

## 3

**Da cinza das horas a Pasárgada**

Os dois poemas que transcrevo a seguir são de Carlos Drummond de Andrade,<sup>1</sup> escritos em homenagem a Manuel Bandeira na ocasião em que completaria 100 anos, em 1986.

## Pasárgada

Não foste embora pra Pasárgada.  
 Não era o teu destino.  
 Não te habituarias lá.  
 Em teu território próprio, intransferível,  
 nem rei nem amigo do rei,  
 és puramente lúcido  
 e dolorido homem experiente  
 que subjugou seu desespero  
 a poder de renúncia, vigília e ritmo.

## Visão

Ví em ti o poeta.  
 Abraçando-te, abracei imaterialmente o poeta.  
 Nunca nenhum outro me deu  
 a sensação de poesia transparente.  
 Não vi em ti o homem efêmero  
 sujeito aos safanões da vida.  
 Vi em ti o verso  
 -puro, luminoso, cristalino -  
 independente de ti,  
 acasalando no ar as suas células rítmicas.

Bandeira nasceu em 1886, em Recife. Pertence a uma geração de simbolistas e pós-parnasianos. Otto Maria Carpeaux<sup>2</sup> considera simbolista os seus

---

<sup>1</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. *Bandeira a vida inteira*. Rio de Janeiro: Alumbamento / Instituto Nacional do Livro,

primeiros versos e relata que eles revelam o sentimentalismo inato e romântico do poeta; diz, ademais, que a adoção das convenções de expressão simbolista no seu primeiro livro *A Cinza das Horas* é sintoma de uma inibição do sentimento pessoal. Já em *Carnaval* (1919, seu segundo livro) os ritmos dançam com certa irregularidade e a melancolia presente em sua alma acompanha-se de gritos de um humorismo destruidor. Este duplo registro da tonalidade emocional – a oscilação entre a depressão-melancólica e a elação presente nos poemas-piada, no humor acre e demolidor, nos poemas de intensa sensualidade – revela a pessoalidade formal e psicológica em que se constituiu a sua poética até o fim de sua vida.

O severo suporte estrutural parnasiano-simbolista da obra bandeiriana inicial era um legado de sua época, um elemento técnico e formal que lhe foi útil para conter, ordenar e expressar a sua tristeza e desalento em virtude de sua morbidez pulmonar. José Paulo Paes<sup>3</sup> nos mostra que mesmo na “fase pré-modernista, culminada em *Carnaval* (1919), Bandeira já fazia ouvir uma nota de modernidade de audível timbre antecipatório. E desde o início da sua fase propriamente modernista, iniciada por *Libertinagem* (1930), manteve um nexo de continuidade com a tradição”.

Gilberto Mendonça Teles<sup>4</sup> nos diz que “todo grande poeta inaugura sempre um tipo natural de vanguarda, aquela que, sem romper diretamente com o passado literário, procura atualizá-lo numa nova mensagem, numa nova dicção de poesia”. Embora obedecendo às regras básicas da gramática, como da retórica e do bom senso, ele procura a sua maneira particular, idiosincrásica de se expressar,

inventando combinações novas e novos procedimentos que não chegam a ultrapassar os limites do idioma, termo que deve ser entendido aqui ao mesmo tempo como sistema lingüístico e como conjunto de normas e tendências familiares à tradição literária. A invenção, portanto, se torna comedida e bastante eficaz: atinge o leitor tradicional, que as percebe e sente prazer em vê-las em ação, podendo testar nelas o seu próprio conhecimento; mas atinge também o leitor ávido

---

<sup>2</sup> CARPEAUX, Otto Maria. Notícia sobre Manuel Bandeira. Em: *Manuel Bandeira: poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1977. 2ª ed. comemorativa do 80º aniversário do poeta, p.740

<sup>3</sup> PAES, José Paulo. Pulmões feitos corações. Em: *Os perigos da poesia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997, p.116.

<sup>4</sup> MENDONÇA TELES, Gilberto. A utopia poética de Manuel Bandeira. In: *A escrituração da escrita*. Petrópolis: Vozes, 1996, p. 218.

de estranhamentos, o leitor - crítico que exige sempre o valor das novidades como padrão supremo da originalidade estética.

O que importa nessa circunstância é o nunca dito, embora conhecido; é o emprego de uma metáfora inesperada que ilumina uma nova faceta da experiência ou da realidade; é um simples e súbito jogo de intuições que acode ao poeta quando a poesia se quer fazer presente. Mendonça Teles<sup>5</sup> consigna o fato de que Bandeira era dotado “de um saber lingüístico - literário que lhe garantia a coragem da experimentação e lhe dava grande discernimento na seleção de seu material poético”. Assim, as novas formas vão saindo de dentro das formas clássicas, parnaso – simbolistas, atualizando-se em uma dicção puramente coloquial, mas tocada, como disse Mendonça Teles, de *alumbramento poético*.

Bandeira rompeu com a forma vigente, provavelmente, na medida em que ganhou segurança e confiança no trato com o seu mundo interior em depressão; na medida em que se sentiu capaz de conter, subjugar e expressar o seu grito de dor e revolta contra a *vida madrasta, a poder de renúncia, vigília e ritmo, acasalando no ar as suas células rítmicas*. Passou a usar o verso livre, suponho, ao sentir-se capaz de se manter internamente integrado na corrente musical e rítmica dos seus versos.

O nexos de continuidade e de integração tem, como suporte psicológico, a identificação do artista com as formas musicais e rítmicas da mãe que se expressam no instante do acalanto e da intimidade cotidiana. Pesquisas recentes mostram, cada vez mais claramente, que a interiorização do manejo e do cuidado materno, da sua voz e dos seus ritmos, ocorre bem antes da percepção da dualidade, ou da separação entre sujeito e objeto. É possível que esse processo se inicie no período intra-uterino, durante o qual o feto percebe – e talvez integre – um razoável número de ruídos provenientes do corpo materno (batimentos cardíacos e aórticos, ruídos digestivos), certo número de fenômenos ritmados, como contrações parientais, pressões transparientais, e até mesmo fenômenos que chegam ao feto vindos do ambiente externo, como a voz humana, por exemplo. Alessandra Piontelli<sup>1</sup>, seguindo essa mesma linha de pesquisa, assinala que foi comprovado a preferência do bebê pela voz familiar de sua mãe, o efeito

---

<sup>5</sup> Op.cit., p. 219

<sup>1</sup> PIONTELLI, Alessandra. *De feto a criança*, p. 47.

tranquilizador da exposição ao som dos batimentos cardíacos da mesma após o nascimento, bem como a preferência revelada pelo neonato ao ouvir o som de histórias que haviam sido lidas pela mãe antes do nascimento do filho.

É possível que todas essas interações do feto com a mãe e o ambiente externo, constituam os alicerces do futuro sistema interativo que será instaurado após o nascimento<sup>2</sup>. As impressões sensoriais e táteis geradas neste ambiente fundador, são arquivadas como traços mnêmicos e constituem, como vimos no capítulo *Razão e sentimento* (cap.5.3, da parte 3 desta tese), as raízes da fantasia.

