconstrutor de uma possível noção de infância como tempo de plenitude generalizada.

Que fique dito que a libertinagem a que Manuel Bandeira nos conduz é divergente daquela apresentada por Sade ou os libertinos franceses do século XVIII: ela nada tem da fúria sexual e da matemática própria do sadismo clássico. No entanto, não se pode ignorar o título escolhido para a obra, prenhe de erotismo e revelador, para dizer o mínimo, da corporificação textual de um desejo de transgressão e de aproximação da vida sob um viés acentuadamente materialista, que se contrapõe, sobretudo, à sua obra de estreia, *A cinza das horas*.

De acordo com Eliane Robert de Moraes (2006), a libertinagem, no século XVIII francês, dividia-se em duas categorias: havia os libertinos de costume e os de espírito. Segundo a autora, eram chamados libertinos de costume aqueles que assumiam a libertinagem, a devassidão, como modo de vida, pervertendo os parâmetros que prescreviam a moral e a ética daquele tempo. Já os libertinos de espírito, eram aqueles que não se atiravam à experimentação da libertinagem, mas que incorporavam os seus princípios em suas posturas filosóficas e, sobretudo, amorais e antirreligiosas.

Afirmemos então que o Manuel Bandeira de *Libertinagem* estaria mais próximo de encarnar o libertino de espírito do que o de costumes, isso porque em seus poemas o que se nota é um eu-lírico que contempla, mas que nunca participa da vida festiva e carnavalesca que observa.

Em Manuel Bandeira, encontra-se uma constante de temperamento, o recolhimento, que se faz ver até mesmo num livro cujo título é *Libertinagem*. Observe-se, por exemplo, o poema que abre a obra, “Não sei dançar”; nele o eu-lírico descreve o carnaval do qual não participa. A terceira estrofe desse poema

revela que ele legitima os valores materiais que compõem a vida libertina, mas somente como ideia, sem incorporá-los.

Uns tomam éter, outros cocaína.
Eu tomo alegria!
Eis aí por que vim assistir a este baile de terça-feira gorda. (p. 203)

O eu-lírico incorpora o discurso da alegria do baile; no entanto se contenta em apenas assistir às festividades. Nesse poema não há espaço para a melancolia, o que se tem é a decisão muito clara, por parte da voz poética, de render-se à felicidade que a mistura própria dos ritmos carnavalescos proporciona, fazendo com que a vida perca o seu caráter de coisa séria e ganhe tons mais alegres. O poema em questão é finalizado com uma estrofe que faz expulsar as preocupações com os fatos graves da vida, como a política e o surto de malária, reforçando o posicionamento da voz poética que, agora, opta pela vida.

Ninguém se lembra de política...
Nem dos oito mil quilômetros de costa...
O algodão do Seridó é o melhor do mundo?... Que me importa?
Não há malária nem moléstia de Chagas nem ancilóstomos.
A sereia sibila e o ganzá do jazz-band batuca.¹⁹
Eu tomo alegria! (p. 203)

Manuel Bandeira assumirá, em *Libertinagem*, uma máscara carnavalesca que permitirá que o seu eu-lírico penetre os recantos da vida dos homens nos seus aspectos mais prosaicos, naturais e festivos, distanciando-se de um lirismo centrado no próprio eu.

Um outro exemplo que demonstra a maneira como Manuel Bandeira enfatiza a porção material da vida está no poema “Na boca”. Nele, vê-se também um eu-lírico contemplador do carnaval, que é tomado de felicidade ao observar as pessoas se entregando à festa.

Felizmente existe o álcool na vida

¹⁹ Este verso é precioso para que se note o gosto dos poetas modernistas pelo sincretismo. Nele, elementos de culturas distintas convergem para formar o carnaval, a festa da mistura. A sereia, que pertence à imaginação mitológica da antiguidade ocidental se balança ao som de um instrumento musical percussivo típico do Brasil, e, estranhamente, esse ganzá é ligado à música norte-americana, o jazz, que, no poema de Bandeira, batuca.

E nos três dias de carnaval éter de lança-perfume
Quem me dera ser como o rapaz desvairado! (p. 203)

Assim como no poema “Não sei dançar”, a voz poética apenas contempla o baile, mas neste poema o eu-lírico faz questão de demonstrar o seu desejo de ser como o rapaz desvairado, de passar da condição de observador passivo para a de um participante ativo da festa. Além disso, os dois primeiros versos da estrofe citada não deixam dúvida em relação à aprovação que há, por parte do observador, daquilo que garante que a alegria do carnaval tome proporções desmedidas e hiperbólicas, os alucinógenos.

Mesmo que o eu-lírico não seja o sujeito que incorpora a matéria (a cocaína, o éter de lança-perfume, o álcool), ele já é aquele que vê tais elementos como participantes da vida do prazer. Em outro poema, um dos últimos do livro e um dos mais famosos do poeta, o “Vou-me embora pra Pasárgada”, o eu-lírico, situado num espaço e tempo utópicos, afirma que em Pasárgada tem “alcalóides à vontade”. Há, neste poema, um desprendimento que sugere já a incorporação, no plano da imaginação, das drogas e a conseqüente entrada no universo da libertinagem.

Não é que Manuel Bandeira tenha abandonado de todo o aspecto religioso de sua poesia, mas é inegável que, em *Libertinagem*, o que se vê é uma postura, em relação à vida, de quem quer conhecê-la em seus aspectos imediatamente corpóreos: “Bembelelém/Viva Belém!/Nortista gostosa/Eu te quero bem”. Além disso, em tal obra, é óbvia também a opção pela festa e pela alegria. Há, em *Libertinagem*, é certo, alguns poemas que destoam desse tom festivo e eufórico, que evocam o Bandeira das primeiras obras; entretanto, em sua grande maioria, os poemas de *Libertinagem* exemplificam o sujeito da felicidade. Até mesmo quando o tema é a morte, vê-se o humor, como demonstram o corrosivo “Pneumotórax” e o terno “Irene no Céu”.

Em “Pneumotórax”, a consulta ao médico é transformada em piada poética no desfecho do poema, no qual o médico, tendo avaliado o grau de gravidade da doença do personagem, finaliza dando-lhe um atestado de óbito numa linguagem nada usual para a ocasião: “a única coisa a fazer é tocar um tango argentino”. Já em “Irene no Céu”, Manuel Bandeira transforma a morte, em obras anteriores vista de maneira quase sempre melancólica, num diálogo bem humorado entre Irene e São Pedro.

Enfatizamos o título da obra para chegarmos à seguinte ideia: a leitura que faremos dos poemas de *Libertinagem* será amparada pelo crivo do libertino, porque quem fala nos poemas é ele. E até mesmo nos momentos de melancolia, a melancolia será a do libertino. Fizemos uma opção metodológica que pretende ler a obra a partir da possibilidade aberta por seu título. Além disso, a análise dos poemas não se radicalizará numa fenomenologia absoluta do texto, considerando-o fechado em si mesmo. Faremos com que poemas por nós estudados estabeleçam diálogo, a fim de que esclareçamos certa continuidade que os costura.

2.2 – Alumbramento

Creio que não erramos ao constatar que, na poesia de Manuel Bandeira, duas notas constantes são o erotismo e o discurso, profano, de louvação da mulher. A visão alumbrada diante do corpo feminino é um dos veios temáticos da obra poética de Bandeira; capaz de revelar, também, como demonstra Arrigucci (1990), os princípios que norteiam a sua poética.²⁰

Erotismo e escrita, nudez e literatura, compõem pares que se interpenetram para dar sentido a uma *poiesis* que se quer arraigada no húmus do corpo da mulher, para dele desentranhar a poesia. Não dizemos aqui do sentido básico dessa afirmação, aquele que somente nos avisa que essa poesia tematiza o erotismo e a mulher despida. Mais do que isso, muitos poemas apontam para o complexo caminho da metalinguagem, no seio da qual Bandeira conceberia o fazer poético como uma atitude em si mesma erótica e que surpreende, na nudez feminina, o encanto arrebatador próprio do contato com a poesia. Então a poesia, essa palavra arisca, guardiã de tantos sentidos, ganha, assim, uma dimensão menos intelectualizada para se banhar nas águas ardentes de Vênus.

Dois poemas em especial nos dão, como metonímia de toda a poesia de Bandeira, uma medida mais ou menos segura de como a mulher representa um papel importante para a manutenção de sua poética. Sabe-se que a poética tem a repetição como um de seus fundamentos. Quer dizer, reconhecem-se nos autores

²⁰ Arrigucci comenta como a relação do poeta com o alumbramento se faz na própria poesia: “A aliança secreta de som e sentido que define a linguagem poética; a descoberta da força encantatória de certas palavras ou de encontros de palavras, em imagens insólitas; o poder de revelação que, de repente, adquirem as palavras mais simples de todo dia, em instantes de iluminação, eis as metas desse itinerário que desemboca em Pasárgada e no reino da poesia.” (p. 126)

certos traquejos e insistências que nos dão a forma de seus estilos e a indicação de uma assinatura, como que certa dose de pessoalismo inconfundível. Assim, pensamos que, na poesia de Manuel Bandeira, um dos elementos que se destaca como espécie de refrão gerador de identidade é a constante menção às mulheres. O poeta da morte é também o poeta da mulher.

Chamamos atenção, nesse caso, para dois poemas em especial, “Alumbramento” e “Evocação do Recife”. O primeiro consta da obra *O ritmo dissoluto*, e o segundo de *Libertinagem*.²¹

Alumbramento

Eu vi os céus! Eu vi os céus!
Oh, essa angélica brancura
Sem tristes pejos e sem véus!

Nem uma nuvem de amargura
Vem a alma desassossegar.
E sinto-a bela... e sinto-a pura...

Eu vi nevar! Eu vi nevar!
Oh, cristalizações da bruma
A amortalhar, a cintilar!

Eu vi o mar! Lírios de espuma
Vinhem desabrochar à flor
Da água que o vento desapruma...

Eu vi a estrela do pastor...
Vi a licorne alvinitente!
Vi... vi o rastro do Senhor!...

E vi a Via-Láctea ardente...
Vi comunhões... capelas... véus...
Súbito... alucinadamente...

Vi carros triunfais... troféus...
Pérolas grandes como a lua...
Eu vi os céus! Eu vi os céus!

– Eu vi-a nua... toda nua! (p. 176)

O poema “Alumbramento”, de um lirismo precioso, repleto de ressonâncias simbolistas e de sugestões sensoriais, mostra a visão do corpo feminino desnudo

²¹ Os dois poemas são estudados, comparativamente, por Arrigucci (1990), no capítulo “Instantes de alumbramento”. Nele, o crítico procura demonstrar como a poesia de Bandeira faz convergir o corpo da mulher e o ato poético como signos de uma mesma revelação.

como algo arrebatador e deslumbrante, que aproxima aquele que olha do milagre da existência. Bandeira, num pressuposto que se aproxima daquele da literatura barroca, mostra que só se atinge o sagrado pelo profano. O corpo da mulher, símbolo de possibilidade de gozo, é o corpo da eucaristia, que faz com que a voz poética vislumbre a possibilidade do céu: “Eu vi os céus, eu vi os céus!”. De acordo com o poema, é pecando que se penetra no paraíso. O poema mostra um eu-lírico completamente eufórico, arrebatado pela imagem de uma mulher nua, imagem essa capaz de fazer com que ele enxergue a realidade de uma maneira apaziguada, “Nem uma nuvem de amargura/ vem a alma desassossegar.” No poema de Manuel Bandeira, é a nudez da mulher que oferece ao pobre homem a perspectiva do céu, como se o corpo que se contempla, esse corpo aberto, portanto erótico, fosse o elemento de mediação que une o homem, próximo do chão porque profano, ao reino dos céus. Assim pensa Arrigucci, ao analisar o poema em questão.

