

1 Introdução

1.1 Antecedentes

No ano de 1999, enquanto formando do curso de Letras Português-Espanhol da Fundação Universidade Federal do Rio Grande, senti a necessidade de desenvolver um trabalho científico. Nesse sentido, pedi à titular da cadeira de Literatura Brasileira para ingressar em um grupo de estudos. Fiz parte do projeto intitulado “Autobiografia em Manuel Bandeira: o outro itinerário de Pasárgada”, no qual tive a oportunidade de estudar o gênero autobiográfico. Nessa época apresentei no 8º Congresso de Iniciação Científica a comunicação “Autobiografia na lírica bandeireana”, cuja pesquisa se baseava na análise do poema “Infância”, tendo como referente o texto declaradamente autobiográfico *Itinerário de Pasárgada* (1954). Sob essa perspectiva, pude constatar que o poema reorganiza os espaços da infância dando a eles um caráter poético. Isso ocorre porque os fatos descritos na época dos 3 aos 10 anos ajudam a compreender não só essa faixa etária, mas, também, a vida e a obra do poeta pernambucano.

Em 2000, solicitei reingresso para o curso de Letras Português-Francês e segui no projeto. Entretanto, centralizei minha pesquisa na questão do desdobramento do sujeito e na análise de uma dimensão mítica-individual no fazer autobiográfico. Manuel Bandeira utiliza-se de símbolos que exprimem uma ordem primordial dentro de sua vida dominada pela desordem, que é causada pelo convívio com a morte. Assim, o desdobramento do sujeito é originado pela opo-

sição passado/presente, cujo passado assume conotação ideal e sacralizada. Por outro lado, ao privilegiar a memória, o poeta fica à mercê das alegrias e das tristezas oferecidas pelo Dédalo interior, pois sua poesia toma forma de um labirinto de paredes moles, entre as quais o poeta caminha, desliza. Nesse sentido, é lícito ligar Bandeira ao mito de Teseu. Foi possível construir, através de vinte e três poemas, um labirinto em que os símbolos vão mudando de um poema para outro, demonstrando a intratextualidade na obra. No mesmo ano apresentei no 9º Congresso de Iniciação Científica a comunicação “O mito bandeireano e a desordem na modernidade” e utilizei o símbolo da água, sob uma perspectiva que representa o cosmogônico e o escatológico. Nesse estudo centralizei a análise da água como forma de representar o par antitético Morte/Vida. Esse par fornece o elemento criador, da mesma maneira que, na modernidade, ordem/desordem converge no projeto de construir uma sociologia dinâmica.

Nesse período de dois anos constatei a recorrência da água na construção da poética bandeireana. Espalhado pela obra, o elemento pode ser encontrado nas mais variadas concepções (regeneradora, soteriológica, representação da existência, flutuações dos desejos e sentimentos); nas mais variadas formas (chuva, rio, mar, neblina, orvalho, lágrima, nuvem, poça); e com as mais variadas funções (mergulhar, lembrar, esquecer, mirar-se e ouvir-se). Esses aspectos a respeito da água serão mais aprofundados, uma vez que ela é matriz e motriz da dissertação.

1.2 Pequena fortuna crítica de Manuel Bandeira.

Manuel Bandeira é um poeta muito estudado, por isso é impossível recorrer toda sua fortuna crítica. Entretanto, alguns textos foram paradigmáticos para o desenvolvimento desta dissertação.

Gilda e Antônio Cândido, na Introdução de *Estrela da Vida Inteira*¹(1966), ainda que de forma pontual, traçam as primeiras diretrizes para essa

¹ MELLO E SOUZA, Gilda e Antônio Cândido. *Introdução à Estrela da Vida Inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

leitura. Os críticos propõem ler Bandeira *com referência aos dois pólos da arte, isto é, o que adere estritamente ao real, e o que procura subvertê-lo por meio de uma deformação voluntária*². Para os críticos, entre

*os dois pólos da criação, corre como unificador um “Eu” que se revela incessantemente quando mostra a vida e o mundo, fundindo opostos como manifestações da sua integridade fundamental (...), dando a cada verso seu timbre e sua vida*³.

Dessa forma, o acervo amplo de informes pessoais não parece bisbilhotice, e sim, fatos poeticamente expressivos que são produzidos a partir do que eles chamam de senso do momento poético. Assim, quando fala de sua experiência pessoal, o poeta recorre, com frequência, à organização dos atos ou sentimentos numa estrutura de quadro que pode criar, no domínio do ser, momentos poéticos “desentranhados” de contextos naturais, para formarem contextos novos. Portanto, no nível temático, o universo de sua obra abrange, de um lado, o registro direto dos objetos e dos sentimentos e, de outro, a transcendência desses objetos.