No contexto relacional amoroso e acolhedor pós-nascimento, constitui-se uma atmosfera de estabilidade semelhante ao ambiente intra-uterino: o bebê encontrar-se-ia, então, instalado em um mundo de ampla sensualidade, de sons, de texturas, de ritmos, de sensações sinestésicas, que lhe chegam moduladas pelos ritmos e pela mentalidade materna.

Em síntese, autorizado por pesquisas recentes, podemos pensar que essas marcas, experiências, ritmos, sons e texturas sentidos pelo feto e pelo recém-nascido, ficam registrados no sistema mnêmico como memórias corporais, sensoriais, rítmicas, etc., e têm uma importância pregnante como fatores organizadores da experiência. O som, ritmo, textura e cor do poema, ressoam nessas memórias, gerando emoções que apontam para múltiplos sentidos.

O recém-nascido ingere o alimento materno e muito mais: ele internaliza a estética materna, a sua forma, os seus modos de atender desejos não satisfeitos e suas maneiras de se conjugar aos ritmos do filho.

Este momento sublime se expressa em ampla luz no poema “Plenitude”<sup>10</sup> de *A Cinza das Horas* que me permito transcrever na íntegra:

Vai alto o dia. O sol a pino ofusca e vibra.  
O ar é como de forja. A força nova e pura  
Da vida embriaga e exalta. E eu sinto fibra a fibra,  
Avassalar-me o ser a vontade de cura.

A energia vital que no ventre profundo

<sup>2</sup> MAMEDE MAIA, Maria Vitória C. A comunicação silenciosa: reflexões sobre a linguagem não-verbal em Winnicott. São Paulo: *Revista Brasileira de Psicanálise*, v.38 (1): 83-93, 2004.

<sup>10</sup> Todos os poemas de Bandeira transcritos neste trabalho estão no livro: *Manuel Bandeira: poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967.

Da terra estuante ofega e penetra as raízes,  
Sobe no caule, faz todo o galho fecundo  
E estala na amplidão das ramadas felizes,

Entra-me como um vinho acre pelas narinas...  
Arde-me na garganta... E nas artérias sinto  
O bálsamo aromado e quente das resinas  
Que vem na exalação de cada terebinto.

O furor da criação dionisíaca estua  
No fundo das rechãs, no flanco das montanhas  
E eu absorvo-o nos sons, na glória da luz crua  
E ouço-o ardente bater dentro em minhas entranhas.

Tenho êxtase de santo... Ânias para a virtude...  
Canta em minh alma absorta um mundo de harmonias,  
Vêm-me audácia de herói... Sonho o que jamais pude  
Belo como Davi, forte como Golias...

E neste curto instante em que todo me exalto  
De tudo o que não sou, gozo tudo o que invejo,  
E nunca o sonho humano assim subiu tão alto  
Nem flamejou mais bela a chama do desejo.

Vós que me dais o grande exemplo de beleza  
E me dais o divino apetite da vida!  
E tudo isto vem de vós, Mãe Natureza!  
Vós que cicatrizais minha velha ferida...

O poema é datado de 1914 e foi escrito em Clavadel, onde Bandeira fora tentar a cura da tuberculose que o acometera em 1904, quando contava dezoito anos. Os versos são largos, o tom apologetal e o poeta encontra-se em franca ilação absorto no e na sonoridade do poema, identificado, dir-se-ia, com a Mãe-Natureza idealizada, da qual recebe a energia vital estuante que brota do seu ventre. A voz parece estar em transe, em união plena. Toda a força de vida oriunda da Mãe-

Natureza é absorvida, abrindo o apetite de vida do poeta, concedendo-lhe que a sua criatividade estalasse nas ramadas felizes do poema, protegendo-o contra o sofrimento.

A metáfora do pai está presente na figura do sol, cuja forja promove o calor no ventre profundo da Mãe Terra. Identificado com a potência geradora dos pais (terra/sol), o poeta sente o apetite da vida. As palavras *forja - embriaga - ofusca - vibra - exalta - fibra a fibra - absorção do furor da criação* tocam a sensibilidade do leitor e emprestam à emoção um importe de poderosa carnalidade. Esta carnalidade que parece resultar da identificação do poeta com a mãe, se evidencia na crônica “Minha Mãe” do livro *Flauta de Papel*, na qual Bandeira<sup>11</sup> escreve:

Até hoje não pude compreender como tão completamente pude dissociar o apelido Santinha (mas só na pessoa de minha mãe) do diminutivo de santa. Santinha é apelido que só parece bom para moça boazinha, docinha, bonitinha - em suma mosquinha morta, que não faz mal a ninguém. Minha mãe não era nada disto. E consegui, pelo menos para mim, esvaziar a palavra de todo o seu sentido próprio e reenché-lo de conteúdo alegre, impulsivo, batalhador, de tal modo que não há para mim no vocabulário de minha língua nenhuma palavra que se lhe compare em beleza cristalina e como que clarinante.

[...] Sempre me acharam muito parecido com minha mãe. Só no nariz diferíamos. A semelhança estava sobretudo nos olhos e na boca. Saí míope como ela, dentuço como ela. [...] Creio ter aprendido com minha mãe que o dentuço deve ser rasgado para não se tornar antipático. O dentuço que não ri para que não se perceba que ele é dentuço, está perdido. Aliás, a boca amável é a boca em que se vê claro. Era o caso de minha mãe: tinha o coração, já não digo na boca mas nos dentes. E estes eram fortes e brancos, alegres, sem recalque: anunciavam-na. Moralmente julgo ser muito diferente dela, mas fisicamente sinto-me cem por cento dela, que digo? Sinto-a dentro de mim, atrás de meus dentes e de meus olhos. Moralmente sou mais de meu pai, e alguma coisa de meu avô, pai de minha mãe. Sinto meu avô materno em meus cabelos, sinto-o em certos meus movimentos de cordura. Naturalmente essas coisas vieram através de minha mãe ...

Poder-se-ia acrescentar: vieram-lhe por intermédio da imago do avô e do pai presentes no inconsciente da mãe e que lhe foram transmitidos como o núcleo

<sup>11</sup> BANDEIRA, Manuel. Op.cit., p. 555.

rítmico o fora. O pai desenha-se como influência moral, protetora e orientadora, o avô como cordura masculina. Bandeira acrescenta:

Notou Mário de Andrade como em minha poesia a ternura se trai quase sempre pelo diminutivo: creio que isso (em que eu não tinha reparado antes da observação de Mário) me veio dos diminutivos que minha mãe, depois que adoeci, punha em tudo que era para mim: “o leitinho do Nenen”, “a camisinha do Nenen”... Porque ela me chamava assim, mesmo depois de eu marmanjo.