O instante de alumbramento é, portanto, um momento de repentina revelação, de raiz erótica, pela qual as coisas se religam de outra forma, o mundo todo muda pelo impulso do desejo, se reordena sob o claro de luz transfiguradora, pela força da visão.” (1990: 152)

Esse mundo que muda pelo impulso do desejo é aquele que Manuel Bandeira associará também à poesia, vista sob sua ótica como algo que de repente se revela. Diferente daquela concepção de poesia que a coloca calcada no trabalho cerebral, de maquinaria da palavra, Manuel Bandeira, no *Itinerário de Pasárgada*, assevera que a poesia tem a sua raiz cravada no mistério.

Na minha experiência pessoal fui verificando que o meu esforço consciente só resultava em insatisfação, ao passo que o que me saía do subconsciente, numa espécie de transe ou alumbramento, tinha ao menos a virtude de me deixar aliviado de minhas angústias. (p. 40)

Não deve escapar ao leitor o vocábulo que Bandeira elege para se referir à construção do poema, “alumbramento”, fazendo com que eu-lírico e poeta se aproximem e, em uníssono, cantem pela mesma voz. Entretanto, o eu-lírico de “Alumbramento” fala da deliciosa visão do corpo nu da mulher; já o poeta anuncia a visão da própria poesia. Um vocábulo que une os dois sabores e faz convergir para o mesmo plano a palavra e o corpo, anunciando que a poesia tem um correspondente aqui nesta terra tediosa e cotidiana, a mulher.

O poema “Evocação do Recife” pertence à obra *Libertinagem* e nos interessa por ser o outro lado da nossa moeda. Quer dizer, mostramos que a mulher nua tem uma importância fulcral para a poética de Bandeira, mas também afirmamos, neste estudo, que a infância é um tema profundamente importante na obra do poeta. Mais ainda, confirmamos que há, em *Libertinagem*, o estranho encontro do infantil e do adulto. Este representado pelo tema amoroso e aquele pela evocação da infância, justamente no momento da declaração amorosa ou num instante que prometeria o sensualismo.

De todo o longo poema “Evocação do Recife”, focalizaremos uma só parte, justamente a que junte infância e erotismo.

Um dia eu vi uma moça nuinha no banho
Fiquei parado o coração batendo
Ela se riu
Foi o meu primeiro alumbramento. (p. 291)

O trecho parece falar por si, mas lhe acrescentaremos algumas palavras, a fim de aclararmos a nossa tese.

No excerto selecionado, nota-se que a visão do corpo desnudo corresponde exatamente àquela apresentada anteriormente no poema “Alumbramento”: é a visão que faz com que o sujeito lírico fique siderado, iluminado, arrebatado. O coração batendo, no ritmo da carne, mostra como o eu-lírico, estático e extático, está completamente banhado na luz daquela nudez. Ele, ao evocar a sua infância e o primeiro contato visual com a nudez, mostra como essa experiência inaugural tem, na sua vida, a importância de uma revelação milagrosa, que une, maliciosamente, a inexperiência da infância com a experiência erótica do corpo desnudo.

Davi Arrigucci (1990) vê, nesse alumbramento, que a mulher nua causa no eu-lírico de Manuel Bandeira a materialização do erotismo, pois esse alumbramento, esse milagre, se dá pela via corpórea. Como dissemos, ao analisarmos o poema “Alumbramento”, ele vê os céus através do corpo terreno, portanto profano, da mulher.

A fusão do elevado com o baixo, do cosmo com o corpo, no instante de alumbramento, supõe a transgressão da descontinuidade dos seres e a conseqüente superação da distância que os separa. O relance erótico do poeta alumbrado dissolve relativamente os seres

constituídos na ordem descontínua, para fundi-los numa nova unidade.” (Arrigucci, 1990:156)

E essa fusão do sagrado com o profano, do corporal com o espiritual, a que o termo “alumbramento” nos remete tão bem, pode ser notada na própria relação do poeta com o seu fazer poético. Vimos, na citação da página 47 deste trabalho, que Bandeira compara a sua poesia com a secreção corporal, com a urina, retirando-lhe a aura de atividade solene ou elevada; ou, pelo menos, demonstrando que a solenidade da poesia se deve à sua relação com o baixo.

Erich Auerbach (2007), em seu ensaio “*Sacrae scripturae e sermo humilis*”, demonstra como a perspectiva do baixo e do humilde é que concede a possibilidade do sublime. De acordo com Auerbach, deve-se ao cristianismo essa noção do baixo como alto, do humilde como a expressão mais elevada do ser humano. O crítico comenta que “O *sermo humilis*, que permaneceu humilde mesmo quando é figurado, sempre esteve intimamente ligado às origens e à doutrina do cristianismo” (p. 27).

2.3 – O porquinho e as mulheres

Não é tarefa fácil estudar o erotismo na poesia de Manuel Bandeira, até porque, como é próprio desse poeta, o grau de sutileza de seus versos faz com que muita coisa esteja latente, furtando-se a uma primeira leitura.

Ao estudar o erotismo, é comum que se utilize das formulações clássicas sobre ele, e quase todas elas dizem, sobretudo, da relação entre interdito e transgressão. Então procurar-se-á na poesia a violência do instinto que busca a lei a ser transgredida, seja a do corpo, das instituições ou mesmo da língua. No entanto, nos poemas de *Libertinagem*, não se vê, de maneira objetiva, tal característica – ela está mascarada quase sempre. A constante referência ao amor terno compete com a violência que caracteriza o desejo. O que, veremos agora, não deixa de ser erotismo, mas, de qualquer maneira, atenua certas características dos atos eróticos.

Freud (1970), em um de seus ensaios sobre a psicologia do amor, distingue duas correntes amorosas, a afetiva e a sensual. Interessa-nos aqui a sua definição da primeira.

A corrente afetiva é a mais antiga das duas. Constitui-se nos primeiros anos da infância; forma-se na base dos interesses do

instinto de autopreservação e se dirige aos membros da família e aos que cuidam da criança. Desde o início, leva consigo contribuições dos instintos sexuais – componentes de interesse erótico – que já se podem observar, de maneira mais ou menos clara, mesmo na infância (...) (p. 164).

No excerto acima, é definido o que o psicanalista chamava de ternura. E no *Vocabulário da Psicanálise* assim consta a definição de ternura

No uso específico que dele faz Freud, este termo designa, por oposição à sensualidade, uma atitude para com outrem que perpetua ou reproduz a primeira modalidade de relação amorosa da criança, em que o prazer sexual não é encontrado independentemente, mas sempre apoiado na satisfação das pulsões de autoconservação. (Laplanche, 1986: 655)

A ternura é então, no campo do amor, um desvio do erotismo sensual, que seria aquele que recolhe prazer não só da preservação do objeto de amor, mas também de sua degradação, de sua sujeição sádica ou de sua violação, que faria com que a ordem constituída do corpo do outro se rearranjasse para se amoldar a um novo corpo que, por instantes, serão um só. É o que Bataille (1987) chama de “nostalgia da continuidade perdida”. Para o francês, o ato sexual seria um flerte rápido e prazeroso com a possibilidade da continuidade dos corpos, da perfeição e da harmonia plenas. Segundo ele, o erotismo, materializado no ato sexual, é uma forma de nos fazermos unos e, quem sabe assim, respirarmos um pouco da esperança da eternidade.

Mas a ternura nada tem a ver com a dose de violência que o erotismo sensual evoca. Nela, o que se vê é uma demanda de amor que se familiariza com a das crianças: a proteção, o carinho, o abrigo. A ternura é um desejo próximo da amizade, que seria uma tentativa de prolongamento do amor, ao negar a esse mesmo amor a ordem de violência que o constitui. Assim pensa Bataille (1987), ao dizer que: “a ternura atenua a violência das delícias noturnas, onde seria mais comum se imaginar um dilaceramento sádico; a ternura é suscetível de entrar numa forma equilibrada” (p. 225-226). Desse modo, a ternura é caracterizada como uma possibilidade de estabelecimento da ordem dentro da desordem geral que é o amor.

Entretanto, o mesmo Bataille afirmará que o equilíbrio está distante do amor, pois que este é naturalmente desmedido. Ao problematizar as relações ternas, Bataille nota que mesmo elas acabarão conduzindo os sujeitos que amam ao

desequilíbrio que fundamenta o sentimento. Para ele, a ternura é a garantia da família, da ordem social e dos relacionamentos estáveis; no entanto, paradoxalmente, ela também está fadada à lei do amor, que é a do impossível e a da insatisfação. Assim, ele nota a importância da ternura para a constituição do corpo social, mas anuncia, também, que mesmo ela não poderá durar.

Um dos valores mais significativos da organização sexual se deve à preocupação de fazer entrar as desordens do abraço numa ordem que engloba a totalidade da vida humana. Essa ordem se funda na terna amizade de um homem e de uma mulher, e nos laços que unem um e outro a seus filhos. Nada é mais importante para nós que colocar o ato sexual na base do edifício social. Não se trata de fundar a ordem civilizadora sobre a sexualidade profunda, isto é, sobre uma desordem, mas de limitar essa desordem, relacionando-a ao sentido da ordem, confundindo o seu sentido com o sentido da ordem que tentamos subordiná-la. Essa operação, finalmente, não é viável, na medida em que o erotismo nunca renuncia ao seu valor soberano, ou então, na medida em que ele se degrada e não passa de uma atividade animal. As formas equilibradas, em cujo interior o erotismo é possível, não têm, ao final, como saída senão um novo desequilíbrio, ou um precoce envelhecimento para desaparecer definitivamente. (1987: 224-225)

Mas o fato é que a ternura, enquanto manifestação erótica de equilíbrio, prevê que entre os parceiros do jogo amoroso se estabeleça uma relação de afeto que se superpõe à sensualidade dos corpos. De acordo com Bataille, é “a violência do amor que leva à ternura, que é a forma durável do amor” (1987: 225), mas é também essa durabilidade que estará à prova a partir do momento em que a ternura constituir-se como uma forma equilibrada: lei da entropia, segundo a qual tudo tende à desorganização, tudo tende a maior desordem possível, à dispersão. Nesta perspectiva, a ordem natural do universo é a desordem. A ordem é um artifício, ela é cultura; só que o amor é natureza. E desse equilíbrio que a ternura gera surgirá o desejo de desequilíbrio que reconduzirá o amor ou à sensualidade ou ao fim; daí a institucionalização do amor por meio do matrimônio, que seria uma tentativa de se garantir, por meio de um contrato, a estabilidade das relações amorosas. De acordo com Octavio Paz, em sua obra *O labirinto da solidão* (1984), o matrimônio seria muito mais uma defesa da sociedade contra o amor do que a aprovação de tal sentimento. Organiza-se o que é, por natureza, indomável, para impedir que tal sentimento dinamite a organização da sociedade, que é fundada na família.

Nos poemas de Manuel Bandeira que veremos, a ternura se manifestará de maneira clara, porém de modos distintos. Ver-se-á nos poemas “Porquinho-da-índia” e “O impossível carinho”, a impossibilidade da ternura que machucará o eu-lírico, mostrando-lhe que, passada a infância, o sensualismo é condição *sine qua non* do amor. Entretanto, no poema “Mulheres”, a ternura se dá de modo ameno e estável. Mas nesses três poemas o que chama atenção é a constatação de como a infância é crucial para centralizar o discurso amoroso dessa poesia, que se dá muito mais sob o signo da ternura do que da sensualidade. Ou, dito de outra forma, a sensualidade procurará ser trapaceada, utilizando-se, para isso, da ternura. Isso se dará até chegarmos ao capítulo final deste estudo, no qual demonstraremos que o conflito ternura x sensualidade é apaziguado com o poema “Vou-me embora pra Pasárgada”.