É importante ressaltar que Gilda e Antonio Cândido, embora não façam referências específicas à água, reconhecem na obra de Bandeira um materialismo que o faz aderir à realidade terrena, limitada, dos seres e das coisas. Por outro lado, paradoxalmente, cria uma espécie de transcendência que alarga o âmbito normal do poema. Essa transcendência, para os críticos, tem um sentido religioso. Religioso, no sentido antropológico, mítico, pois observam que Bandeira fala de *Deus e das coisas sagradas, como entidades que povoam a imaginação e ajudam a dar nome ao “incognoscível”*⁴, e não, como se a vida física se justificasse por uma razão superior. Portanto, é da confiança na sabedoria do instinto que se forma o sentimento da transcendência, manifestada como imanente aos gestos naturais e, por isso, um materialismo universal no seu desdobramento.

Para Gilda e Cândido, é a adesão à realidade material do mundo que parece explicar a espontânea naturalidade da poesia de Bandeira. O poeta ao organizar a desordem e o tumulto das paixões, confere-lhes uma generalidade

² Id., *ibid.*, p. 3

³ Id., *ibid.*, p. 3

⁴ Id., *ibid.*, p. 3

nizar a desordem e o tumulto das paixões, confere-lhes uma generalidade que transcende a condição biográfica. Isso fica mais claro quando analisam “Canção das duas Índias”. Os críticos demonstram a euforia material dos sentidos que se produzem em torno do desejo e do seu obstáculo. Eles apresentam a água como espaço material do poema:

Organizando-se diante dos nossos olhos com poderosa força plástica, elas (as imagens) formam um amplo panorama marítimo. Esta “marinha” sui generis, contudo, não é uma transposição fiel da natureza, um quadro “realista”; não é, ainda, uma realidade transfigurada pela emoção, um seu correlativo exterior (...). A sua dramaticidade típica, o seu caráter insólito derivam da invenção de um espaço irreal e arbitrário, onde se avizinham, colocados na mesma perspectiva, os objetos mais díspares⁵.

Eles também explicam o desdobramento do sujeito simbolizado com as Índias do Leste e as Índias Ocidentais: *A metáfora simboliza, portanto, uma frustração, o contraste existente entre aquilo que o poeta se propõe alcançar e aquilo que de fato acaba alcançando, a distância que vai da aspiração à realidade⁶.*

Os críticos marcam as diretrizes para essa leitura, pois reconhecem que o poeta conquistou a posição-chave que lhe permitiu compor o espaço poético de maneira a exprimir a realidade do mundo⁷. Além disso, ressaltam o desdobramento do sujeito caracterizado pelo desejo e pelo obstáculo; e, enfim, porque identificam de forma latente a água como espaço imaginário da poesia bandeireana, pois é o limite e o contato entre o desejo e a realidade.

Um dos estudos mais abrangentes sobre a poesia bandeireana é o de Davi Arrigucci, *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*⁸. O crítico demonstra que a experiência estética de Bandeira revela aspectos do sujeito no mundo através de uma abordagem em que o comentário, a análise e a interpretação brotam dos poemas. Nesse sentido, Arrigucci lê os poemas como enigmas e

⁵ Id., *ibid.*, p 9

⁶ Id., *ibid.*, p. 11

⁷ Id., *ibid.*, p 7

⁸ ARRIGUCCI, Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

desenvolve um percurso da obscuridade à inteligibilidade. Para isso, vai do nível fônico ao semântico, constituindo, assim, uma análise que sai da linguagem de um poema específico, explica aspectos gerais da obra e retorna ao poema. O crítico assim expressa sua intenção:

O fulcro principal do projeto é a tentativa de compreender o processo pelo qual uma experiência particular, historicamente determinada, toma uma forma poética concreta, de caráter simbólico, e validade universal, no poema⁹.

Portanto, cada poema é analisado como um instante de revelação, cuja tentativa é penetrar pela análise no seu modo de ser mais íntimo, até desvendar as relações constitutivas entre a experiência particular e a estrutura verbal do enigma.

O crítico demonstra que, ao construir o poema, Bandeira imprime na palavra sua marca e a do objeto que procurou representar, cifrando, no todo, o sentido de que tudo une e atravessa. Isso ocorre quando o crítico, ao falar de “Maçã”, destaca a característica pictórica do poema. Arrigucci demonstra que a maçã surge como um objeto de imitação da natureza, exemplarmente representado; mas surge, também, como um objeto pictoricamente construído, como uma harmonia paralela à natureza, e, finalmente, ainda como forma de expressão de um sujeito lírico, como símbolo de uma emoção pessoal.

Arrigucci, ao analisar “Poema só para Jaime Ovalle”, explica o quarto, espaço no poema, e ajuda a compreender a relação entre o texto e o extratexto, relação tão importante para a autobiografia:

Embora possa corresponder, por traços circunstanciais, a quartos que são referentes reais da biografia de Bandeira, o quarto, como entidade poética, espaço representado no universo da literatura, é feito de imaginação e palavras como os seres que o povoam, como Jaime Ovalle e tantos outros, associando-se à mais profunda intimidade do Eu-lírico, voz central dos poemas”.¹⁰

Arrigucci destaca que essa intimidade reflete de maneira positiva no homem:

⁹ Id., *ibid.*, p 14

¹⁰ Id., *ibid.*, p 63

O quadro “real” se transforma, pela força da imaginação poética que o plasmou em imagem, em consciência da realidade, do modo de ser das coisas, o que permite a visão inclusiva das contradições, a compreensão dos limites (...) através do dobrar-se do sujeito sobre sua própria experiência, movimento perceptível internamente no poema, pela imagem recortada do próprio fluxo do pensamento e dá a ver como um quadro do espaço interior, a consciência “acordada” incorpora no presente de uma experiência já liberada pela compreensão e emoção do que se acabou no passado¹¹.