Pelo que foi escrito, fica evidente a identificação carnal com a mãe: Bandeira é dela, cem por cento dela, umbelicalmente dela e o pai surge como força moral, dir-se-ia externa, que o orienta para a vida e para a dimensão simbólica da linguagem. 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. O próprio meu pai era um grande improvisador de nonsenses líricos, o seu jeito de dar expansão ao gosto verbal nos momentos de bom humor”.<sup>12</sup>

O poema “Plenitude” ainda reflete um movimento de reação e de resposta do poeta à sua melancolia, à depressão, à doença que o obrigava a afastar-se do convívio dos amigos e familiares. Desvela também, por contraste e oclusão, a parte frágil do seu ser tísico, dentuço, tímido e arredio. Nesse contexto, a imagem que o poeta tece de si mesmo revela-o como...

...um lírio alvo e franzino,  
Nascido ao pôr do sol, à beira d'água,  
Numa paisagem êrma onde cantava um sino  
A de nascer inconsolável mágoa...  
A vida é amarga. O amor um pobre gôzo...  
Hás de amar e sofrer incompreendido,  
Triste lírio franzino, inquieto, ansioso,  
Frágil e dolorido...<sup>13</sup>

<sup>12</sup> BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*, Em: op. cit., p. 40.

<sup>13</sup> *Imagem*, p. 165.

Nada de Daví, nada de Golias; porque nascer representa o pôr do sol, umidade, doença e mágoa. A luz da consciência de sua fragilidade remete-o aos desvãos da depressão, lá onde *a noite mais densa e infinita verte a sombra imensa*, lá onde

...fugido ao mundo,  
Sem glória, sem fé,  
No perau profundo  
E solitário, é

Que soluças tu,  
Transido de frio  
Sapo cururu  
Da beira do rio...<sup>14</sup>

O poeta, crítico e tradutor de poesia José Paulo Paes<sup>15</sup> chama a atenção para a oscilação da lírica bandeiriana entre o polo da ilação maníaca e o registro depressivo quase melancólico. Ele vê aí um influxo, no nível da representação poética, do que chama de eros tuberculoso, ou seja,

a alternância de momentos astênicos de desalento e resignação com surtos de insatisfação sexual acoroçados pela febre hética, uns e outros inquinados (pelo menos naqueles tempos) pelo tabu isolacionista do contágio. Pontua ainda o crítico, a estranha simbiose entre ternura e volúpia, ardor e apaziguamento, aguilhão de desejo e ânsia de pureza que se reitera na lírica amorosa de Bandeira como uma espécie de idiosincrásica marca de fábrica.

Carnalidade, volúpia e ardor esplendem, por exemplo, em “Alumbramento”<sup>16</sup>, poema também escrito em Clavadel em 1913 e publicado em *Carnaval*, o segundo livro de Bandeira (1919):

... Eu vi os céus! Eu vi os céus!  
Oh, essa angélica brancura

<sup>14</sup> *Os sapos*, p. 192.

<sup>15</sup> Op. cit., p. 118.

<sup>16</sup> *Alumbramento*, p. 212.

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 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!

[... Mas verdadeiramente...]

O que eu adoro em ti,  
 Não é a tua beleza,  
 [...]  
 A beleza é um conceito,  
 E a beleza é triste,  
 Não é triste em si,  
 Mas pelo que há nela de fragilidade e de incerteza.  
 [...]  
 O que eu adoro em ti  
 Não é a tua inteligência,  
 Não é o teu espírito sutil,  
 Tão ágil, tão luminoso,  
 -Ave solta no céu matinal da montanha.  
 Nem a tua ciência  
 Do coração dos homens e das coisas.  
 [...]

O que eu adoro em tua natureza,  
 Não é o profundo instinto maternal  
 Em teu flanco aberto como uma ferida.  
 Nem a tua pureza. Nem a tua impureza.  
 O que eu adoro em ti- lastima-me e consola-me!  
 O que eu adoro em ti, é a vida.<sup>17</sup>

O poema “Alumbramento”, através de sua dicção aguda e da aliteração, do uso de palavras como *angélica brancura*, de metáforas como *licorne alvinitente*, *Via-Láctea ardente*, do emprego de visões alucinadas de *carros triunfais* e de *pérolas grandes como a lua*, gera a impressão de uma visão esplendorosa e onírica que procura preencher o vazio existencial do poeta. O verbo *ver*, repetido onze vezes, enfatiza a experiência visual, engendrando no leitor evocações de contos de fada. No “Madrigal Melancólico” a repetição do verso *o que eu adoro em ti* reforça a sensação de êxtase, de alumbramento, de absoluta necessidade do objeto de amor, a sensação de divindade carnal, a sensação da presença alvinitente da mulher amada e idealizada nua, sexual, insexual, pura e impura, - habitante das paragens míticas do bardo.

O prazer da visão onírica e poética acoberta e contrabalança, em uma certa medida, o desprazer, a dor e a conseqüente mágoa e raiva pela ausência da mulher amada. Bandeira se encontra em Cladavel isolado do mundo em um sanatório, talvez abstinente de sexo, com os pulmões escavados pela tuberculose, pressentindo a morte vizinha. Daí o madrigal ser melancólico: um galanteio simultaneamente clarinante e sedento da vida que lhe falta, da vida que poderia ter sido e que não foi. Agora no registro depressivo, o poeta se sente em uma casa deserta numa tarde fria, como se queixa em “Delírio” (*A Cinza das Horas*) numa atmosfera de intensa depressão, desânimo, desesperança e desalento, desejando

Mãos femininas... Mãos ou de amantes ou de esposa,  
 Quem me dera sentir em minha árida fronte  
 O aroma que impregnais tocando em cada cousa...  
 [...]  
 Mas nenhuma virá, no instante em que me morro,  
 Dar-me a consolação deste longo martírio.<sup>18</sup>

Solitário, frágil e desvalido, transido de frio emocional, a voz no poema se declara um menino doente. Nessa circunstância, o poeta narra – como no poema “O menino doente”, de *O ritmo dissoluto* (1924) – um movimento de regressão ao passado, procurando resgatar a memória dos momentos nos quais, quando menino, era acalentado pela mãe:

O menino dorme  
 Para que o menino  
 Durma sossegado  
 Sentada a seu lado  
 A mãezinha canta:

- “Dodói, vai-te embora!  
 “Deixa o meu filhinho.  
 “Dorme... dorme... meu...”

Morta de fadiga  
 Ela adormeceu.

Então no ombro dela,  
 Um vulto de santa,  
 Na mesma cantiga,  
 Na mesma voz dela,  
 Se debruça e canta:

-“Dorme, meu amor.  
 “Dorme meu bemzinho...”

E o menino dorme.<sup>19</sup>

\*

---

<sup>17</sup> *Madrigal melancólico*, p. 226.

<sup>18</sup> *Delírio*, p. 181.

<sup>19</sup> *O menino dorme*, p. 217.