Roland Barthes, em *Fragmentos de um discurso amoroso* (1985), propõe uma definição para o enamorado, que se plasma muito bem ao que se vê nos poemas que analisamos e analisaremos neste estudo e que, além disso, dá conta da ternura e da sensualidade, concebendo-as como sentimentos diversos, porém complementares:

No meio desse abraço infantil, surge infalivelmente o genital; ele corta a sensualidade difusa do abraço incestuoso; a lógica do desejo se põe em movimento, retorna o querer-possuir, o adulto se sobrepõe à criança. Sou então dois sujeitos ao mesmo tempo: quero a maternidade e a genitalidade (o enamorado poderia ser definido: uma criança com tesão retesando seu arco: o jovem Eros) (p.12).

De acordo com o crítico francês, o apaixonado é justamente o sujeito que se faz cindir em dois: adulto e criança. Ele anseia pelos prazeres que só a carne pode satisfazer, como também espera que o outro, objeto de seu desejo, o acolha como fazem as mães aos seus filhos. O apaixonado, nessa perspectiva, é aquele que não se fixa somente num ponto do corpo do seu objeto de amor. Ele não só vê esse corpo, instância suprema do prazer físico, como também visualiza nele uma lembrança da mãe sempre ausente, uma lembrança do conforto perdido e para sempre colocado na perspectiva do desejo.

Ao analisarmos o poema “Mulheres”, veremos como se materializa esse eu-lírico enamorado, na obra de Manuel Bandeira. Transcrevemos o poema “Mulheres” na íntegra.

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). (204)

O poema, dividido em três estrofes de versos livres, apresenta algo que não se encontra em “Infância”, de *Belo Belo*. No poema “Mulheres”, nota-se que o sujeito lírico encarna duas personas: o adulto e a criança, fazendo ecoar a noção de apaixonado aventada por Barthes.

E na primeira estrofe, quem fala é o adulto. Ele constata a beleza das mulheres, e à primeira vista parece anunciar que a beleza é um substantivo que se liga a elas de modo natural; afinal é o “belo sexo”. Como se elas o extaciassem simplesmente por existir. O verso é generalizante, e, de acordo com ele, as mulheres são lindas. Há, ainda, o ponto de exclamação avisando-nos da euforia da voz poética, ao proclamar a beleza das mulheres. Desse modo, o verso, como unidade significativa, faz ler que às mulheres a beleza é um atributo inato.

No entanto, os versos que se seguem ao primeiro agirão por contraste e negarão a possibilidade de uma beleza genuína do sexo feminino. Através da análise, processo típico dos movimentos da razão, mais comuns à idade madura que à infância, o eu-lírico sai do seu alucramento e divide as mulheres em três categorias: lindas, simpáticas e feias, aproximando-se, assim, de certo realismo. Essa gradação confere ao poema caráter irônico, que se adensará ainda mais na segunda estrofe. Note-se que a euforia do primeiro verso cedeu espaço ao

pensamento que a desestruturará, funcionando como sutil contraponto ao verso inicial. Não há mais só as mulheres lindas, elas também podem se tripartir e se apresentarem como feias e simpáticas.

Na segunda estrofe, a ironia se apresenta com a sua dupla-face de todo dia. Observe-se o uso do adjetivo “bom”²², no primeiro verso, e como o seu significado se alterará com a leitura do advérbio “bondade” no segundo.

O termo “bom” produz imediatamente o sentido de que gostar de uma feia deve ser algo que gera prazer, como se fosse reconfortante. Em seguida, quando da leitura do vocábulo “bondade”, ao primeiro sentido se liga outro, da esfera cristã: gostar de uma feia seria um gesto de doação e de bondade. Acontece que quem fala no poema é o libertino, aquele que abraça o erótico e que não vinculará, portanto, o amor a uma doação livre. O amor é visto, no poema, como um sentimento de além paraíso, depois de provado o fruto da ciência do bem e do mal, um sentimento que envolve posse, tanto é assim que o eu-lírico faz questão de demonstrar que contempla as mulheres, sabe-lhe as nuances que vão da lindeza à feiúra. O amor dele é pelo belo e exclui a bondade de amar uma feia, e essa exclusão é vinculada ao universo infantil, pois ele “ama como as criancinhas”.

Vê-se que Bandeira confirma a noção de infância como um tempo complexo, e às crianças ele reserva uma voz destituída da possibilidade do amor gratuito. De acordo com os versos, o amor delas é interessado. E a beleza, elas também procuram.

Entretanto, a estrofe final nos apresenta mais de uma questão, ela nos lança num ponto indecível. Primeiramente, vê-se de maneira bastante clara como a declaração de amor do eu-lírico ancora-se perfeitamente na teoria freudiana, segundo a qual o amor materno seria a matriz dos demais amores. No poema, isso surge de forma terna, porém irônica.

Ao dizer: “E eu preciso de ti como precisava de mamãe e papai”, a voz poética insinua que esse amor que sente pelo tu que recebe a declaração é um amor que possui uma demanda infantil. Amor que significa proteção contra a hostilidade que é a vida fora dele. O verbo escolhido pelo poeta é bastante significativo para que acompanhemos uma mudança de registro e tenhamos a noção

²² Sabe-se que o termo “bom”, se isolado do contexto imediato em que está inserido, seria classificado como substantivo, porém, no poema, ele funciona como predicativo e está, portanto, qualificando o verbo que representa o anseio da voz lírica.

da complexidade da questão. O eu-lírico diz “precisar” do tu, a necessidade então aí se revela. Ele se coloca diante da amada como uma criança indefesa. Não é à-toa que, para dimensionar a beleza dela, ele escolhe justamente compará-la a uma história da carochinha.

O que quer o eu-lírico, alumbrado que é pelo corpo das mulheres, mas de repente revestindo-o de uma aura familiar?

Nessa mesma estrofe, Manuel Bandeira demonstra a sutileza de sua poesia. O primeiro verso é iniciado com o verbo “ser” na segunda pessoa, “és”, evidenciando ser direcionado a uma interlocutora específica e próxima. Ele partiu da generalização absoluta no primeiro verso do poema, “como as mulheres são lindas!”, para, na última estrofe, chegar à alcova, ao cara-a-cara, fazendo com que esqueçamos da abrangência do título do poema e nos situemos em meio a uma declaração de amor nada usual, no cerne da qual o eu-lírico se volta ao universo infantil. Como se ele fosse capaz de reconhecer as mulheres como seres de desejo, e, a um só tempo, fosse incapaz de relacionar-se intimamente assim com elas, impondo-lhes a distância estranhamente próxima da ternura.

O poema “Mulheres” apresenta uma tensão bastante particular, que faz com que o mesmo nos apresente quem é o libertino de Manuel Bandeira. Tem-se, no poema, um eu-lírico capaz de categorizar as mulheres, de reconhecer-lhes a beleza e dizer que gosta das belas, mas também se tem o mesmo eu-lírico que, ao se dirigir à mulher, que parece ser a de sua predileção, a envolve toda numa aura infantil, bastante distanciada do que comumente se vê nas declarações de amor clássicas, nas quais se procura evidenciar a beleza da amada e o desejo, abertamente sexual, que ela causa no apaixonado. No caso do poema de Bandeira, não se vê isso.

Esse sujeito poético que nomeia o seu amor como sendo fraco, porque procura a beleza e não a bondade, ao mesmo tempo se declara para a amada pedindo-lhe proteção, bondade. De longe, como *voyeur* desinteressado, as mulheres são reconhecidas como corpo desejável e possuidor de beleza. De perto, na intimidade de um diálogo, a mulher a quem se refere não passa da depositária de uma demanda de amor que encontra lastro na infância.

O mesmo ocorre no poema “Porquinho-da-índia”, no qual a figura do animalzinho é convertida, no verso final, à imagem da primeira namorada.

Porquinho-da-Índia

Quando eu tinha seis anos
Ganhei um porquinho-da-índia
Que dor de coração me dava
Porque o bichinho só queria estar debaixo do fogão!

Levava ele pra sala
Pra os lugares mais bonitos mais limpinhos
Ele não gostava:
Queria era estar debaixo do fogão.
Não fazia caso nenhum das minhas ternurinhas

– O meu porquinho-da-índia foi a minha primeira namorada. (208)

Desconstruindo a ideia da infância como tempo da felicidade, o poema “Porquinho-da-índia” mostra justamente o contrário: uma lembrança triste e melancólica da infância. Nele, nós vemos a discreta malícia do eu-lírico ao associar o bichinho de estimação a uma namorada, fazendo com que aquele resuma um símbolo de mau agouro, anunciador de futuras desditas amorosas. A primeira namorada coincide com a primeira negativa. A negativa da ternura, que marcará outros poemas de Bandeira. O porquinho rejeita o cuidado e o desejo do eu-lírico, então com seis anos de idade, de oferecer-lhe abrigo contra a natureza hostil. O que o animalzinho rejeita é a ternura.

Interessante a escolha que faz Manuel Bandeira do animal a figurar no poema. Não se tem o animal doméstico, o cão, por exemplo, para realizar-se a comparação com a amada. Ele elege um animal não doméstico para falar, justamente, da aversão deste à fidelidade e carinho do dono. De um porquinho-da-índia espera-se mesmo rejeição à afeição humana, visto que é um animal pouco habituado com a casa de família. Não é o animal da ternura, é o do instinto de sobrevivência. O porquinho encarna então certa visão da mulher como o ser que se esquiva da ternura, o que se comprovará no poema “Namorados”, também de *Libertinagem*. Ao comparar o porquinho que rejeita a ternura de seu dono a uma namorada, o eu-lírico nos permite inferir, por inversão, que a mulher é um ser sensual, e que ela negará, portanto, o simples tratamento terno. É o que ocorre, por exemplo, no poema “Namorados”, que será analisado no próximo capítulo.

Os poemas “Mulheres” e “Porquinho-da-índia” mostram duas visões distintas da infância. No primeiro, vê-se a infância, retomada pelo eu-lírico ao se declarar à amada, como uma espécie de proteção contra o mundo mal, representado pelos

ladrões; já em “Porquinho-da-Índia”, a infância foi mostrada como o espaço que permitiu a primeira frustração de amor ao eu-lírico.

Ao analisarmos o poema que se segue, veremos como essas duas noções de infância se interpenetram, permitindo-nos reafirmar que, na poesia de Bandeira, não se tem uma concepção de infância simples e una, mas sim sofisticada e diversa.

O impossível carinho

Escuta, eu não quero contar-te o meu desejo
Quero apenas contar-te a minha ternura
Ah! se em troca de tanta felicidade que me dás
Eu te pudesse repor
– Eu soubesse repor –
No coração despedaçado
As mais puras alegrias de tua infância! (223)

Vê-se, no poema acima, que a melancolia que acomete o eu-lírico vem da impossibilidade de oferecer ao ser amado a ternura que seria própria da infância. Por meio da denegação, o eu-lírico diz de seu sentimento adulto, o desejo, contraposto à ternura do amor infantil – note-se que o mesmo fez Barthes ao definir o enamorado, que vai em busca do aconchego da ternura, mas vê que a “lógica do desejo” é inegável. Vê-se que o impossível carinho a que alude o título do poema tem no “já perdido”, no terreno infantil, a condição de sua impossibilidade.

As palavras de Benjamim acerca de Gide encaixam-se perfeitamente nesta linha interpretativa; segundo ele “somente a partir daquela altura (a maturidade) torna-se possível alcançar a visão da infância enquanto campo de batalha onde reina a paz” (Benjamim, 2002: 50). Manuel Bandeira concebe, de modo pessimista, que o amor sensual, aquele do adulto, conduz à tristeza, e quer escapar disso por meio da religação com o tempo infantil. O adulto vê na infância a possibilidade da estabilidade que não se conforma com a violência do desejo.

O eu-lírico sofre por não ser mais capaz de amar de maneira terna e fraternal. Mais do que isso, numa relação de espelhamento, notamos também que para a voz poética é na infância que reside a possibilidade da alegria, pois é para o eu-lírico que a infância é alegre, e é justamente ela que ele gostaria de presentear o ser amado.