Percebe-se, assim, que o crítico vê o poema como imagem construída através da palavra, constituindo uma unidade complexa, por integrar múltiplos componentes contraditórios e heterogêneos articulados coerentemente como um todo. Essa imagem, recorte do fluxo de tempo e do movimento da consciência, mostra-se como um retrato imóvel da intimidade.

Arrigucci também ressalta a relação entre homem e natureza. Quando analisa o poema “Cantiga”, de *Estrela da manhã* (1936), demonstra que é como se o poeta conversasse consigo mesmo, num entressonho, dando vazão ao que leva na alma. Nessa análise, do mesmo modo que Gilda e Antônio Cândido quando analisaram “Canção das duas Índias”, ele fala implicitamente na água como elemento de espelhamento interior e como representação material do poema:

Frente ao mar, alguém que se enleva com o movimento das ondas exprime pelo canto um sonho de felicidade: o movimento da alma que busca enlaçar amorosamente a estrela, embebendo-se nas ondas; fusão dos céus e das águas num mesmo movimento interior, num único anseio, que é ao mesmo tempo de plenitude e de repouso.¹²

Na análise, o crítico demonstra que a música de “Cantiga” suscita o livre devaneio diante do mar. O poema segue o movimento natural das ondas, induzindo ao sonho, evocando através dele a deusa Vênus e as sereias; volta às origens da vida (quadrinhas da infância) e da poesia (primitivo poder da magia e do canto). A água é o elemento que une o que está afastado, o descontínuo, reunindo amorosamente, em imagem, os elementos materiais do universo, ou seja, mudando o mundo pela imaginação.

¹¹ Id., *ibid.*, p. 86

¹² Id., *ibid.*, p. 166

Arrigucci aprofunda os traços que Gilda e Antônio Cândido apontaram, desenvolvendo-os de forma mais complexa tanto em relação à linguagem como no que diz respeito aos temas.

Os outros dois estudos que serviram de paradigmas para esta leitura não possuem nem a profundidade, nem a extensão dos dois anteriores. Entretanto, ganham relevância porque demonstram uma visão mais totalitária da obra bandeireana.

José Carlos Garbuglio, ao escrever *Roteiro de leitura: Poesia de Manuel Bandeira*¹³, ressalta a importância da infância na construção da poesia bandeireana. O crítico, ao identificar nos poemas “Infância” e “Evocação de Recife” o núcleo central do desenvolvimento – que remete ao tempo formador – caracteriza este espaço-tempo como a seiva que nutre a obra de Bandeira. E Betina Rodrigues da Cunha, ao escrever *A poética da natureza na obra de Eluard e Bandeira*¹⁴, analisa os quatro elementos formadores da natureza na obra de Manuel Bandeira. A autora estabelece como ponto de partida para o tratamento das imagens da natureza, nos dois poetas, a clássica divisão dos elementos: ar, terra, fogo e água. Nesse sentido, pode-se observar uma decomposição que parte do geral (natureza), subdivide-se nos temas (terra, fogo, água e ar) e chega aos subtemas (mar, praia, rio, chuva etc).

Esses dois estudos, por seus valores específicos serão abordados de forma mais profunda no próprio corpo da dissertação, uma vez que, tanto a infância, como a natureza, representada pela água, são o centro para esta leitura. Portanto, esses textos servirão de aporte teórico.

1.3 Itinerário

Qual o sentido da recorrência da infância na poesia de Manuel Bandeira? Essa é a questão que norteia o capítulo 2. Na busca de resposta para essa ques-

¹³ GARBUGLIO, José Carlos. *Poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Ática, 1998.

¹⁴ CUNHA, Betina Ribeiro da. *A poética da natureza na obra de Eluard e Bandeira*. São Paulo: Annablume, 2000.

tão, será percorrido um caminho teórico que parte de pressupostos sobre o gênero autobiográfico. Nesse sentido, começa-se pela clássica definição de autobiografia proposta por Philippe Lejeune. Serão observadas as condições do estabelecimento dos pactos de leitura, entre eles o pacto autobiográfico. Em seguida, a autobiografia será observada a partir de uma teoria ficcional proposta por Nicolas Rosa. Para finalizar o primeiro subcapítulo: “Reminiscências: Narrativa autobiográfica” será utilizada a proposta de Dario Villanueva. O teórico pensa a autobiografia numa dimensão pragmática, como um processo comunicativo. Dessa forma, a identidade do eu não é uma referência como para Lejeune, e sim, um instrumento fundamental para a construção da identidade.