As primeiras impressões poéticas de Manuel Bandeira datam da primeira infância. No seu *Itinerário de Pasárgada*, escrito aos 68 anos, lembra-se ele dos primeiros livros de imagens: *João Felpudo*, *Viagem à roda do mundo numa casquinha de noz*. Este último teve uma forte influência sobre o seu imaginário, pois foi através dele que adquiriu “a noção de haver uma realidade mais bela, diferente da realidade cotidiana, e a página do macaco tirando cocos para os meninos despertou o meu primeiro desejo de evasão. No fundo, já era Pasárgada que se pronunciava”. Aos oito, ou nove anos, recorda-se andar procurando a poesia que o *Jornal do Recife* trazia diariamente na sua primeira página. Por esta ocasião Bandeira estudava no semi-internato do colégio de Virgínio Marques Carneiro Leão, à rua da Matriz, e entrou em contato com o livro *O Coração*, de Amicis que preencheu suas horas de intensa emoção; embora adotado em sua classe como livro de leitura, *Cuore*, para ele, não era um livro de estudo. “Era a porta de um mundo, não de evasão, (...) mas de um sentimento misturado, com a intuição terrificante das tristezas e maldades da vida”.

O universo poético que vai se expressar em plena luz a partir de *Libertinagem* (1930) toma a sua substância humana, psicológica e emocional, das lembranças que vão dos seis aos dez anos do poeta. Ouçamos o que ele nos diz a respeito no seu *Itinerário de Pasárgada* :

Nesses quatro anos de residência no Recife, com pequenos veraneios nos arredores - Monteiro, Sertãozinho de Caxangá, Boa Viagem, Usina do Cabo - construiu-se a minha mitologia, e digo mitologia porque os seus tipos, um Totônio Rodrigues, uma D. Aninha Viegas, tem para mim a mesma consistência heróica das personagens dos poemas homéricos. A rua da União, com os quatro quarteirões adjacentes limitados pelas ruas da Aurora, da Saudade, Formosa e Princesa Isabel, foi a minha Tróada; a casa do meu avô, a capital desse país fabuloso. Quando comparo esses quatro anos de minha meninice a quaisquer outro quatro anos de minha vida de adulto, fico espantado do vazio desses últimos em cotejo com a densidade daquela quadra distante.

Este pequeno mundo de cidade interiorana que era Recife naquela época – com cadeiras na calçadas, mexericos, pregões, namoricos e festas – era o cenário das brincadeiras e das cantigas de roda que encantavam o poeta: *Roseira, dá-me*

*uma rosa, O anel que tu me deste, Bão, balalão, senhor capitão*, todas utilizadas posteriormente em poemas, como em “O anel de vidro”:

Aquele pequenino anel que tu me deste,  
 - Ai de mim - era vidro e logo se quebrou...  
 Assim também o eterno amor que prometeste,  
 - Eterno! Era bem pouco e cedo se acabou.

Frágil penhor que foi do amor que me tiveste,  
 Símbolo da afeição que o tempo aniquilou –  
 Aquele pequenino anel que tu me deste,  
 - Ai de mim – era vidro e logo se quebrou...

Não me turbou, porém, o despeito que investe  
 Gritando maldições contra aquilo que amou,  
 De ti conservo na alma a saudade celeste...  
 Como também guardei o pó que me ficou  
 Daquele pequenino anel que tu me deste...<sup>20</sup>

Um alexandrino elegíaco, amoroso, saudoso, magoado, o som da melancolia pelo amor/anel que se acabou, quebrou e virou pó. O que poderia ter sido e que não foi acarretou essa saudade celestial e idealizada. Lembra Camões em sua lírica sujeição ao amor e à mulher divinizados. O encadeamento do poema parece amarrar, unir os versos para que o cristal/poema, em triste melancolia, não se despedace e vire pó como o pequenino anel de vidro.

“A poesia está nas palavras, se faz com palavras e não com idéias e sentimentos. Muito embora, bem entendido, seja pela força do sentimento ou pela tensão do espírito que acodem ao poeta as combinações de palavras onde há carga de poesia”<sup>21</sup>. O próprio ato de combinar as palavras já organiza os sentimentos dispersos à procura de expressão poética. Talvez por isso Bandeira diga que “as palavras iluminam-se de reflexos recíprocos”.

Bandeira nos confia que bem cedo tomou consciência de suas limitações como poeta. Instruído pelos fracassos aprendeu que jamais poderia construir um

<sup>20</sup> *O anel de vidro*, p. 185.

<sup>21</sup> Op. cit., p. 48 e 49.

poema à maneira de um Valéry, *en toute lucidité*. Verificou que o seu esforço consciente 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. Mas *A cinza das horas*, *Carnaval* e mesmo *o Ritmo Dissoluto* ainda estão cheios de poemas que foram fabricados “en toute lucidité”. A partir de *Libertinagem* é que me resignei à condição de poeta quando Deus é servido.

Tomei consciência de que era um poeta menor; que me estaria para sempre fechado o mundo das grandes abstrações generosas. [...]. O metal precioso eu teria que sacá-lo a duras penas, ou melhor, a duras esperas do pobre minério de minhas pequenas dores e ainda menores alegrias.

Com o objetivo de lidar com essas pequenas dores, fugazes alegrias e com o sofrimento, o poeta buscou desenvolver

uma linha de frase que fosse como a boa linha do desenho, isto é, uma linha sem ponto morto. Cedo compreendi que o bom fraseado não é o fraseado redondo, mas aquele em que cada palavra tem uma função precisa de caráter intelectual ou puramente musical, e não serve senão a palavra cujos fonemas fazem vibrar cada parcela da frase por suas ressonâncias anteriores e posteriores.<sup>22</sup>

Bandeira enfatiza, ainda, a importância e influência da música em sua criatividade, acreditando em que com ela conseguiria exprimir-se completamente. Talvez em virtude da ressonância emocional não verbal provocada pelo som, pela melodia, ritmo e harmonia.

A musicalidade expressiva ou subentendida do verso bandeiriano permitiu aos músicos como Jaime Ovalle, Guarnieri, Gnattali musicá-lo. A esse respeito, Andrade Muricy<sup>23</sup> diz o seguinte: “Os músicos sentem que poderão inserir a sua musicalidade – de música propriamente dita – naquela musicalidade subentendida por vezes inexpressa ou simplesmente indicada. Percebem que a sua colaboração não irá constituir uma superestrutura, mas que se fundirá com a obra poética

<sup>22</sup> Op.cit., p.62.

<sup>23</sup> Citado por Bandeira: op. cit., p. 86.

intimamente”): o poema e o seu análogo tonal se encaixam em perpétua aliança, como em “Azulão”<sup>24</sup>:

Vai  
Azulão,  
Azulão,  
Companheiro,  
Vai!  
Vai ver minha ingrata  
Diz  
Que sem ela  
O sertão  
Não é mais  
Sertão!  
Aí voa!  
Azulão  
Vai contar  
Companheiro  
Vai!