Nota-se que o desejo, no poema, é mal vindo, mas é ele que se pronuncia; já a ternura está no campo da impossibilidade. O verso entre travessões indica isso de maneira muito clara e silenciosa, afinal os travessões demarcam graficamente o quão

longe está do eu-lírico aquele amor. Não está entre as possibilidades do indivíduo que ama “poder” oferecer tal ternura ao outro, ele já desaprendeu o movimento natural que marcaria o amor infantil.

Em outra perspectiva, podemos ver nessa declaração de amor de Bandeira, o desejo de continuidade a que faz menção Bataille (1987): “Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura inteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida” (p.15). Esse eu-lírico, adulto, quer oferecer a ternura ao ser amado, é como se ele procurasse ser de uma única vez adulto e criança, mas a nota melancólica da “nostalgia da continuidade”, marcada no poema pelo uso do pretérito imperfeito do subjuntivo, “eu te pudesse repor”/ – eu soubesse repor”, lhe dá a exata medida de seu fracasso, de sua descontinuidade, de sua completa imersão num tempo que só faz avançar.

Como vimos, segundo Octavio Paz (1994), “o erotismo é antes de tudo e sobretudo sede de outridade” (p.18), e esse outro aqui é entendido como o outro da memória. O poema de Bandeira denuncia muito mais o desejo da voz poética de um retorno ao amor infantil do que o próprio desejo do outro amado. Não que o outro não participe do desejo, mas ele participa, mais do que isso, de uma lembrança da infância, porque nela parece que o amor não se apresentava como destruidor e violento, fadado ao tempo e ao desejo, este que quanto mais experimenta mais se despede de seu objeto.

Ao analisarmos os três poemas que compõem este capítulo, vê-se que em *Libertinagem* tem-se uma noção de infância que não é passiva, que não se deixa resolver num acordo comum e que não se pode definir com um só conceito empobrecedor. Os poemas são diversos e estão distanciados entre si no que concerne à significação da infância.

Se em “Mulheres” e “O impossível carinho” nós temos a infância retratada como o tempo da ternura e do aconchego do abraço materno; se em tais poemas pode-se dizer que a infância vem à tona como um lugar no qual reina a paz, o mesmo não se pode asseverar a respeito de “O porquinho-da-índia”. Nesse poema, a infância é pontuada como o tempo que permite o sofrimento amoroso e a negação da ternura. A recusa do porquinho será o “não” das namoradas. O menino, então com 6 anos de idade, é apresentado ao complexo campo das relações de amor: constituídas, sobretudo, nessa poesia, pela tensão sensualismo X ternura.

Importa notar que, de todo modo, na poesia de Manuel Bandeira, não há um limite claramente identificável dos discursos amoroso e infantil. O eu-lírico adulto que rememora deixa irromper, nos momentos da declaração de amor, a infância distante. Ele evoca a infância sempre que se vê diante da possibilidade do desejo, da transgressão que gerará desestabilidade, fazendo, também, com que concebamos a infância como instância que perpetua, no plano memorialístico do adulto, as matrizes do sentimento amoroso.

A infância não é vivida; é rememorada. E nesse movimento de olhar para trás, o eu-lírico faz a opção de recolher, entre tudo o que compõe a infância, aquilo que dá forma a um acorde de amor. Ele pinça do seu passado tenro os elementos que fariam com que uma ideia de amor pudesse ser erigida a partir de sua evocação. Então, o eu-lírico se vê entre a suposta paz da ternura e a guerra da natureza do desejo, presentificada por meio da figura do porquinho-da-índia.

Em “Mulheres” e no “Impossível carinho”, esquecidas as diferenças, a infância, ao ser evocada, traz consigo a aura da ternura. Já no poema “Porquinho-da-índia”, é mostrada uma cena que permite vislumbrar a queda de tal sentimento, frustrado que foi pela recusa do animalzinho.

Em “Mulheres” não se encontra a tensão que constitui “O impossível carinho”. Neste poema, a impossibilidade de ser tenro é frisada e enfatizada, dando forma à tristeza do eu-lírico que se sabe acometido pelo desejo. Em “Mulheres”, essa tensão é substituída pela naturalidade com que a voz poética passa da predicação das mulheres – lindas, feias e simpáticas – para a declaração aberta para uma só mulher, “és linda como uma história da carochinha”.

Se em “O Impossível carinho”, o eu-lírico não sabe e não pode oferecer ternura, em “Mulheres”, ele reconduz a sua amada para o reino encantado dos contos de fada, envolvendo-a inteira no aconchego do sentimento tenro. É justamente o inverso do que se deu no poema “O impossível carinho”.

Não há, assim, a possibilidade de conceber a infância em *Libertinagem* como algo puro ou impuro. Como afirmamos, ela é indecível. A ternura a compõe, é certo, mas está ali também o desejo, que é afirmado, justamente, por ser negado.

III

O DIÁLOGO AMOROSO

No capítulo anterior, afirmamos que o diálogo, recurso que tradicionalmente pertence à prosa e ao drama, compõe importante estrato do lirismo de Manuel Bandeira. Mais do que isso, e numa visão abrangente, asseveramos que o diálogo é fundamental para o projeto modernista do qual o poeta participa, pois esse projeto se queria arraigado à oralidade, colhendo do cidadão comum a matéria prima que, em outra voz, a do poeta, se transmudaria em poesia.

Sob o ponto de vista iconoclasta dos modernistas, era preciso dessacralizar o poema, e uma das maneiras de fazê-lo seria retirando dele a sua aura de linguagem elevada e especialíssima, pautada, ainda, numa noção de poema que tinha a sua razão de ser na concepção de verso como unidade métrica, perdendo dele, assim, as suas ligações com a própria raiz da poesia, que, de acordo com Octavio Paz (1996), é ritmo e dança.

O verso livre é também uma proposta de retorno ao que é condição da cultura humana, a poesia. Ele dará destaque muito mais ao ritmo do que ao metro, enfatizando-se, nos poemas, a preocupação com a melodia e com os acentos e as pausas que comporão o ritmo. Manuel Bandeira, em *Libertinagem*, assumirá de vez o verso livre e a incorporação do colóquio, posicionando-se contrário às tendências engravatadas da poesia do início do século XX, sobretudo a parnasiana.²³ Octavio Paz comenta essa luta entre a tendência métrica e a rítmica para exemplificar que a poesia moderna pretende um retorno ao ritmo:

A importância da versificação silábica revela o imperialismo do discurso e da gramática. E este predomínio da medida explica também que as criações poéticas modernas em nossas línguas sejam, de igual maneira, rebeliões contra o sistema de versificação silábica. Em suas formas atenuadas a rebelião conserva o metro, mas sublinha o valor visual da imagem ou introduz elementos que rompem ou alteram a medida: a expressão coloquial, o humor, a frase montada sobre dois versos, as mudanças, etc. Noutros casos a revolta se apresenta como um regresso às formas populares e espontâneas de poesia. Em suas tentativas mais extremas prescinde do metro e escolhe como meio de expressão a prosa ou o verso livre. Esgotados os poderes de convocação e evocação da rima e do metro tradicionais, o poeta remonta a corrente, em busca da linguagem original, anterior à gramática. E encontra o núcleo primitivo: o ritmo. (1996:16)

²³ Eliot, no entanto, em seu ensaio "Reflexões sobre o verso livre" (1992), afirma a não existência do verso plenamente livre. De acordo com ele, "o verso livre nem sequer tem a desculpa da polêmica; é um grito de guerra pela liberdade, e não há liberdade em arte." (p.10). Mais a frente, completa, "há apenas versos de boa qualidade, versos de má qualidade e o caos." (p.15)

Os modernistas não eliminarão nem a melodia nem a harmonia; entretanto, em vez de tomarem o verso como frase que se ajeita a modelos métricos desde há muito estabelecidos, eles operarão uma inversão: a frase, mimetizada dos colóquios citadinos, transformando-se em verso e materializando-se num poema, fará com que surja uma nova forma de ler e conceber a poesia, exigindo um ouvido mais atento à própria fala cotidiana dos homens. Abandona-se então o discurso elevado e acolhe-se o diálogo, para fazer dele o arauto da liberdade de composição e de pesquisas estéticas.²⁴

Arrigucci assim comenta a relação dos modernistas com as estéticas literárias tradicionais que antecedem o movimento:

Naqueles dias, a prática de ruptura da velha norma estético-literária consistia, entre tantas outras coisas, em traduzir “para o moderno” ou “pra caçange” (conforme o poeta chamou o “idioma tradicional dos brasileiros”) a linguagem poética tradicional. Na luta, se buscava ferir de morte a língua culta dos puristas, em nome da realidade brasileira e da fala coloquial de nosso povo, “porque ele é que fala gostoso o português do Brasil”. (1990: 91)

Sabe-se que a recepção que essa poesia íntima do colóquio terá por parte do leitor dos anos 1920 ainda é de desconfiança, mas o que, num primeiro momento, parecerá absurdo a um leitor acostumado à verborragia de Rui Barbosa, será tomado como natural à próxima geração, a de 1930, que se estabelecerá esteticamente com os acúmulos de novidade e transgressão alcançados pelos primeiros poetas do nosso Modernismo. É o que observa Antonio Candido ao comentar a cultura dos anos 1930 do século XX: “No decênio de 1930, o inconformismo e o anticonvencionalismo se tornaram um direito, não uma transgressão, fato notório mesmo nos que ignoravam, repeliam ou passavam longe do Modernismo” (2006: 225).

Se os escritores de 1930, como Drummond, Cecília e Murilo Mendes, têm o inconformismo como direito, isso se dá graças às ousadias dos primeiros modernistas: ao inusitado da prosa de um *Serafim Ponte Grande* e de um

²⁴ Fala-se em liberdade, mas é bom que se tenha em vista que Manuel Bandeira, assim como Mário de Andrade, toma o verso livre da maneira que foi exposta por Octavio Paz. Livre não quer dizer inconsciente ou ausente de elaboração formal. Basta uma leitura do *Itinerário de Pasárgada* ou da correspondência de Bandeira para se ter ideia do rigor que o poeta utilizava na escrita de seus chamados versos livres, importando-se, sobretudo, com o ritmo empregado em cada poema.

Macunaíma, assim como aos versos livres do poema “Debussy”, de Manuel Bandeira.²⁵

O direito adquirido pelos escritores da era Vargas, direito à liberdade das formas, é conseguido por meio da ousadia dos que queriam fazer com que a literatura nacional se afastasse do modelo sofisticado e oratório que marcava a oficialidade da imprensa literária. E uma das orientações tomadas pela nova literatura para se opor a essa visão pequeno-burguesa da arte era a do reaproveitamento da oralidade, diminuindo, assim, o preconceito que engessava e obrigava a ter-se uma visão unitária e empobrecida a respeito do texto literário, que se limitava, no mais das vezes, a encará-lo como linguagem sofisticada, sempre em busca das belas formas de se dizer o repetido.

À incorporação do diálogo ao texto poético se junta a noção de que a poesia pode conhecer um novo leque temático, agregando aos chamados temas nobres da poesia outros (menos nobres?), que serão vistos como um novo campo a ser preparado, arado e experimentado pelos escritores. A oralidade cria, para a poesia, novas possibilidades de expressão e de combinação de imagens ainda insuspeitas, que, como uma oferenda aos poetas já distantes da musa clássica, permitirá que eles conheçam o sabor da inauguração. E talvez esta tenha sido a última. No século da vanguarda, que toma a arte como aquilo que é capaz de novidade, os modernistas talvez tenham sido os últimos a terem contato com a novidade.²⁶

E em meio a essa abertura que o verso livre proporciona aos poetas, permitindo que eles usem de mais intimidade, ludismo e, até mesmo, improviso, surge, na poesia de Manuel Bandeira, uma maneira diferenciada de tratar da infância.