No segundo subcapítulo: “A caminho da dialética: autobiografia na poesia”. Serão estudadas as constantes do gênero autobiográfico em consonância com o lírico. Dessa forma, pretende-se buscar uma compreensão para outros procedimentos autobiográficos, que não os tradicionais em prosa. Para isso será utilizada a teoria de Raquel Souza, que propõe a autobiografia a partir de um funcionamento arquitetônico. A autora propõe a história, a memória e o tempo como constituintes do discurso autobiográfico independentemente de se tratar de prosa ou poesia. A partir desse triângulo, pensa-se a possibilidade de ler a poesia de Manuel Bandeira como um discurso autobiográfico. Para isso será analisado “Evocação do Recife” e “Infância”, dois poemas de caráter narrativo. Para finalizar este capítulo, observar-se a teoria do filósofo Gaston Bachelard, que propõe a ritmoanálise como uma ruptura constante com a continuidade do tempo.

Na seqüência, o capítulo “Poiesis” tem a seguinte pergunta norteadora: em que medida a água representa o extrato autobiográfico? Num primeiro momento, será demonstrada a poesia bandeireana como um processo dialético. O termo *Poiesis*, que em grego significa criação/fabricação, remete a um processo racional. Entretanto, Bandeira produz uma poesia que, segundo ele, “aflora do subconsciente”. Por isso, o subcapítulo “O lado esquecido” remete ao mito no âmbito da escrita e da arte. O mito através da linguagem revela o princípio. Em “Poesia como revelação” será utilizada a proposta de Octávio Paz, para quem a poesia é união do mágico e do racional. Em seguida, será relevante a teoria dos

quatro elementos de Gaston Bachelard. A água, a terra, o fogo e o ar, são elementos dialéticos que materializam o imaginário. A partir daí o tema da água será abordado de maneira gradual: “A água formadora do cosmos”, “A água na construção do poeta” e “A água lugar da escrita”.

O capítulo quatro remete a seguinte questão: qual a relação da palavra/água/reflexo? Nesse capítulo será trabalhado o mito de Narciso. A base teórica a ser utilizada é a fenomenologia de Gaston Bachelard sobre o Narciso cósmico. A análise e interpretação dos poemas ressaltarão no desdobramento do sujeito. Por isso, os poemas que serão analisados apresentam o elemento água numa perspectiva narcisista, acima referida.

“Êthos”, que nomeio o quinto capítulo, refere-se ao caráter individual. Nesse sentido, busca-se penetrar na poética bandeireana, pela seguinte questão: de que maneira a água pode representar o imaginário do poeta? Para isso será analisado um conjunto de poemas nos quais a água será o elemento que marca a diversidade e a unidade. Será abordado o verso que vale por si, ao mesmo tempo em que se penetrará no mérito dessa poesia, para esmiuçar seus enigmas. Não podendo esgotar todas as possibilidades analíticas, far-se-á a redução da obra do poeta a temas essenciais. Serão observadas as possibilidades combinatórias de maneira que esses temas representem os processos de realização poética, que são constantes na poesia de Manuel Bandeira.

A escolha dos poemas será feita a partir dos temas propostos para cada capítulo, não levando em consideração a ordem cronológica da produção, embora se saiba que de *Cinza das Horas* (1917) à *Estrela da Tarde* (1960) o poeta desenvolve um aprofundamento dos temas e da técnica¹⁵. O interesse aqui não será demonstrar essa “evolução”, e sim, apresentar a relação obra/poeta. Todos os poemas serão trabalhados a partir da vigésima edição de *Estrela da vida inteira*, editado em 1993, no Rio de Janeiro, pela Nova Fronteira. Dessa forma, gostaria de esclarecer, de antemão, que as peças poéticas bandeireanas serão identificadas apenas com o número da página da edição acima referida.

¹⁵ Cf: TELES, Gilberto M. *A escrituração da escrita*. Petrópolis: Vozes, 1996.



2 Infância

Quando comparo esses quatro anos de minha meninice a quaisquer outros quatro anos de minha vida de adulto, fico espantado do vazio destes últimos em cotejo com a densidade daquela quadra distante. (Manuel Bandeira)

2.1 Reminiscências: narrativa autobiográfica

Philippe Lejeune, através de uma análise de sistemas de contratos e de elementos formais distintos, de diferentes tipos de narrativas da primeira pessoa, estipula os moldes do gênero autobiográfico. A história da autobiografia, para Lejeune, é, antes de tudo, um modo de leitura. Contudo, restringe essa idéia ao afirmar que se trata de um texto narrativo em prosa, que engendra a crença de se estar lendo o segredo da vida de um indivíduo. Segundo ele, a definição coloca em jogo elementos, apartando quatro categorias diferentes:

a forma de linguagem (narrativa em prosa); o assunto tratado (vida individual, história de uma personalidade); a situação do autor (identidade do autor que remete a uma pessoa real e do narrador); e a posição do narrador (identidade do narrador e do personagem principal e narração numa perspectiva retrospectiva)¹⁶.