A auto-avaliação de Bandeira não lhe faz justiça. Parece que emergiu do seu núcleo melancólico-depressivo. Na verdade, o poeta é dotado de uma grande capacidade de combinar musicalmente fonemas, de juntar palavras que ressoam entre si, gerando uma linha melódico-rítmica intensamente emocional; sons que ressoam gerando no leitor/ouvinte a apreensão de sentidos e de significados que pertencem a uma dimensão de experiências não-verbais ou pré-verbais, inefáveis e que podem apenas ser sugeridas. Esse talento criador inato do poeta e o domínio absoluto da arte poética, permitiram-lhe o pleno uso de sua capacidade intuitiva para penetrar nos desvãos mais íntimos da alma e expressar as emoções mais sutis, as suas pequenas dores, grandes sofrimentos e ainda menores alegrias. Bandeira dá à dimensão emocional da condição humana um tratamento artesanal sutil e precioso, penetrando na constituição mais íntima da pessoa por meio da palavra poética organicamente integrada ao som. Embora o poeta nos diga que “A última canção do beco” se compusera à sua revelia, a arquitetura do poema em

---

<sup>24</sup> *Azulão*, p. 88.

sete estrofes de sete versos e sete sílabas requereu, no mínimo, uma longa elaboração inconsciente antes da composição *en toute lucidité*. O mesmo aconteceu com “Pasárgada”.

O processo de evolução do verso bandeiriano ocorreu levando-se em conta dois sistemas: o da versificação metrificada e o da versificação em versos livres, nesta ordem. Gilberto Mendonça Teles<sup>25</sup> assinala que primeiramente ocorre um conflito interior do primeiro sistema, no qual o poeta sente necessidade de ritmos novos e procura também a sua originalidade. Bandeira, nesse primeiro percurso, experimenta todos os ritmos possíveis, para em seguida romper com o próprio sistema. O fato é que depois de *Libertinagem* (1930), já em *Estrela da Manhã* (1936), ocorre uma distribuição métrica mais equitativa. Para Mendonça Teles, em *Libertinagem* verificou-se o máximo de pesquisa lexical e a sua atenuação em *Estrela da Manhã*: “onde a tendência foi redistribuir e revalorizar semântica e estilisticamente os vocábulos desse fundo comum que passam a contar agora com as novas técnicas da retórica modernista”.

\*

O primeiro contato de Bandeira com *Pasárgada* foi aos quinze anos, quando fazia, na classe de grego, uma tradução da *Ciropédia*. *Pasárgada* era o nome de uma cidadezinha fundada por Ciro, nas montanhas ao sul da Pérsia, para passar os verões. A imaginação adolescente de Bandeira começou a trabalhar e, como ele mesmo o diz, *eu vi Pasárgada e vivi durante alguns anos em Pasárgada*. Mais de vinte anos depois, em um momento de profundo desânimo, saltou-lhe do inconsciente este grito de evasão: “*vou-me embora pra Pasárgada!*” Imediatamente sentiu que era a célula de um poema, mas não conseguiu escrevê-lo. Só pôde realizá-lo cerca de cinco anos mais tarde quando, novamente deprimido, sentiu a mesma necessidade de evadir-se,

e o poema saiu quase ao correr da pena. Não construí o poema, [declara o poeta] ele construiu-se em mim nos recessos do subconsciente, utilizando as reminiscências da infância [...]. O quase inválido que eu era ainda por volta de 1926 (40 anos) imaginava em Pasárgada o exercício de todas as atividades que a

---

<sup>25</sup> MENDONÇA TELES, Gilberto. A utopia poética de Manuel Bandeira. Em: *A escrituração da escrita*, p.253 e 262.

doença me impedia [...]. A esse aspecto Pasárgada é toda a vida que podia ter sido e que não foi.

Embora, quando jovem, houvesse realizado várias incursões em poesia, Bandeira não se destinava à literatura. Não era sua ambição ser poeta e sim arquiteto, gosto que lhe fora incutido pelo pai; este mostrava-lhe desenhos e reproduções das grandes obras-primas arquitetônicas do passado como que para entusiasamá-lo e incentivá-lo.

Em 1896 (Manuel contava dez anos), a família se muda mais uma vez de Recife para o Rio de Janeiro, ocasião em que estudou no Colégio Pedro II. Em 1903, nova mudança, desta vez para São Paulo onde Bandeira se matricula na Escola Politécnica pretendendo tornar-se arquiteto. À noite toma aulas de desenho e pintura no Liceu de Artes e Ofícios e começa a trabalhar nos escritórios da Estrada de Ferro Sorocabana, da qual seu pai era funcionário. No final do ano letivo de 1904, aos dezoito anos, adoece do pulmão e abandona os estudos, sem saber que seria para sempre. “Sem saber que os versos que fizera em menino por divertimento, principiaria então a fazê-los por necessidade, por fatalidade, como quem morre”. Volta ao Rio e inicia uma longa peregrinação em busca de climas serranos: Campanha, Teresópolis, Maranguape, Quixeranobim.

A partir de então a radiância de sua juventude começou a evanecer-se e no poema “Epígrafe”<sup>26</sup>, de *A Cinza das Horas*, o poeta propala o seu canto de dor:

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

Veio o mau gênio da vida,  
Rompeu em meu coração,  
Levou tudo de vencida,  
Rugiu como um furacão,

Turbou, partiu, abateu,  
Queimou sem razão nem dó -

Ah, que dor!

Magoado e só,

- Só! - meu coração ardeu:

Ardeu em gritos dementes

Na sua paixão sombria...

E dessas horas ardentes

Ficou esta cinza fria.

- Esta pouca cinza fria.

\*

O conteúdo do poema “Epígrafe” expressa a dor do poeta pela perda de sua felicidade infantil por força de um destino mau. Ele se sente internamente vencido, o coração morto e reduzido a pó. A atmosfera do poema inteiro é de depressão e de ruína pela destruição do mundo harmonioso. A tuberculose obrigou-o a interromper os estudos, levou-o ao isolamento em regiões serranas e restringiu suas atividades pela obrigatoriedade do repouso. Ao cair doente em 1904, ficou certo de que iria morrer dentro de pouco tempo. Naquela época, sem antibióticos, os meios de combate à doença eram precários e os seus pulmões apresentavam lesões teoricamente incompatíveis com a vida.. Bandeira nos diz que continuava “esperando a morte para qualquer momento, vivendo sempre como que provisoriamente”. Amargurava-o a idéia de morrer sem ter feito nada e *A Cinza das Horas* foi publicado “para de certo modo iludir o sentimento de vazia inutilidade”; sentimento este que só começou a ceder, ele nos diz, quando foi tomando consciência da ação positiva dos seus versos sobre amigos e principalmente sobre desconhecidos. E foi a partir daí que principiou a aceitar sem amargura o seu destino. Percebeu, provavelmente, que apesar de conduzir a morte dentro de si , poderia transformá-la em objeto de reflexão poética, em forma viva.