²⁵ No caso de Manuel Bandeira, é interessante sublinhar que o verso livre significa, para ele, mais do que uma conquista estético-histórica. Tendo nascido em 1886, o poeta vivenciou toda a transição Parnasianismo, Simbolismo e Modernismo, assumindo as características mesmas dessas escolas ao longo de sua carreira. O verso livre, em sua poética, não é um elemento novo ao qual simplesmente se aceita a existência; é, antes de tudo, trabalho e rearranjo das formas apreendidas anteriormente a ele. O verso livre não surge com o poeta Manuel Bandeira, ele será aprendido por ele, e talvez venha desse fato o motivo de ele dominar tão completamente as técnicas que compõem o novo verso.

²⁶ Octavio Paz, no capítulo “Invenção, subdesenvolvimento e modernidade”, de *Signos em Rotação* (1996), e Antoine Compagnon, em sua obra *Os cinco paradoxos da modernidade* (1996), asseveram que a partir dos românticos o modelo de belo artístico tem a ver com a capacidade das obras de apresentarem o novo. Entretanto, de acordo com eles, após as vanguardas do século XX isso se tornara uma lei de tal modo estabelecida que ficara impossível o alcance da novidade, pois o novo se tornara lei, ordem, enfim, o novo teria envelhecido.

Em *A cinza das horas*, a infância recebe a atenção do poeta, mas esta se dá sob o crivo da seriedade das formas fixas, que faz com que a infância ganhe contornos nitidamente sisudos, ficando distanciada da própria natureza do universo infantil. Em outras palavras, em *Libertinagem* se torna possível a existência de poemas como “Madrugal tão engraçadinho” e “Mulheres” porque, neste livro, o colóquio e o verso livre já estão perfeitamente assentados, e compõem o instrumental técnico de Manuel Bandeira, fato que indica uma aliança integral entre a forma e o significado.²⁷

Assim, na poesia de Bandeira, o diálogo não parece significar somente um elemento do estilo pessoal que fora tomado de empréstimo do estilo geral da estética nascente.

Note-se, por exemplo, como é especial e, às vezes, até mesmo hermético, o emprego do travessão em alguns dos poemas de Bandeira, como é o caso de “Poema do Beco”, de *Estrela da Manhã* (1936), transcrito a seguir:

Que importa a paisagem, a Glória, a baía, a linha do horizonte?

– O que eu vejo é o beco. (228)

Nesse dístico enigmático, repleto de “elipses mentais”²⁸, observa-se que o travessão comparece somente em um dos versos: verso que aponta certeza, exatidão e certa sensação de pertencimento ao beco. O poeta não está simplesmente marcando um diálogo, até porque, o verso no qual se insere o travessão, fecha o poema, estabelecendo uma importante nota de silêncio que se coaduna às imagens que a palavra “beco” sugere ao leitor. O uso do travessão aí é quase metafórico. De elemento gráfico, o travessão passa à condição de símbolo que ecoa muitos sentidos. Podemos dizer que o travessão é utilizado, por exemplo, por ser nele que o poeta encarna a sua identidade e assume as suas falas, permitindo, assim, que a sua voz seja pronunciada e, portanto, identificada e reconhecida como voz de alguém que se quer fazer ouvir no silêncio do beco. O primeiro verso, ao apontar a abundância, a clareza e a beleza de possíveis

²⁷ Tome-se como exemplo o poema “Debussy”, transcrito na introdução deste estudo. Nele, Manuel Bandeira utiliza os versos livres e faz um poema, sintomaticamente, mais sintonizado com o próprio universo siderado da infância.

²⁸ Manuel Bandeira, em poema intitulado “Última canção do beco” alude ao seu “Poema do beco” nos versos que transcrevemos a seguir: “Beco que cantei num dístico/ Cheio de elipses mentais,/ Beco das minhas tristezas,/ Das minhas perplexidades/ (Mas também dos meus amores,/ Dos meus beijos, dos meus sonhos),/ Adeus para nunca mais!”.

paisagens, não serve de espaço para uma voz que só se concretiza na penumbra, na estreitez e na humildade do beco. O travessão surge ali como um diapasão a indicar o espaço com e no o qual se harmoniza o canto do poeta. É do beco que ele fala, e é no beco que a sua canção se propaga sorrateiramente.

O diálogo recebe uma atenção especial por parte do poeta e é a ele que nos voltamos para aclararmos e problematizarmos o discurso amoroso de sua poesia.

3.1 – Conversa de namorados

Todos os poemas analisados neste trabalho, excetuando o que fechará este estudo, apresentam o recurso do diálogo ou, ao menos, da fala que se dirige diretamente a um “tu”. A generalidade de tal constatação levou-nos a lançar um olhar desautomatizado sobre a presença desse caractere nos poemas, e, após algumas leituras, decidimos que o diálogo é decisivo para bem compreendermos a concepção que fundamenta o discurso amoroso em *Libertinagem*.

Nos poemas que elegemos para estudo, o colóquio não é mero contorno, nem simplesmente uma imposição – naturalizada – do próprio Movimento Modernista admitida por Manuel Bandeira. Nesses poemas, o diálogo é o centralizador do discurso amoroso e, também, é o elemento que estabelece a tensão sensualismo x ternura, que traz, em seu cerne, outra: maturidade x infância.

Sabe-se, com Octavio Paz (1994), que só há amor e erotismo se houver o “outro”, e que toda fala de amor tem direção e pede resposta. A própria figura do Cupido, com a sua seta apontada para peito alheio, nos diz dessa procura do amor, sempre dirigido, orientado, mesmo quando não correspondido.

Roland Barthes, em *Fragments de um discurso amoroso* (1985), ao analisar a expressão “eu-te-amo”, constata a sua forma autônoma, inteiriça e autossuficiente, mas a ela contrapõe o sujeito que a pronuncia: sempre sedento da resposta; aguardo que é, anseia pelo abraço do amado. Ainda de acordo com o crítico francês, o *eu-te-amo* é mais um liame do que uma expressão: “Eu-te-amo não tem distanciamento. É a palavra da díade (maternal, apaixonada); nela, nenhuma distância, nenhuma deformação vem clivar o signo; não é metáfora de nada”. (1985: 98)

Pode-se ler o “eu-te-amo” como a flecha do cupido, ambos existem como corpos íntegros, porém os dois têm a realização de seu ser na direção em que

apontam. A seta colhe do peito ferido a sua razão de existir, o significado de sua aerodinâmica, bem como a justificativa da existência de um deus; o “eu-te-amo”, lançado ao ouvido do outro, transforma imediatamente aquele que o pronunciou num ser humano, solitário e sequioso de conhecer o corpo do outro, o qual ele acaba de ferir.

Nesta perspectiva, o diálogo constitui o ponto do discurso que permite um contato anterior ao contato propriamente físico. O diálogo tateia e comunica mesmo fora de sua intenção de fala. Não é somente o que se diz no diálogo, a intenção do enunciador e o conteúdo da mensagem, o que nos interessa. Antes disso, o fato de ele dizer já revela o erotismo. Barthes, no capítulo intitulado “conversa”, de *Fragmentos de Um discurso amoroso* (1985), estabelece que no ato do diálogo daqueles que se amam há

A emoção de um duplo contato: de um lado, toda uma atividade do discurso vem, discretamente, indiretamente, colocar em evidência um significado único que é “eu te desejo”, e liberá-lo, alimentá-lo, ramificá-lo, fazê-lo explodir (a linguagem goza de se tocar a si mesma); por outro lado, envolvo o outro nas minhas palavras, eu o acaricio, o roço (...) (p.64)

O trecho citado auxilia na leitura do poema “O impossível carinho”, transcrito no capítulo anterior. Veja-se que o esforço do eu-lírico para dizer à sua amada que ele gostaria de oferecer-lhe ternura e não desejo é todo ele o “eu te desejo” de que fala Barthes. O eu-lírico, que em sua fala quer negar o desejo, se parece com um herói das tragédias ou epopéias helênicas, que quanto mais tentam escapar ao destino, mais dele se aproximam: Édipo culpado, ou Aquiles irado.

Vendo-se impossibilitado de ternura, ele opta por confessar o seu fracasso de se ter tornado um sujeito mergulhado na lógica do desejo sensual. E com essa confissão vem a ironia, o duplo fracasso; ele a chama para perto de si, o corpo quente e vivo do outro se apresenta. Ele, sentindo-se falhado, precisa, afinal, falar-lhe, “Escuta, eu não quero contar-te”..., e ao iniciar a sua fala, a sua gagueira, ele revela o oposto do que está inscrito na mensagem que elabora. Nesta, diz-se que seria uma prova de amor caso ele conseguisse nutrir ternura pela amada. Entretanto, a denegação e o próprio modo verbal escolhido por ele (o subjuntivo, que indica hipótese, incerteza) dizem outra coisa ao interlocutor, dizem o “eu te desejo” que anuncia Barthes, daí, talvez, o tom extremamente melancólico do

poema. O eu-lírico não só falha no que concerne à qualidade de afeto que guarda pela amada, como também ao conversar com ela, sobre o que quer que seja, afirma o seu próprio desejo de tocá-la. Isso, é claro, tendo em vista que a conversa parte do pressuposto do afeto e da paixão.

A tentativa do resgate da infância, que viria por meio da ternura, malograda em sua raiz temporal, é a constatação triste de que no jogo do amor os corpos estão prometidos a Eros, que, por natureza corrompe, se apossa e faz do corpo do outro não só o terreno do carinho terno, mas também da dissolução sensual. Como aponta Bataille (1987), “Essencialmente, o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação” (p.16), e o sujeito que ama sofre, pois não quer, a princípio, machucar ou ofender a quem ama. E esse eu-lírico dos poemas de Bandeira, que chama o outro à baila por meio do diálogo, é a própria encarnação do desejo, sempre à procura do outro onde sabe que ele não estará. Oferece-se a ternura, mas colhe-se dessa oferta o desejo.

No livro *Eros: dialética e retórica* (2001), Donaldo Schüller atenta para o fato de que o diálogo tem uma função próxima da cópula: ambos transitam e reivindicam o outro. De acordo com o crítico:

Cabendo aos genitais e à comunicação verbal o mesmo espaço de mediação; o discurso no esforço de alcançar o outro, se erotiza. Todo o trânsito do eu ao outro se faz linguagem, sedutora, fecunda, ponte sobre a fenda aberta pelo golpe (...) Balizado pela presença do outro, o desejo não se dispersa no vazio. Os outros corpos fixam os horizontes que nos limitam. (p.62)

Schüller analisa, em seu livro, duas obras, o diálogo *O banquete*, de Platão, e o romance *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade. De modo grosseiro, podemos dizer que o crítico se debruça sobre o diálogo platônico para extrair dele uma conceituação do amor que lhe servirá de ponto de partida para a leitura desse mesmo tema na obra de Mário de Andrade.

Como demonstra o trecho citado acima, Schüller nota que há, no texto grego, a visão de que o amor é transitivo, exige resposta e acontece no centro de uma tensão constitutiva do ser humano: a nossa incompletude fundamental. Por isso a evocação do mito do andrógino, narrado por Aristófanes no diálogo platônico. O ser humano, castigado por Zeus, cindido, é obrigado a procurar no outro a sua antiga forma, que seria a própria perfeição e plenitude. A imagem é, portanto, de um ser nostálgico,

sabedor de sua ferida e diante de um problema sedutor por excelência, o outro. E é dessa consciência de que algo falta que, de acordo com os teóricos por nós estudados, se torna possível o erotismo. Observe-se a fala de Bataille (1987): “A paixão nos repete incessantemente: se você possuísse o ser amado, este coração que a solidão devora formaria um só coração com o do ser amado.” (p.19). A ânsia pelo outro é ânsia por completude e reencontro.