Assim, excluí dessa forma de escrita os poemas, uma vez que estes textos não são em prosa. Por outro lado, a ênfase recai na identidade do autor, do narrador e do personagem. Portanto, quanto à linguagem, distingue dois critérios diferentes: de um lado, as pessoas gramaticais; de outro, as identidades dos indivíduos pelas quais os aspectos das pessoas gramaticais refletem. O teórico francês define que devem ser situados os problemas da autobiografia pela narra-

¹⁶ LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975. p. 14. “La definition met em jeu des éléments appartenant à quatre catégories différentes: Forme de langage (récit em prose); sujet traité (vie individuelle, histoire d’une personnalité); situation de l’auteur (indentité de l’auteur, dont lê non renvoie à une personne réelle, et du narrateur); position du narrateur (indentité du narrateur et du personnage principal, perspective rétrospective du récit)”. Todas as traduções do texto de Lejeune foram feitas por mim.

ção do nome próprio: *Nesse nome resume-se toda a existência que remete ao autor*¹⁷. Embora saiba que, na maioria dos casos, a presença do autor no texto resume-se ao nome, o leitor não irá verificar e talvez nem precise saber quem é tal pessoa, mas sua existência é atestada incontestavelmente. O crítico explica:

*Um autor não é uma pessoa. É uma pessoa quem escreve e quem publica (...) o autor define-se como sendo, simultaneamente, uma pessoa real socialmente responsável e produtor de um discurso. Para o leitor que não conheça a pessoa real, acredita na sua existência, o autor define-se como a pessoa capaz de produzir esse discurso, e o leitor o imagina, a partir do discurso que ele produz*¹⁸.

Portanto, a autobiografia supõe que haverá identidade do nome entre o autor, o narrador e o personagem do qual fala. Essa identidade pode estabelecer-se de duas maneiras: na primeira, de forma explícita, o título não deixa dúvida sobre o fato de que a primeira pessoa reflete o autor; na segunda, de forma implícita, é quando o narrador, na seção inicial, sela compromisso frente a frente ao leitor, levando-o a perceber que o “Eu” remete ao nome colocado na capa, ainda que não se repita no texto. Dessa forma, Lejeune define autobiografia na perspectiva daquele que a lê, como um contrato social cuja identidade é selada pelo nome próprio, sendo verdade também para aquele que a escreve.

Nesse sentido, um quarto termo é inserido: o modelo. Lejeune explica que biografia e autobiografia são textos referenciais, assim como o discurso histórico e o científico, que pretendem basear-se em informação sobre uma realidade exterior ao texto e submetem-se a uma prova de verificação. O crítico acredita que o alvo não é a simples verossimilhança, mas a semelhança ao verdadeiro. Não o efeito do real, mas a imagem do real. Para ele, todo texto referencial possui um pacto referencial, implícito ou explícito, no qual são incluídos uma definição, que o campo do real visa, e um enunciado de modalidades e de graus de semelhança, os quais o texto pretende. Dessa forma, Lejeune define

¹⁷ Id., *ibid.*, p. 23. “C’est dans ce non que se resumé toute l’existence de ce qu’on appelle l’acteur”

¹⁸ Id., *ibid.*, p. 23. “Un auteur, ce n’est pas une personne. C’est une personne qui écrit et qui publie (...) L’auteur se définit comme étant simultanément une personne réelle socialment responsable, et le producteur d’un discours. Pour le lecteur, qui connaît pas la personne réelle, tout en croyant à son existence, l’auteur se définit comme la personne capable de produire ce discours, et il l’imagine donc à partir de ce qu’elle produit.”

que o pacto referencial, no caso da autobiografia, geralmente coexiste com o pacto autobiográfico¹⁹, pois é difícil dissociar externamente o sujeito da enunciação daquele do enunciado na primeira pessoa.

Para Lejeune, é indispensável que o pacto referencial seja conclusivo e cuidadoso, porém não é necessário que o resultado seja da ordem de estrita semelhança. Para melhor entendimento é necessário restituir o quarto termo, isto é, o modelo. Lejeune fala que por modelo entende o real, ao qual o enunciado pretende assemelhar-se. Assim é questionada a semelhança entre um texto e a vida. A semelhança, segundo ele, pode situar-se em dois níveis: no primeiro, de modo negativo (no nível dos elementos da narrativa), intervém o critério de exatidão; no segundo, de modo positivo (no nível da totalidade da narrativa), intervém o critério de fidelidade. A exatidão refere-se à informação, e a fidelidade, à significação. A significação só pode ser produzida, segundo Lejeune, pela técnica da narrativa e pela intervenção de um sistema de explicação implicando a ideologia do historiador, o que não impede o autobiógrafo de conceber como o mesmo plano que o da exatidão. Isso faz com que a narrativa assemelhe-se à realidade extratextual, à qual todo texto remete.