Podemos imaginar que a feitura do poema “Epígrafe” - e da atividade lírica no todo - resultou do esforço vital do autor para suportar a dor, refletir a respeito da morte e evitar a consecução do impulso suicida. Nessa perspectiva, é lícito

---

<sup>26</sup> *Epígrafe*, p. 153.

pensar que a depressão melancólica<sup>27</sup> foi sublimada, enfeixada como representação verbal e alocada na estrutura poética. Esta é o suporte que dá sustentação, ordem e coesão ao artista e ao poema. Os impulsos, fantasias, emoções e dor foram, por conseguinte, vividos, pensados e transmutados pelo poeta em uma nova ordem - a forma estética. A pulsão de vida fortaleceu-se pelo empenho criador da forma lírica e pelo efeito positivo desta sobre o seu público. A ordem emergiu do caos. O embate entre vida e morte, mediado pelo poeta, foi suplantado por eros. A cinza depressiva transmutou-se em poema - consciência reflexiva de uma emoção por meio do pensamento, da palavra e da linguagem. Então Bandeira pôde soltar seu verso como quem chora - de desalento... de desencanto...

Meu verso é sangue. Volúpia ardente...

Tristeza esparsa... remorso vão...

Dói-me nas veias. Amargo e quente,

Cai, gota a gota, do coração.

Eu faço versos como quem morre.<sup>28</sup>

Ou os fez para não morrer, para não se matar. A vontade de se matar, tantas vezes proferida, foi contida e transformada pelo influxo lírico do poeta, pela sua capacidade lingüística altamente refinada e sutil de organizar a experiência emocional depressiva através de seus versos. E então, como em “A sombra das araucárias”<sup>29</sup> exaltar em seu canto:

Não aprofundes o teu tédio,

Não te entregues à mágoa vã.

O próprio tempo é o bom remédio:

Bebe a delícia da manhã.

A névoa errante se anovela

Na folhagem das araucárias.

<sup>27</sup> GAMA E SILVA, José Francisco. Forma e conteúdo: a noção de forma viva na arte e na psicanálise. Revista Brasileira de Psicanálise, vol. 32 (3), p. 611.

<sup>28</sup> *Desencanto*, p. 153.

<sup>29</sup> *A sombra das araucárias*, p. 163.

Há um suave encanto nela  
Que enleia as almas solitárias

[...]

Cria e terás com que exaltar-te  
No mais nobre e maior prazer.  
A afeiçoar teu sonho de arte,  
Sentir-te-ás convalescer.

A arte é uma fada que transmuta  
E configura o mau destino.  
Prova. Olha. Toca. Cheira. Escuta.  
Cada sentido é um dom divino.

Livre do perigo auto-destrutivo e da mágoa, o poeta se consola e se orienta para a natureza circundante e *bebe a delícia da manhã*. A relação com o objeto imaginário bom se restabelece, as boas lembranças são resgatadas e intensificadas e então o poeta, por um processo projetivo, personifica-se na *névoa errante*, envolve-se nela e como bruma se enovela e se interpenetra na folhagem das araucárias. Tem-se a impressão poética de retorno à mãe natureza e o bardo convalesce em prazer, provando, olhando, tocando, cheirando e escutando como se estivesse, simultaneamente, incorporando a paisagem antropomorfizada; não apenas a paisagem e a araucária, mas ele mesmo enovelado nela. Assim o mau destino é revertido pelo retorno simbólico à mãe protetora; há então uma atmosfera de fusão de corpos e de almas, como transparece no poema “Voz de fora”<sup>30</sup>, de *A cinza das horas*:

A asa do vento esflora as camélias e as rosas  
Toda a paisagem canta. E das moitas cheirosas  
O aroma dos mistais sobe aos céus escampos.

Vai beber o pleno ar... E enquanto lá repousas,  
Esquece as mágoas vãs na poesia dos campos  
E deixa transfundir-te, alma, na alma das cousas.

---

<sup>30</sup> *Voz de fora*, p. 166.

Ao recuperar-se da atmosfera melancólica estampada no poema “Epígrafe” e de superá-la, a estrutura dos poemas se altera, alarga-se, o verso se transforma em alexandrino, a dicção torna-se aguda e clara, denotando o esfloramento das camélias, das rosas e de toda a paisagem que canta. “A Voz de fora” é a voz de um *eu* protetor reforçada pela incorporação acima referida, como se a voz lhe dissesse:

Abre-te à luz do sol que a alegria convida.  
E enche-te de canções, ó coração vazio!

... e vai beber o pleno ar e receber o aroma dos mirtais que sobe nos céus escampos.

Impossibilitado de viver plenamente o cotidiano, Bandeira vai vivê-lo no poema, por meio da criatividade artística, ora tristemente consolado em suas pequenas alegrias, ora se imaginando em carnavais báquicos e namorando prostitutas bonitas, ora almejando a chegada da indesejada das gentes para lhe conceder a morte absoluta.

Entre outras razões, é provável que a longevidade do poeta deveu-se à sua intensa força vital e também à criatividade poética que lhe permitiu, privado do presente e diante de um futuro incerto, nutrir a utopia da realização de uma obra que justificasse a sua precária sobrevivência na terra.

Merquior<sup>31</sup> opina que a melancolia (ou a depressão) induz ao canto, uma vez que a consciência sem projeto do melancólico/depressivo tende a encontrar uma compensação para sua inércia, na canção.

E a ambígua manifestação do ânimo merencóreo, a um só tempo errante e prisioneiro, cativo e vagabundo, escolhe na canção a forma de traduzir-se. [...] O melancólico transforma a impossibilidade de viver em possibilidade de dizer. Como Flaubert, o melancólico age naquela trágica afirmativa, o ‘*nous sommes fait pour le dire et non pour avoir*’. Impotente para a vida, criador de um mundo artístico.

---

<sup>31</sup> MERQUIOR, José Guilherme. Uma canção de Cardozo. Em: *Razão do poema*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, p.30/31.

Embora não possa viver na plenitude e sofra uma constante ameaça de morte, Bandeira vive para cantar a sua finitude, a sua tuberculose, a vida que poderia ter sido e que não foi. A possibilidade de dizer contrapõe-se à impossibilidade de viver – e para dizer isso ele canta. Essa é a sua maneira de sobreviver frente ao desencanto e ao caos psíquico. A atividade simbólica é usada, não para negar, mas para superar a perda. Trata-se de uma atividade construtiva ou de reconstrução frente à vida madrasta, mãe-má, anti-araucária.

Baseando-se em Chomsky, Thomas Ogden<sup>32</sup> pontua que o bebê nasce com um código embutido no aparelho perceptual cognitivo e motor que determina a sua maneira de organizar os dados sensoriais dando-lhes uma significação lingüística específica. O bebê humano desenvolve a estrutura gramatical, cognitiva e psicológica inatas “segundo uma direção orientada internamente, sob o efeito acionador e parcialmente moldador do meio ambiente”.<sup>33</sup> Não é possível o ser humano deduzir e operacionalizar a estrutura gramatical da linguagem, sem que haja um sistema pré-existente que lhe permita selecionar e organizar a massa de sons a que está exposto.