O mito do andrógino, assim como a teoria freudiana do ato de mamar e a teoria de Bataille acerca do erotismo se complementam sem se negar, já que estas veem o ser humano como esse sujeito da nostalgia. Além de Freud, Bataille e Platão, Octavio Paz também dá ao apaixonado essa imagem da nostalgia, muitíssimo aproximada, inclusive, daquela que propõe Bataille. Para Paz (1994):

Somos seres incompletos e o desejo amoroso é perpétua sede de completude. Sem o outro ou a outra não serei eu mesmo. Este mito e o de Eva, que nasce da costela de Adão, são metáforas poéticas que, sem explicar realmente nada, dizem tudo o que há para dizer sobre o amor. (p. 42)

Para Freud, a nostalgia tem seu lastro no inconsciente e na incapacidade de retornar, de se “religar”, à primeira mamada (paradigma do prazer e do conforto); para Bataille e Paz, que conceituam o humano como o ser que tem consciência de sua descontinuidade, essa nostalgia se dá via erotismo dos corpos. O que se procura no outro, de acordo com eles, é a plenitude da vida, que se daria com o religamento²⁹, que literalmente acontece na transa. O erotismo seria, assim, de uma só vez, conhecimento e sensação. O corpo sente e, numa ascese, penetra outro corpo, delimitando assim os seus limites ao mesmo tempo que tenta o estabelecimento de novos limites, tentativa vã por excelência.

Schüller (2001) adverte, também, sobre um curioso detalhe no texto *O banquete*, de Platão; nesse diálogo, o autor não assume certas exigências que constituem outros de seus textos. Não há, aqui, a arguição propriamente dita. Todos falam, organizadamente, um após o outro, até chegar a vez de Sócrates que faz a

²⁹ A palavra religião deriva do latim *religare*, daí a inclinação de Bataille a associar os atos eróticos, que são religação, à religiosidade. De acordo com o francês, “A busca de uma continuidade do ser perseguida sistematicamente para além do mundo imediato aponta uma abordagem essencialmente religiosa” (1987: 15)

peroração desse discurso emaranhado do amor, que admite tantas vozes dissonantes, mas que as concilia nessa mesma diferença. Nas palavras de Schüller,

No banquete por ele idealizado, a voz que congrega deverá fluir como livre doação dos que se humanizam no convívio. Cada voz deverá provocar outras vozes para a realização de objetivos comuns. Em lugar da voz que objetualiza e separa, a voz erótica, poética criadora no mais elevado sentido. (2001: 19)

Por fim, Schüller sugere que um diálogo sobre o amor prevê a liberdade daquele que fala, sendo assim Sócrates não fustiga os participantes do Banquete com suas perguntas ferinas, que, normalmente, de acordo com Barthes (2002), submetem o outro ao “extremo opróbrio” e à humilhação, conduzindo-os à consciência de que nada saberiam. Ao contrário disso, no *Banquete*, Platão faz com que cada voz se situe de maneira livre, liberta da coerção da sabedoria socrática.

O diálogo é o gênero da liberdade, pois que só acontece caso o outro se disponha a ceder a sua voz. Analisemos o diálogo travado entre dois namorados em um poema de Manuel Bandeira. Nele, veremos como a ternura e a sensualidade ainda se encontram em estado de tensão.

Namorados

O rapaz chegou-se para junto da moça e disse:

– Antônia, ainda não me acostumei com o seu corpo, com a sua cara.

A moça olhou de lado e esperou.

– Você não sabe quando a gente é criança e de repente vê uma lagarta listada?

A moça se lembrava:

– A gente fica olhando...

A meninice brincou de novo nos olhos dela.

O rapaz prosseguiu com muita doçura:

– Antônia, você parece uma lagarta listada.

A moça arregalou os olhos, fez exclamações.

O rapaz concluiu:

Antônia, você é engraçada! Você parece louca. (221)

O poema “Namorados”³⁰ mascara, com o seu bom humor e o inusitado de seu diálogo, a tensão que o constitui, que é aquela anunciada desde há muito nesta dissertação, o conflito entre o universo infantil e o adulto. Neste poema, tal porfia

³⁰ Vê-se, antes de mais nada, que, em *Libertinagem*, Manuel Bandeira confirma algo que já surgira numa obra anterior, *O ritmo dissoluto*, a noção de que a poesia lírica deveria ter, necessariamente, um eu-lírico. No poema em questão, como em tantos outros de Manuel Bandeira, tem-se um narrador.

chega ao paroxismo e, digamos, às vias de fato, pois dois mundos irão se incompreender, o do rapaz e o da moça, em função das demandas do desejo (a sensualidade) e da ternura, que se digladiam ou convivem (poema “Mulheres”, por exemplo) de maneira mais ou menos harmonizada.

O segundo verso do poema, que reproduz a primeira fala do rapaz dirigida à moça, apresenta um conflito semelhante àquele que encontramos em “O impossível carinho”: a tentativa de oferecer ternura e não desejo ao ser amado. O rapaz nega o corpo da namorada, dizendo-se não habituado ao mesmo.³¹ Após tal negativa, ele faz uma mudança completa de discurso, confirmando o seu desejo de evadir-se do assunto que era o corpo da namorada.

Há um ponto interessante nesse diálogo inusitado. O narrador do poema frisa que o rapaz chega-se para “junto” da moça. A proximidade física só adensa o conflito entre a ternura e o desejo. Temos uma conversa ao pé do ouvido. Seja lá o que se for dizer, o corpo já está falando, e com a sua quentura promete a sutura e o religamento erótico do qual falam os teóricos por nós evocados. Entretanto, o conteúdo da mensagem que proferirá o rapaz não é coerente com o diálogo que os corpos já estabeleceram. E o que ele fala, a ternura, será respondido pelo desejo, que não lhe reconhecerá o estatuto.

O corpo, elemento proibido e por isso revestido de erotismo, o mesmo corpo que conduz ao alumbramento em “Evocação do Recife”, para ficarmos só em *Libertinagem*, agora é um elemento causador de estranheza, conduzindo aquele que é afetado por ele não à revelação milagrosa, mas à fuga de tal possibilidade (isso no plano semântico que compõe a fala do namorado). O rapaz tentará fugir da demanda de sensualidade que a moça lhe apresenta. E essa fuga é crucial para que se remodele, se acrescente e se problematize, mais uma vez, a imagem da infância que está contida na obra de Manuel Bandeira. Não que a infância seja o reino da paz, observe-se o poema “Porquinho-da-Índia”, mas ela, no poema em questão, configura-se como um tempo anterior à problemática da conversa amorosa, que, a despeito do que se fale, é, antes de tudo, uma promessa de intimidade.

³¹ Importante salientar que ele utiliza um modalizador, o advérbio “ainda”, que nos dá a dimensão da impossibilidade de ele se garantir, num tempo futuro, das investidas da sensualidade, que são canalizadas para o corpo.

Diante do corpo da moça – expulsão do paraíso infantil? –, o rapaz recorre à memória, para sondar se a infância ainda é possível. Se ela o salvará do corpo e do desejo que parece começar a incendiá-lo. A estratégia de fuga é dirigida ao universo da própria moça – assim como ocorrera em “O impossível carinho” –, o rapaz conduzirá o olhar dela para um referente que, à primeira vista, nada teria a ver com o desejo que se supõe estar instalado entre os enamorados: uma lagarta listada, metonímia de uma infância alegre.

Ela aceita o jogo e olha para a imagem da infância proposta pelo rapaz, e este então vê o seu objetivo, a fuga do corpo, alcançado com êxito, já que ao rerepresentar a infância à moça, nota-se que a “meninice brincou de novo nos olhos dela”. Atente-se para o cuidado que o poeta dispensa à escolha vocabular: a “meninice”, que reconduz a “moça” para um tempo anterior à sensualidade direta, e o verbo “brincar”, que instala e conforta o leitor, fazendo-o aquiescer à sugestão feita pelo rapaz, recebendo o poema, digamos, sem a malícia da qual este está revestido.

Entretanto, como dissemos anteriormente, amparados por Barthes e Schüller, o rapaz já pisa no terreno do erotismo e da sensualidade, afinal ele convidou a moça para o diálogo, e agora terá que permitir que algo se revele, uma outra voz, que por ser outra, desestabilizará a própria intenção das falas do rapaz. E ela, a moça, prontamente se apresenta, e com o seu corpo, que poderá ser adiado, mas não evitado, pois a sua presença será reivindicada por ela própria ao final do poema, com a sua incompreensão das palavras do namorado.

O rapaz, com a doçura própria da ternura, continua o diálogo e compara a namorada à lagarta listada, cuja visão há pouco encantara ela própria com a lembrança de um passado lúdico. Entretanto, se o campo do amor e do diálogo é o campo propício à liberdade, eis o momento em que se reconhece que o outro, de fato, não pode ser o “mesmo”. A moça não gosta da comparação que a transforma em lagarta listada e a leva à infância; ela, de olhos arregalados, exclama. Os corpos são cindidos e revelam que no campo do amor a lei não é a da semelhança, mas sim a da diferença. Ele elege a infância como maneira de demonstrar o seu afeto à moça; ela renega a comparação proposta, não se vê como a lagarta listada, e acaba nomeada “louca” pelo rapaz. Ela, a excêntrica, somente o é aos olhos daquele que quer adiar a realidade material do corpo que em sua frente se apresenta. Ao arregalar os olhos e fazer exclamações, a namorada se apresenta como a diferença

que permitirá a existência do erotismo. O rapaz, perdido em sua imaginação infantil, não terá, da moça, a recepção terna que poderia supor-se. Ela é a diferença que permitirá a existência do erotismo, é porque o outro existe, e não sou eu, que se instala o desejo.

Dois universos distintos são evocados nesse diálogo que é o poema “Namorados”. O ponto de convergência deles o título já o anunciou: trata-se de uma conversa de apaixonados. E essa convergência, o amor, é também divergência, pois “Entre o que desejamos e o que estimamos há um abismo: amamos aquilo que não estimamos e desejamos estar para sempre com uma pessoa que nos faz infelizes” (Paz, 1994: 44). A moça não dará ao rapaz (atente-se para o termo, não se fala aqui em uma criança.) um espelho em que se mirar, que confirmaria para ele a imagem da infância possível de se vislumbrar num universo que já conhece o desejo. A meninice que brincara nos olhos dela não se ajeita ao universo das declarações de amor. Ela respondera bem à lembrança infantil, mas não a insere num repertório reconhecível de demandas do desejo. Neste, a infância passa ao largo, como sombra do que outrora fora excitante.

A infância, no poema, surge como recurso ao qual se recorre para se escapar da conversa que já acontece no universo corporal do casal. É isso o que avisa o advérbio “ainda”. Há, assim, duas ou mais conversas no poema. Num primeiro plano, existe o que se fala, o que se diz no diálogo. Nesse caso, primeiramente, há a conversa factual, literal, que termina com a constatação da “loucura” da namorada, que não foi capaz de compreender uma declaração de amor repleta de ternura. Enfim o rapaz disse que a amava, que não podia parar de olhar para ela assim como uma criança fixa os seus olhos numa lagarta listada. Em outro plano, porém, há aquilo que se revela por meio do que o próprio rapaz escolhe para negar: o corpo da moça.

Entretanto, ao negá-lo, ele, imediatamente, o erotiza; tornando-o estranho, o rapaz faz com que o corpo da namorada se torne mais propriamente aquilo que seduz. Para lembrar uma fala presente no conto “A cartomante”, de Machado de Assis, “negar é afirmar”, e o namorado, negando o corpo da moça, afirma-o e presentifica-o na sua própria voz. Ele diz “o seu corpo”, “a sua cara”, fazendo com que assumo, no discurso, a existência daquilo que a sua voz acabara de pronunciar, e daquilo que dará sentido ao escape impossível para a infância.