Nicolas Rosa opõe-se a Lejeune pois estuda a autobiografia no âmbito de uma teoria ficcional, demonstrando que o ato autobiográfico diferencia-se do texto, que é sua consequência²⁰. Para Rosa, o texto autobiográfico implica uma topoelocutiva²¹ de relações, e não, um contrato de leitura.

Rosa retoma a idéia de Lejeune e confirma a função lógica do nome como o outro simbólico. Contudo, a categoria de outro textual implica, também, o reconhecimento das articulações do texto em sua relação de filiação textual como

¹⁹ O pacto autobiográfico consiste na identidade entre autor/narrador/personagem.

²⁰ O ato, segundo o crítico, gera uma temporalidade, um processo imaginário de construção de uma personalidade ou de um caráter que o sustenta, enquanto o texto é a escrita desta temporalidade sobre o processo de memória, do lembrado e do esquecido. Esse processo de memorização e rememoração é o complexo que funda o ato, e não o pacto. Cf: ROSA, Nicolas. *A arte del olvido (sobre la autobiografia)*. Buenos Aires: Puntosur, 1990. p. 51-59

²¹ Topoelocutiva, segundo Rosa, é o espaço prenunciativo que forma-se com um triálogo onde o sujeito se escreve como dialógico em relação à primeira pessoa, influenciado pela leitura de textos anteriores. Cf: Id., *ibid.*, p. 26

leitura de textos anteriores e, portanto, de uma linhagem textual (intertextualidade). No regime da lei textual da intertextualidade, o que a autobiografia nega é a precedência de outros textos; esquece-os para escrever o espaço de seu próprio nascimento original; simula uma origem para converter-se em simulacro de origem textual. Isso significa que os textos se originam em mim; eu sou sua própria história, ou a história dos textos coincide com a minha história. Porém, cedo ou tarde, a autobiografia gera sua linhagem e, conseqüentemente, uma perda do sujeito, pois o “Eu” escriturário é a soma de outros nomes e de outros textos.

Nesse sentido, o sujeito da escritura-leitura e seu duplo imaginário leitura-escritura sofrem a determinação do outro textual. A disparidade da função de autor e da função de leitor faz com que as operações de leitura e escritura não sejam simétricas. Na escrita é esquecido o outro textual, e na leitura ele é recordado. Essa assimetria, segundo Rosa, funda a intertextualidade.

Essa topoelocutiva, portanto, ordena-se através de uma estrutura não contratual de duplos planos entre o autor e o leitor, que nunca chegam a se tocar. Nesse espaço inaugura-se o diálogo de um dizer interior e de um dizer relacionado que se converte em um dizer trans-subjetivo.

O imaginário escritural da autobiografia produz a densificação do “Eu”, que se simula contínuo na escrita. Esta, por definição é pura descontinuidade. A continuidade, produto da presença do “Eu”, refere-se ao “Eu” autônomo (Eu literário: eu/autor, eu/narrador, eu/personagem) e desaloja o outro simbólico (“Eu” escriturário). Segundo Rosa, na autobiografia essa descontinuidade é a memória; e seu fundamento, o esquecido, ou seja, a outra forma da pequena morte. A morte pela escrita inaugura a vida da literatura. Assim, a autobiografia é construída pelo esquecido, e não pelo lembrado. *A memória da autobiografia, ao mesmo tempo que recorda (rememora), oscila entre o a recordação apagada, e o desejo de saber (...) quando recorda começa a esquecer.*²²

²² Id., *ibid.*, p. 61. “La memoria de la autobiografía, al mismo tiempo que recuerda (rememora), oscila entre el recuerdo encubridor, el deseo de saber. (...) cuando rememora comienza a olvidar”. Todas as traduções do texto de Nicolas Rosa foram feitas por mim.

Isso ocorre porque remete à cena primitiva, que é produto da lógica ambivalente entre amnésia infantil e anamnésia. Na autobiografia a anamnésia coincide com a revelação da recordação. O que o sujeito da escrita sabe é posto no passado e impõe-se como revelação, como episódio. Na escritura do autobiógrafo, é sempre algo que supõe voltar do secreto passado infantil, e o passado só é secreto porque é esquecido. Rosa explica que no ato autobiográfico o Eu se dá conta de que era Outro, distinto do que é agora por tê-lo esquecido. *O saber esquecido pelo sujeito me converte em outro quando me é revelada a escritura primitiva desse passado*²³.

Portanto, a autobiografia consiste em instaurar seu próprio “Eu” como “Outro”, como objeto, no espaço de sua escrita. O ato autobiográfico é simultaneamente ato de escrita e ato de nascimento dessa escrita, pois todo nascimento, figura de origem, remete sempre a recordações desse momento. Rosa chama de “recordações da infância”²⁴, considerando que elas constituem a cena arcaica, primária, que funda o ato. Para o crítico não haveria autobiografia sem tal cena. Ela aparece no texto como espacialidade e temporalidade. A espacialidade emerge como fragmento recortado (espaços diferentes no mesmo espaço do texto). E a temporalidade como revelação (vários tempos no mesmo tempo textual). É nesse sentido que os poemas “Infância” e “Evocação do Recife” de Manuel Bandeira constituem a cena arcaica e possibilitam ler a poesia bandeireana com sentido autobiográfico. Essa cena nutre o acontecimento da infância, aquele que existe para cumprir a função de princípio no texto e no relato da vida.