Mantendo isso em mente, podemos supor que Manuel Bandeira foi um artista dotado de uma estrutura gramatical, musical e psicológica privilegiada. Estas lhe permitiram perceber, ordenar e expressar, poeticamente, a experiência emocional, empregando uma linguagem na qual a sonoridade das palavras, o ritmo e a musicalidade dos versos expressam uma experiência subjetiva e lírica altamente intensificada. Podemos ainda conjecturar que a estrutura gramatical foi apoiada, no seu desenvolvimento, pelo núcleo musical e rítmico da mãe, conforme vimos, alguns parágrafos acima. Penso que a identificação com as formas e ritmos maternos lhe proporcionou a força emocional necessária para suportar o *mau destino* que a *vida madrasta* lhe impôs aos dezoito anos (a traumática e ameaçadora tuberculose) e superá-lo através da criação artística; com em “Pneumotórax”<sup>34</sup>, de *Libertinagem*:

Febre, hemoptise, dispnéia e suores noturnos.

A vida inteira que podia ter sido e que não foi.

<sup>32</sup> OGDEN, Thomas. *The primitive edge of experience*. New Haven/London: Aronson, 1992, p. 145.

<sup>33</sup> CHOMSKY, Noam. *Regras e representações*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981, p. 34.

<sup>34</sup> *Pneumotórax*, p. 246.

Tosse, tosse, tosse.

Mandou chamar o médico:

- Diga trinta e três.

- Trinta e três... trinta e três... trinta e três...

[...]

- O senhor tem uma escavação no pulmão esquerdo

[ e o pulmão direito infiltrado.

- Então, doutor, não é possível tentar o pneumotórax?

- Não. A única coisa a fazer é tocar um tango argentino.

Conhecemos o testemunho de beleza, de dor e desalento que nos legou em seus versos; mesmo sentindo e declarando que “a vida (...) não vale a pena e a dor de ser vivida; que a vida é uma agitação feroz e sem finalidade; que a vida é traição”, sombra, noite, o perdido, mãe-má, madrasta que o levou ao desespero. Sentindo-se só, abandonado, impedido da *vida inteira que podia ter sido e que não foi*, o poeta grita, pede implora aos amigos e aos inimigos, transido em pânico loucura, pela *Estrela da Manhã*:

Eu quero a estrela da manhã / Onde está a estrela da manhã? / Meus amigos meus inimigos/ Procurem a estrela da manhã // Ela desapareceu ia nua/ Desapareceu com quem?/ Procurem por toda parte // Digam que sou um homem sem orgulho / Um homem que aceita tudo /.../ Pecaí com os malandros/ Pecaí com os sargentos/ Pecaí com os fuzileiros navais/ Pecaí de todas as maneiras / .../ Depois comigo / .../ Pura ou degradada até a última baixeza / Eu quero a estrela da manhã.

O ensaísta e crítico literário Franklin de Oliveira<sup>35</sup> aponta como uma das características formais do poema a ausência quase completa da pontuação e sugere que esta ocorrência se deve a uma necessidade rítmica aliada a uma imposição de ordem psicológica. Eliminando a virgulação no verso de maior influxo emocional “o poeta torna ainda mais impraticável a discriminação entre amigos e inimigos” transmitindo a todos o apelo patético de sua angústia. O apelo e o grito de dor e de revolta, pela ausência da mulher amada, idealizada e degradada; degradada por abandoná-lo e levá-lo, por isto, ao limiar do desespero e da solidão. A sensação

<sup>35</sup> OLIVEIRA, Franklin de. Em: *A dança da letras. Rio de Janeiro: Topbooks, 1991*

de insuportabilidade é de tal magnitude que o grito de dor é proferido numa golfada contínua, no qual o poeta se humilha até bem abaixo do patamar da dignidade humana para tê-la de volta. Mesmo assim o poeta não perde o seu amor e ternura e diz à mulher: Te esperarei com mafuás novenas cavalhadas comerei terra e direi coisas de uma ternura tão simples / Que tu desfalecerás

### Capiberibe

- Capibaribe

Lá longe o sertãozinho de Caxangá

Banheiros de palha

Um dia eu vi uma moça nuínha no banho

Fiquei parado o coração batendo

Ela se riu

Foi o meu primeiro alumbramento

[...]

Novenas

### Cavalhadas

Eu me deitei no colo da menina e ela

[começou a passar as mãos nos meus cabelos

Capiberibe

- Capibaribe

[...]

Recife da minha infância

A Rua da União onde eu brincava de chicote quei-

[mado e partia as vidraças da casa de

[dona Aninha Viegas

Totônio Rodrigues era muito velho e botava o pincenê

[na ponta do nariz

Depois do jantar as famílias tomavam a calçada

[com cadeiras, mexericos, namoros, risadas

[...]

À distância as vozes das meninas politonavam:

Roseira dá-me uma rosa

Craveiro dá-me um botão

(Dessas rosas muita rosa

Terá morrido em botão...)

[...]

Os meninos gritavam:

Coelho sai!

Não sai!

[...]

Miguel Guimarães, alegre, míope e mefistofélico,

Tirando relógio de plaquê da concha da

[minha orelha.

[...]

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

[sáinha e disse mete<sup>36</sup>.

Essas estrofes expressam o amor e a ternura de Bandeira pelas figuras míticas de sua infância. Elas esplendem nos versos investidas de nostalgia e de sensualidade. São dotadas de singelo mas intenso poder evocativo pleno de imagens, que tocam a nossa subjetividade. Ocorre, como consequência, uma afluência do tempo passado que se presentifica, apoiando e vivificando o aspecto depressivo do poeta, ajudando-o a suportar e superar a sua amargura, o fato de “que já morri quando o que fui morria”. Podemos supor que as memórias do artista foram fortemente investidas de amor e de carga poética para ajudá-lo durante a elaboração do luto pela perda tão significativa que sofreu desde cedo na vida.

Partindo das considerações acima aludidas, podemos pensar que o poeta cria por uma necessidade intrínseca à sua personalidade. Na sua gênese a criatividade não deriva de fatores psicopatológicos para expressar-se, embora possa ativar-se esteticamente para lidar com turbulências da área neurótica ou psicótica da personalidade. A criação do artista é o resultado de uma ordenação mnêmico-simbólica da experiência emocional. É uma sua maneira de estar no mundo, de interpretá-lo, ordená-lo e significá-lo.

---

<sup>36</sup> *Evicção do Recife*, p.253.  
*Infância*, p.339.

O uso da razão e do pensamento durante o processo criativo supõe um *eu* integrado e vivamente investido de experiências benfazejas - como se evidencia em “Evocação do Recife” e “Infância”, permitindo ao poeta cindir-se parcialmente e evadir-se para o universo poético-mítico e idealizado de Pasárgada, para compensar a dor de sua alma e a condição existencial enfraquecida e tolhida pela doença.

Pasárgada protege-o, ademais, do luto doloroso pela perda das pessoas amadas de sua infância: a mãe, o pai, a irmã...,

minha avó / Meu avô / Totônio Rodrigues / Tomásia / Rosa / Onde estão todos eles? / - Estão todos dormindo / Estão todos deitados / Dormindo / Profundamente<sup>37</sup>.

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

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

O que resta de mim na vida  
É a amargura do que sofri  
Pois nada quero, nada espero.  
E em verdade estou morto ali<sup>38</sup>.