A infância não é, no poema, o tempo da ausência do desejo, mas, sim, o tempo que permite que o desejo floresça. Parece-nos que o eu-lírico de Manuel Bandeira vai sempre atrás da inauguração, e procura no corpo da namorada a novidade espetacular que é a descoberta desse mesmo corpo, o alumbramento. A infância ressurgue como contraponto do desejo sensual, mas não para negá-lo, mas sim para permitir que ele exista enquanto signo de proibição e interdito. Ao justapor infância e maturidade no momento da declaração amorosa, tempos distintos são evocados, e lado a lado, observa-se que entre eles abre-se a fenda pela qual se atualiza o erotismo, de uma maneira bastante sutil e sofisticada, o que é próprio da poesia de Manuel Bandeira. Nega-se o desejo para que se afirme sempre a sua imperiosidade enquanto elemento interdito e por isso erótico. A infância é, desse modo, o melhor termo de comparação para se evidenciar a soberania do desejo. Este, de natureza ofensiva, faz-se ver sempre que encontra um interdito.

Não é só no poema “Namorados” que se vê a comparação inusitada de uma mulher com um bicho, digamos, nada poético. Aliás, Manuel Bandeira dará status de poesia a esses seres que figuram em estranhas declarações de amor, cumprindo o seu ofício de desentranhador da poesia em situações nas quais ela parece impossível de ter ocorrência. Leia-se, assim, o seguinte poema:

Madrigal tão engraçadinho

Teresa, você é a coisa mais bonita que eu vi até hoje na minha vida inclusive o porquinho da Índia que me deram quando eu tinha seis anos. (p. 218)

O poema “Madrigal tão engraçadinho” transforma o que era melancolia, em “Porquinho-da-Índia”, em bom humor. Se nesse poema, vimos o eu-lírico triste por ter sua ternura rejeitada pelo porquinho, agora ele transforma o animal em elogio para Teresa, confirmando a personificação do porquinho que havia sido feita no poema anterior, no qual este fora chamado de “namorada”. Mas parece que o tempo transformou o que fora trágico em cômico, e o eu-lírico, agora, surpreende-se rebaixando o porquinho que lhe fizera tanto mal.

O título do poema deixa claro que este é uma peça que incorpora a ternura e o desejo, mas já fazendo uma modulação: nele não se encontra a tensão que se vê em “Namorados” e “O impossível carinho”. No poema em questão, a ternura e o desejo já se fazem unir sem qualquer sombra de recalque ou culpa.

Atente-se para a maneira como o título do poema insere já o leitor num reino de tranqüilidade, no qual a graciosidade do amor é permitida. É um anúncio de Pasárgada.

Madrigal é um tipo de composição poética próprio para o galanteio e para a realização da cortesia amorosa, o que se liga ao universo maduro do desejo e da procura sensual. No entanto, o diminutivo, empregado no título, tão ao gosto de Bandeira, concede uma inegável nota de ternura ao poema. O título junte o que em outros poemas causava conflito, e nesse poema a declaração de amor do sujeito lírico é pronunciada com tal nota de naturalidade que quase não se percebe como ela é inusitada. Mais do que inusitada, a declaração é terna no sentido em que anunciara Freud (1970). Ela é terna, não exclui o desejo erótico, nem o trata como algo indigno.

Nesse poema, composto de um único verso, longo, flecha apontada para o objeto de desejo, vê-se o contrário do poema anterior, que nos havia apresentado uma nota triste à infância. Em “Madrigal tão engraçadinho”, ocorre a superação do trauma que marcara o eu-lírico rejeitado pelo porquinho. Ele retoma o animal, converte-o imagetivamente na imagem da namorada, mas, agora, no intuito de reconhecer a superioridade da mulher, de Teresa, em relação ao porquinho de sua infância, infenso à sua oferta de ternura. Ao incluir o porquinho em sua fala, o eu-lírico o transforma em elemento superado e o deixa como reminiscência, que já não se atualiza de maneira sofrida. Afinal, ele está diante de uma mulher; já não é a criança com o seu porquinho, mas sim o homem com a mulher, capaz de aliar ternura e desejo em sua maneira de oferecer amor.

Murilo Mendes (1980) tece um comentário interessante a respeito do porquinho-da-índia na poesia de Manuel Bandeira:

O porquinho-da-índia é um animal muito gracioso e fino, nada erpe, que me fez uma reverência, sorrindo-me com malícia, a primeira vez que o encontrei – há muitos anos – atravessando meio desconfiado o soalho de uma poesia de Manuel Bandeira (p. 89)

Chamamos atenção para dois pontos no comentário do poeta: o fato de ele enfatizar a malícia e a desconfiança no porquinho-da-índia. Mendes não vê o porquinho somente como um elemento de ternura que marcaria a relação que a criança estabelece com seus animaizinhos de estimação, ou, pelo menos, ele não

vê a ternura como algo que se liga a uma concepção da infância como tempo da pureza. O porquinho que aparece em dois poemas de Bandeira é, para Mendes, já o ser que encarna certa maldade da vida, que já oferece ao seu “dono” a recusa que marcará o jogo do amor adulto, já que segundo Octavio paz (1994) “O erotismo é um ritmo: um de seus acordes é a separação, o outro é o regresso.” (p. 28)

O porquinho que havia apresentado ao menino de seis anos a impossibilidade de se ter o objeto de desejo, que o inseriu no jogo do erotismo, portanto – que só existe como falta –, surge no madrigal como um ser descartado em função de um outro mais belo. Não há inocência. Parte-se da comparação, e esta é ditada pelo desejo, que conhece o corpo do outro como o fundamento da vida. Adeus ao bichinho de estimação.

Assim como em “Mulheres”, o eu-lírico do madrigal é capaz de reconhecer a beleza e optar por ela, deixando de lado a imagem do apaixonado rejeitado pela ternura. Em “Madrigal tão engraçadinho”, tem-se a confirmação de um sujeito que concilia ternura e desejo, dirigindo-se ao objeto eleito de modo respeitoso e cortês, mas que também deixa evidenciar a sua preferência pelo belo. Assim, já não se tem somente a imagem da ternura, que busca no objeto acolhimento e proteção, mas também a do desejo, que é capaz de eleger, comparar e escolher em função de atributos, como a beleza, que existe e se confirma no outro, sem qualquer necessidade da existência da ternura por parte de quem observa o objeto digno de beleza.

3.2 – A alcova do libertino

Vou-me embora pra Pasárgada

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

Vou-me embora pra Pasárgada
Aqui eu não sou feliz
Lá a existência é uma aventura
De tal modo inconseqüente
Que Joana a Louca de Espanha
Rainha e falsa demente
Vem a ser contraparente

Da nora que nunca tive

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

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

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

Mas é em seu grito estapafúrdio³² que Manuel Bandeira faz implodir a noção de infância como tempo de pureza de maneira definitiva. Em “Vou-me embora pra Pasárgada”, o poeta nos apresenta o não-tempo, que permitirá que tudo seja fundido: ternura e sensualismo, malícia e ingenuidade, infância e maturidade.

Nesse poema de traços nitidamente escapistas, o eu-lírico decide que o tempo da infância é sim o da saúde³³. Bandeira representa, em seu poema, a infância de qualquer criança saudável, repleta de brincadeiras saudáveis. Entretanto, a essa mesma saúde infantil, agregam-se elementos próprios de uma dieta libertina: o poder, as prostitutas e as drogas.

³² Em *O Itinerário de Pasárgada*, Manuel Bandeira chama o seu poema “Vou-me embora pra Pasárgada” de “grito estapafúrdio”.

³³ Na introdução de *Estrela da vida inteira*, Antonio Candido e Gilda de Melo e Souza sublinham que se deve a Sérgio Buarque de Holanda a constatação de que no universo onírico proposto no poema “Vou-me embora pra Pasárgada”, a infância evocada é a da normalidade; não a da fantasia.

Ele foge para o espaço da utopia, que permite o conúbio daquilo que estabelecia tensão em outros poemas, como a ternura e o desejo. Em Pasárgada, há “prostitutas bonitas pra gente namorar”; o símbolo da sordidez sexual, a prostituta, recebe, por parte do poeta, um carinho que lhe é completamente incomum, o do namoro, termo que na nossa cultura afeiçoa-se a um estado de compromisso amoroso da ordem da gostosura, sem o peso burocrático do matrimônio. Pasárgada, lugar da liberdade, faz com que as segregações próprias de uma cultura civilizada sofram revisão ou sejam invertidas.

Mas mesmo em Pasárgada, que nos parece um lugar que dá recebimento a alegrias desmedidas, o eu-lírico avisa que há a possibilidade do tédio e do suicídio. As duas pontas da vida se encontram: a morte e o tédio com a infância e a alegria de um dia pleno. Pasárgada é o espaço eleito para a conciliação de acúmulos: gozo, morte e vida. Também é o espaço em que se dará a concretização, ironicamente utópica, da libertinagem bandeiriana.

Leia-se, por exemplo, a quarta estrofe do poema. Verifica-se nela a confirmação do que fora declarado na primeira estrofe. De acordo com elas, em Pasárgada, há a mulher que ele quer no lugar em que ele deseja, a cama. Afora isso, se o erotismo tem a sua razão de ser na negação do sexo como procriação, o terceiro e o quarto versos declaram que em Pasárgada a sexualidade é estéril, garantindo-se, portanto, como algo que nega a lógica da natureza animalizada do homem, contrapondo a ela uma outra lógica, a da cultura e do erotismo.

A outra civilização que Pasárgada encarna tem na junção da infância e do sensualismo o seu pilar sustentador. A maior estrofe do poema, a segunda, é inteiramente dedicada à infância, ao passo que a primeira, a terceira e a quarta estrofes têm a mulher, objeto de desejo do eu-lírico, como o centro das atenções para onde se volta o olhar desse discreto libertino.

Em Pasárgada, Manuel Bandeira transforma o que era tensão nos outros poemas, a ternura e o desejo, em conciliação. Ao criar um lugar imaginado e utópico, distante do olhar censor que observa tudo o que faz parte da realidade cotidiana, ele constrói a sua alcova, a sua sociedade secreta. Não é um Sade que a preside, mas já não é o eu-lírico de *A cinza das horas*. A sua libertinagem está justamente em fazer com que polos, normalmente vistos como inconciliáveis, se encontrem sem as reprimendas que estariam submetidos sob o jugo do “princípio de

realidade”: a infância e desejo sexual adulto, a criança ao lado da prostituta, a criança desejando a prostituta.

Na cidade por ele imaginada, dá-se conta de ser depravado e menino, sem ter de confessar de si para si a culpa que sente por não ser mais capaz de oferecer a ternura à mulher desejada.

Se nos outros poemas, o desejo vinha como elemento reprimido e repreendido, vinha sob forma de denegação, afirmado mais por ser negado que por outra coisa, em Pasárgada, abolidos os entraves psicologizantes, o eu-lírico coloca lado a lado as duas faces da moeda, que agora terá aumentado o seu valor, porque afirma não só a paixão que fundamenta a vida com a sua violência de desejo insatisfeito, mas também a ternura que acaricia, apazigua, e é promessa de harmonia.

CONCLUSÃO

Jorge Luís Borges (2000), em uma de suas palestras proferidas em Harvard, nos anos de 1967/1968, comenta, acerca de sua relação com a literatura, mais propriamente com a poesia: “Dediquei a maior parte da minha vida à literatura, e só posso lhes oferecer dúvidas” (p. 10). O poeta argentino, perto dos setenta anos, chega a uma conclusão que o aproxima da humildade socrática diante do mundo, afirmando a sua ignorância, repleta de erudição. O título dessa sua primeira palestra foi “O enigma da poesia”.

Paul Valéry (1975), em seu “Discurso sobre a estética”, no qual o poeta se vê diante de um problema que ele afirma insolúvel, o da beleza em arte, assevera que “dizer que um objeto é belo é lhe conceder valor de enigma” (p. 49). De acordo com Valéry, todo o esforço da estética, todo o esforço que se fez para tentar fazer nascer uma ciência do belo é falho, porque tende a dar conta do que é apreensível, logo, deixando escapar, justamente, a poesia, que seria enigma e mistério.