Dario Villanueva²⁵, partindo do ponto de vista de que as autobiografias também são ficções, afirma que seria uma falácia estabelecer diferenças entre a autobiografia e, por exemplo, a novela autobiográfica ou simplesmente realista. A suposta ficcionalidade não serve para diferenciar um e outro gênero, tampou-

²³ Id., *ibid.*, p. 64. “El saber olvidado por el sujeto me convierte en otro cuando me lo revela la escritura primitiva de ese pasado.”

²⁴ Philippe Lejeune chama essas recordações de *récit de naissance* que consiste em descobrir o elemento original que deu início à existência do sujeito: Cf: LEJEUNE, Phelippe. *Moi aussi*. Paris: Seuil, 1986.

²⁵ Cf: VILLANUEVA, Darío. *El pólen de ideas*. Barcelona: Limpergraf, 1991.

co, para separar o que é literário do que não o é. Contudo, o autor sustenta que o realismo é o fundamento de toda a literatura, entendido não como princípio genético ou como mera solução formal, e sim, fenomenológico e pragmático. E conclui, então, que discursos tão acreditadamente autênticos como se consideravam os autobiográficos, não se diferenciam, nem em forma nem em substância, dos de pura ficção.

Villanueva, ao não detectar nenhuma propriedade semântica ou sintática privativa da ficcionalidade, conclui que se trata de uma categoria que se constitui pragmaticamente. O texto fictício resulta de modificações intencionais efetuadas pelos agentes – emissor e receptor – da ação comunicativa. Porém, basta que o leitor a pratique para que o texto, em sua totalidade, ficcionalize-se. Nesse sentido, a autobiografia é um modo de leitura; um processo crescente de intensidade por aquilo que o mundo representado interessa. O leitor identifica-se com seus protagonistas e suas afeições, ao mesmo tempo em que deseja perceber o discurso como fator desencadeante da “verdade”. A virtualidade do texto e a vivência intencional do mesmo levam o leitor a elevar qualitativamente a hierarquia do mundo interno de referência textual, até integrá-lo no seu próprio, externo, experimental, histórico, numa palavra, realista. Aí está, para Villanueva a lógica dessa manifestação literária.

Portanto, Villanueva vai pensar o gênero autobiográfico numa dimensão pragmática, acentuando o que Lejeune afirmou, ou seja, que o centro do ato autobiográfico é a identidade autor/narrador/personagem e a associação de caráter verificável do sujeito tratado pelo texto. Assim, ele valoriza a comunicação entre o sujeito leitor e o objeto (texto).

Contrapõe-se, porém, a Lejeune, em outro ponto. A identidade do Eu, para Villanueva, é uma construção significativa, não uma referência que se deva captar com fidelidade. A autobiografia possui uma virtualidade criativa, mais que referencial. Virtualidade de *poiesis*, antes que de *mimesis*. É, por isso, um instrumento fundamental não tanto para a reprodução, quanto o é para uma verdadeira construção da identidade do Eu²⁶.

dadeira construção da identidade do Eu²⁶.

2.2 A caminho da dialética: autobiografia na poesia

As autobiografias são textos escritos por um sujeito dotado de um poder de análise, síntese e representação, que se reconhece como diferente do objeto que criou, e descobre significações, institui sentidos para conhecer-se a si mesmo no outro, ou seja, é capaz de reflexão. É, portanto, um sujeito cuja imaginação resulta em percepção e memória que presentificam o ausente por meio de imagens com forte tonalidade afetiva. Busca assim, o tempo da sua origem, para compreender-se no presente e sobretudo ultrapassar a morte. Portanto é uma imaginação criadora que, combinando elementos afetivos, intelectuais e culturais, prepara a criação de algo novo através de uma linguagem (que só existia como imagem prospectiva ou como uma possibilidade aberta) capaz de conduzir o homem ao tempo sagrado. Essas características também podem encontrar-se no lírico.

Raquel Souza²⁷, por exemplo, aproxima a autobiografia do lírico e demonstra que esse gênero caracteriza-se como criação literária, e não apenas como depoimentos textuais. Assim, opõe-se a Lejeune, primeiro, porque este considerava os poemas autobiográficos como uma forma vizinha da autobiografia; e segundo, porque, para o crítico, esses textos tinham como interesse contar a “verdade”.