Mas para que / Tanto sofrimento, / Se nos céus há o lento / Deslizar da noite? / ...  
/Mas para que / Tanto sofrimento, / Se o meu pensamento / É livre na noite? ...

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

[...]

---

<sup>37</sup> *Profundamente*, p.259.

Vou-me embora pra Pasárgada

Aqui eu não sou feliz

[...]

E como farei ginástica

Andarei de bicicleta

Montarei em burro brabo

Subirei no pau-de-sebo

Tomarei banhos de mar!

[...]

Em Pasárgada tem tudo

É outra civilização

Tem um processo seguro

De impedir a concepção

[...]

Tem prostitutas bonitas

Para a gente namorar

Vou-me embora pra Pásargada.<sup>39</sup>

O convívio de Bandeira com a morte foi longo. A tuberculose só o abandonou na etapa final de sua vida. O talento poético e a pujante vitalidade anímica foram acionados, como já foi assinalado, para fazer frente à dor e ao desespero depressivo. Porque, segundo os seus versos *A arte é uma fada que transmuta / e transfigura o mau destino*. Prematuramente tolhido em sua existência adolescente, impotente para viver as exigências telúricas de sua natureza, ele criou uma lírica jamais vista até então na literatura brasileira: um mundo de dor, de revolta; um mundo de cordura e de exaltação; um universo poético de intensa carnalidade e volúpia em contraste com momentos de profunda ternura e de vivências fusionais com uma figura idealizada de mulher. “*Seus poemas*”, como nos diz Antonio Olinto<sup>40</sup>, “buscam a noite, a sombra, o perdido, o esperado, o sofrido sem remissão, o que poderia ter sido e não foi, o que deixou

<sup>38</sup> *Poema de finados*, p. 265.

<sup>39</sup> *Vou-me embora pra Pasárgada*, p. 264.

<sup>40</sup> OLINTO, Antonio. Nota preliminar ao livro *O ritmo dissoluto*. Em: *Manuel Bandeira: poesia e prosa completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967.

um travo de angústia mansa no pensamento”. De angústia mansa e de mágoa, conforme se revela em “A Morte Absoluta”<sup>41</sup>, do livro *Lira dos Cinquent’anos*:

Morrer.

Morrer de corpo e de alma.

Completamente.

[...]

Morrer sem deixar porventura uma alma errante...

[...]

Morrer sem deixar um sulco, um risco, uma sombra,

A lembrança de uma sombra

Em nenhum coração, em nenhum pensamento,

Em nenhuma epiderme,

Morrer tão completamente

Que um dia ao lerem o teu nome num papel

Perguntem: “Quem foi?...”

Morrer mais completamente ainda,

Sem deixar sequer esse nome.

O poema é contundente pela manifestação clara do desejo de morte absoluta.. A atmosfera emocional é de pulverização, de desejo de transformar-se em cinza, a si e aos seus livros, num rompante de vingança suicida e melancólica. É provável que a morte desejada represente a destruição radical da criatividade que simboliza, por sua vez, a potência geradora dos pais, principalmente da mãe, que o pariu para este mundo de dor. Mas isto é apenas uma parte do desejo, uma vez que o poeta, movido pelo impulso vital, empreende um distanciamento que lhe permite pensar o impulso destrutivo, sublimá-lo e transformá-lo em poema. A própria expressão sintática do poema mostra esse movimento criativo no emprego, por exemplo, do verbo morrer no infinitivo e no uso da segunda pessoa do singular (teu nome), denotando a divisão (parcial) da personalidade do artista e o conseqüente afastamento da ação destrutiva; dessa forma o embate entre vida e

---

<sup>41</sup> *A morte absoluta*, p. 300.

morte pôde ser pensado, nomeado, ordenado em versos e sublimado em forma estética.

Da mesma maneira procedeu em relação à sua concepção do amor como dividido entre carnalidade e espiritualidade. Em um sentido, achava que para sentir a felicidade de amar teria que esquecer a alma porque

A alma é que estraga o amor /.../ Deixa o teu corpo entender-se com outro corpo. /  
Porque os corpos se entendem, mas as almas não<sup>42</sup>.

Em um outro registro, e aos sessenta e dois anos, sintetiza essa dualidade de modo esplendoroso no poema “Unidade”<sup>43</sup>:

Minhalma estava fora de mim naquele instante  
Fora de mim longe muito longe

Chegaste  
E desde logo foi verão  
O verão com as suas palmas os seus mormaços os seus  
[ventos de sôfrega mocidade  
Debalde os teus afagos insinuavam quebranto e molície  
O instinto de penetração já despertado  
Era como uma seta de fogo

Foi então que minhalma veio vindo  
Veio vindo de muito longe  
Veio vindo  
Para de súbito entrar-me violenta e sacudir-me todo  
No momento fugaz da unidade.

E ao pressentir o ocaso de sua exuberância telúrica Bandeira solta o seu canto elegíaco, mas também ressentido de despedida ao amor:

Adeus, amor  
O Amor disse-me adeus, e eu disse: “Adeus,

---

<sup>42</sup> *Arte de amar*, p.337.

Amor! Tu fazes bem: a mocidade  
 Quer a mocidade”. Os meus amigos  
 Me felicitam: “Como estás bem conservado!”  
 Mas eu sei que no Louvre e outros museus, e até no nosso  
 Há múmias do velho Egito que estão bem conservadas.  
 Sei mais que posso ainda receber e dar carinhos e ternura.  
 Mas acho isso pouco, e exijo a iluminância, o inesperado,  
 O trauma, o magma... Adeus, Amor!<sup>44</sup>

No *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira nos diz que Oto Maria Carpeaux, escrevendo uma vez a seu respeito disse que “no livro ideal em que ele estruturaria a ordem de sua poesia, esta partia da vida inteira que poderia ter sido e que não foi para outra vida que viera ficando cada vez mais cheia de tudo” . O poeta escreve que de fato chegou ao apaziguamento de suas insatisfações e de suas revoltas, pela descoberta de ter levado à angústia de muitos uma palavra fraterna. E arremata: “agora a morte pode vir - essa morte que espero desde os dezoito anos; tenho a impressão de que ela encontrará [nos meus setenta e nove anos] a minha vida com cada coisa em seu lugar” . Em “Antologia”<sup>45</sup> , último poema de *Estrela da tarde*, ele perfaz o seu itinerário lírico numa coda compacta, densa, magistralmente composta, como que inventariando os versos que nos legou:

A vida  
 Com cada coisa em seu lugar,  
 Não vale a pena e a dor de ser vivida.  
 Os corpos se entendem mas as almas não.  
 A única coisa a fazer é tocar um tango argentino.

Vou-me embora p’ra Pasárgada!  
 Aqui eu não sou feliz.  
 Quero esquecer tudo:  
 - A dor de ser homem...  
 Este anseio infinito e vão  
 De possuir o que me possui

<sup>43</sup> *Unidade*, p.337.

<sup>44</sup> *Adeus amor*, p. 399.

<sup>45</sup> *Antologia*, p. 395.