Fizemos com que esses dois comentários, de autores muito distintos entre si, pousassem nessas páginas para que possamos afirmar que a dificuldade com o estudo da poesia é constitutiva da própria natureza desse objeto, e que os problemas que se enfrentam ao estudar o texto poético são problemas de fundo, que sempre estiveram aí, que são formulados por vozes diversas, por vozes que supostamente teriam autoridade sobre o que falam, mas que, ao se pronunciarem, notam o quão distante estão daquilo que elas mesmas fazem: o trabalho da poesia.

Em linhas gerais, queremos dizer do risco que se corre ao lidar analiticamente com o texto poético. O risco é imenso, porque é o de perder a poesia. Mas nesse perigo talvez esteja a própria função do ato crítico, que é ordenar o que, em sua natureza fenomênica, já estaria ordenado: o poema. É dar uma segunda ordenação a ele, mas agora no âmbito da análise, da quebra daquilo que era uma síntese perfeita. Alguns leitores raros conseguem mesmo dar sobrevida à poesia, já que sabemos que muitos poemas são resgatados do esquecimento pelo próprio esforço de algum crítico amoroso.

Segundo Badiou (2002), o poema é tão conciso quanto o matema, o poema é uma síntese que carrega um pensamento impensável. Um tipo de pensamento que não se dá por silogismos nem por dialética; ele se dá no próprio âmbito do enigma. Ele já surge na condição de uma síntese. E quando Arrigucci ou Candido comentam que não se sabe de onde brota a poesia nos poemas de Manuel Bandeira, mas

mesmo assim o estudam, ali está o impensável do pensamento, ali está o enigma da poesia e a beleza enigmática de que falam Valéry e Borges. Todos atraídos pelo poema, mesmo sabendo que só se aproximam aos esbarros do que é de fato a poesia.

O próprio Manuel Bandeira, ao comentar a poesia e o modo como esta se apresenta a ele, recorre ao misterioso, para não sair de mãos vazias. Ele fala em revelação, em “alumbramento”, aproximando a poesia da epifania cristã. Para ele, o poema não era um jogo de palavras, haja vista a sua dificuldade para dar nascimento a “Vou-me embora pra Pasárgada”, sobre o qual Bandeira comenta, no *Itinerário de Pasárgada*, que ficara longos anos sem conseguir sair do primeiro verso, dizendo que “Já nesse tempo eu não forçava a mão” (p. 80), ou seja, o poeta não acreditava na poesia como um esforço de ordenação desligado da inspiração de raiz alumbrada. Tanto é assim que, mais à frente do texto, ele comenta que, alguns anos depois, “o poema saiu sem esforço como se já estivesse pronto dentro de mim” (p.80). E como dar conta disso que, de repente, já está pronto dentro do poeta? Não seria o próprio absurdo do qual fala Albert Camus?³⁴

Fizemos essas considerações para explicarmos que este trabalho é tão somente um esforço de análise que procura dar conta de um detalhe, que achamos significativo, da poética bandeiriana, mas que esta não tem e não parece que terá esgotamento, dado o fato de que Manuel Bandeira foi poeta, no sentido mais digno do termo: ele fez poesia. Assim, o nosso intento foi demonstrar como um dos componentes dessa poesia se encontra na colisão dos temas amor e infância.

O objetivo central deste estudo foi demonstrar como há, na poesia de Manuel Bandeira, mas fundamentalmente em *Libertinagem*, uma noção complexa da infância e do amor, e que esta complexidade encontra lastro na sensualidade que desponta em muitos dos poemas que focalizam o tema infância.

Na obra de um poeta da estatura de Manuel Bandeira, difícil seria se fosse o contrário: se encontrássemos, por exemplo, a infância numa moldura romântica clássica, de contornos meramente escapistas. Ele é um modernista de fato, e a própria filiação do ato poético a matrizes infantis, como se vê em *Itinerário de Pasárgada*, basta para que se desconfie da importância e densidade que o tema

³⁴ Em sua obra *O Mito de Sísifo*, Camus chama absurdo a tudo aquilo que o homem não dá conta de ordenar racionalmente, de dar entendimento. Segundo o escritor francês, a vida seria, ela mesma, o próprio absurdo

infância terá em sua poética. Quer dizer, o poeta era cômico da utilização da infância no poema como um fator que ultrapassa a condição de “tema” ou o “pano de fundo”. Para ele, a infância significava o início do contato com a poesia e, também, o tempo que lhe ofereceu matéria especial para a feitura de poemas, concedendo-lhe a preciosidade de uma mitologia particular dotada dos encantos próprios de uma família amorosa.

Focalizou-se a obra *Libertinagem* por ela ter sido eleita pelos críticos, por unanimidade, como o livro fundamental da poesia de Manuel Bandeira, aquele que lhe definiria, com segurança, um estilo próprio. E também por ser em *Libertinagem* que a associação do universo infantil com o sensualismo se dá de maneira mais clara, mesmo do ponto de vista quantitativo.³⁵

Entretanto, anunciou-se que a infância é tema da poesia de Manuel Bandeira desde que ele se inaugura como poeta, com a sua primeira publicação. Isso nos leva a pensar que esse tema pede por estudos verticalizados que se desfaçam das imagens cristalizadas que se têm sobre a infância em sua poesia, filiando-a, como já dissemos, à estética romântica. Note-se, a título de exemplo, como alguns versos do poema “Natal”, de *A cinza das horas*, já anunciam a problemática estudada por nós, observe-se como neles o conflito sensualidade X ternura já surge na poética bandeiriana:

Ó minha amiga, aceita a carícia filial
De minha alma a teus pés humilhada de rastos.
Seca o pranto feliz sobre os meus olhos castos...
Ampara a minha frente, e que a minha ternura
Se torne insexual, mais do que humana, - pura
Como aquela fervente e benfazeja luz
Que Madalena viu nos olhos de Jesus... (p. 150)

O quarto e o quinto versos do poema estabelecem o conflito aludido no parágrafo anterior. Neles, o eu-lírico afirma, novamente por denegação, a porção de sexualidade que há na ternura que, em outros poemas, ele procura ligar à pureza. Assim como em “O impossível carinho”, os versos transcritos acima colocam em cena o embate entre a ternura e a sensualidade, sendo que é esse conflito que faz com que muitos de seus poemas se tornem ricos em significação.

³⁵ Somente um ou dois poemas de *Libertinagem* que tratam do amor ou da infância não conjugam o conflito estudado por nós neste trabalho.

Outro poema de *A cinza das horas* que também anuncia o conflito que se tornará extremo e declarado em *Libertinagem* é “Ao crepúsculo”. Na primeira estrofe desse poema, a voz poética canta: “Eu penso em ti, apaziguado e sem desejo,/ Fitando no horizonte a linha da montanha.”, e, no desfecho do poema, completa: “E a montanha dir-me-á tua imensa ternura.” Nota-se, no poema, mais uma vez a tensão do terno e do sensual, que ocorre, nos parece, em toda a obra de Manuel Bandeira. Tome-se um livro posterior à *Libertinagem* como exemplo, *Estrela da manhã*. O poema que abre a coletânea, “Estrela da manhã”, é um grito de desejo. Ele apresenta a figura de um eu-lírico dilacerado, sedento por sexo, desesperado. Um eu-lírico que não pretende que o encontro amoroso seja com uma mulher pura ou virginal:

Pecai com os malandros
Pecai com os sargentos
Pecai com os fuzileiros navais
Pecai de todas as maneiras

Com os gregos e com os troianos
Com o padre e com o sacristão
Com o leproso de Pouso Alto

Depois comigo

Esse eu-lírico, envolvido por Eros, que se propõe a ser o último a experimentar o corpo da mulher que deseja, assim diz, no verso mais longo do poema: “Te esperarei com mafuás novenas cavalhadas comerei terra e direi coisas de uma ternura tão simples que tu desfalecerás”. Impossível não pensar em “Vou-me embora pra Pasárgada”, nos versos em que a prostituta é associada ao namoro. Em “Estrela da manhã”, um eu-lírico enfurecido pelo desejo carnal tem a honradez de oferecer a ternura à mulher que poderia ter deitado com tantos outros homens antes de se entregar a ele.

A ternura, afeto próprio da infância; e o desejo, próprio da idade adulta, são duas notas que concedem à poesia de Manuel Bandeira uma riqueza ímpar no que concerne aos temas amor e infância, fazendo com que ambos não se afastem, mesmo quando tocados pela tirania do tempo cronológico: um se liga ao outro por meio de uma memória que não deixa o eu-lírico em paz; nem na infância nem no amor.

Referências bibliográficas

ANCONA LOPES, Telê Porto. *Verso e Reverso*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1987.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Enigma e Comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

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

ARRIGUCCI JR., *O cacto e as ruínas: a poesia entre outras artes*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Record; Altaya [s.d].

BANDEIRA, Manuel. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1990.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2004

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BENJAMIM, Walter. "A imagem de Proust". In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. (p. 36-49).

BENJAMIM, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.

BENJAMIM, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BORGES, Jorge Luís. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CAMUS, Albert. *O mito de sísifo: ensaio sobre o absurdo*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1989.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio e GILDA. *Introdução a Estrela da Vida inteira*. Rio de Janeiro: Record; Altaya [s.d]

CANDIDO, Antonio; DANTAS, Vinicius. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2002.

GUIMARÃES, Júlio Castãnon. *Por que ler Manuel Bandeira*. São Paulo: Globo, 2008.

CASTELLO, José Aderaldo. "Aspectos da poesia de Manuel Bandeira. In: *Homenagem a Manuel Bandeira, 1986 – 1988*. Org. Maximiano de Carvalho e Silva. Rio de Janeiro: presença edições, 1989. (p. 331 – 347)

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *Eros travestido: um estudo do erotismo no realismo burguês brasileiro*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1985.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COUTO, Ribeiro. *Três Retratos de Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro, Academia brasileira de letras, 2004.

FILHO, Ruy Espinheira. *Poética e poesia em Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: José Olympio: Academia Brasileira de Letras, 2004.

FREUD, Sigmund. "Além do Princípio do Prazer". In: *Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente*, volume II: 1915 – 1920. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2006.

FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1948.

FREUD, Sigmund; STRACHEY, James; SALOMÃO, Jayme. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1970-1980. 24v.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária, 1947 – 1958*: v.II. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Trajetória de uma poesia”. In: BANDEIRA, Manuel. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1990. (p. 13 – 25)

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

JUNQUEIRA, Ivan. “Consciência Poética”. In: *Homenagem a Manuel Bandeira, 1986 – 1988*. Org. Maximiano de Carvalho e Silva. Rio de Janeiro: presença edições, 1989. (p. 297 – 303)

LIMA, Luiz Costa. *Lira e Antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983.

MENDES, Murilo. *Transístor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

MERQUIOR, José Guilherme. “A poesia Modernista”. In: *Razão no poema*. Rio de Janeiro: topbooks:1996.

MORAES, Eliane Robert. *Lições de Sade: ensaios sobre a imaginação libertina*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

MORAES, Marcos Antonio de. *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: EDUSP; Instituto de estudos brasileiros, 2001.

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

PAZ, Octavio. *A dupla chama*. São Paulo: Siciliano, 1994.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

PAZ, Octavio. *Um mais além erótico: Sade*. São Paulo: Mandarim, 1999.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PLATÃO. “O banquete”. In: *Diálogos*. São Paulo: Editora Cultrix, s/d.

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

SILVA, Maximiano de Carvalho e. *Homenagem a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Presença Edições, 1989.

VALÉRY, Paul. “Discurso sobre a estética”. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves editora, 1975. (p. 45-56).

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 2007.