A autora ressalta que o real no poema é apenas uma ilusão de real, pois a vivência real do poeta insere-se num espaço imaginativo:

*O termo ficção, usualmente ligado às narrativas de forte índice enfabulatório, passa a fazer parte do gênero lírico e, através da ficção, a voz do poema e o conteúdo que ela expressa, são momentos de revelação propulsionados pelo conteúdo da imaginação do poeta.*²⁸

²⁶ Isso conduz à consideração fundamentalmente pragmática da autobiografia reclamada por Elisabeth W. Bruss. Cf: BRUSS, Elizabeth W. *L'autobiographie considérée comme acte littéraire*. Paris: Seuil, 1974.

²⁷ SOUZA, Raquel. *Boitempo: A poesia de Drummond*. Rio Grande: Ed. FURG, 2002.

²⁸ Id., *ibid.*, p. 55

Todo texto é subjetivo, tanto na prosa como na lírica. O poema pertence ao âmbito da ficcionalidade; por outro lado, alguns textos guardam uma identificação direta e inequívoca com a pessoa do poeta. Nesse sentido, é lícito pensar a poesia de Manuel Bandeira também como autobiográfica. Arrigucci destaca:

Como a célebre “Evocação do Recife”, “Profundamente” é, antes de tudo, um daqueles poemas que Manuel Bandeira vincula, de forma explícita, a circunstâncias biográficas, a lembranças de sua infância, passada em Pernambuco²⁹.

Souza demonstra mudanças de perspectivas em relação ao narrador autobiográfico, que, por guardar relações intrínsecas com a realidade, é uma figura fulcral. Souza conclui que o narrador autobiográfico é o propagandeador de verdades que inserem sua própria vida, buscando reconstruir uma imagem, a imagem do Eu, a partir do Eu-especular. O narrador debruça-se sobre sua história pessoal, para nela ver sua imagem refletida. O que encontra é o resultado de uma combinação de dados refletindo uma imagem – a do personagem – cujas distorções em relação ao original – a do narrador – proporcionam uma intensa e apaixonada busca para saber e compreender os motivos que ocasionaram a transformação daquele – o personagem – neste, que hoje é o narrador³⁰.

Arrigucci destaca que voltar à tradição é adquirir a consciência histórica, é compreender-se e refletir-se. O crítico identifica na poesia bandeireana o desdobramento do Eu, pois quem enuncia o discurso não é exatamente o eu verídico ou real; porém, também não é puramente ficcional, como no caso de uma personagem de romance:

Esse eu é decerto ainda um produto da imaginação, um ente imaginário ou paraficcional em que se desdobra o eu lírico propriamente dito ao ver-se a si mesmo enquanto ser que se recorda, no ato da rememoração³¹.

Ocorre que Manuel Bandeira desdobra-se entre a infância vivida no Recife e a situação presente. Souza lembra que o narrador autobiográfico divide-se entre o desejo de contar-se em função do tempo decorrido (proximidade com a

²⁹ ARRIGUCCI, Davi. Op. Cit. p. 202

³⁰ Souza escreve um capítulo sobre a narrativa autobiográfica no qual propõe o narrador como um duplo. Dividido entre a proximidade da morte e as recordações da infância o narrador procura compreender-se. Cf: SOUZA, Raquel. Op. Cit. p. 49-69

morte), e o desejo de recordar-se (volta à infância). Há uma tensão entre o lembrado e o esquecido; nascimento do texto versus proximidade com a morte e, conseqüentemente, o texto assume a tentativa de transcender o fim. Dessa forma, efetua-se um processo psicopedagógico em que o autor se revê e busca a auto-compreensão. Portanto, o texto não vem do real, porém a imaginação tem um efeito no real.

Raquel Souza, para a compreensão do funcionamento arquitetônico das escritas autobiográficas, pensa a História, a Memória, e o Tempo³², como mecanismos estratégicos que constituem a formação do discurso autobiográfico, já que a autobiografia se caracteriza como um discurso literário que busca enfatizar a ilusão de real dos fatos nela relatados.

A história é feita a partir de uma visão particular. As autobiografias são realizadas através de um processo narrativo feito pela própria pessoa que viveu a história. A memória é o elemento capaz de desencadear e de resgatar o fato obscurecido no passado. Souza enfatiza o caráter de busca de identidade que comanda a palavra autobiográfica, no sentido de entender os fatos e os acontecimentos para melhor perceber o processo ativo na construção paulatina da identidade³³. Dessa forma, a memória instaura o instante que desencadeará um processo perceptivo através de objetos que atuam como uma espécie de catalisadores na memória dos indivíduos, em que as coisas atingem uma perspectiva mnemônica³⁴.

A história e a memória entrelaçam-se para atuar em um espaço temporal específico, o tempo formador. Raquel Souza, em relação ao tempo, detém-se es-

³¹ ARRIGUCCI, Davi. Op. Cit. p. 210

³² O Tempo é o veículo pelo qual o autobiógrafo transita; a Memória é o desencadeador do instante; e a História é a matéria viva que se amalgamou a partir das vivências do autobiógrafo Cf: SOUZA, Raquel. Op. Cit. p. 143- 175

³³ A autora centraliza sua observação na palavra poética de Drummond que faz uso da memória em sua autobiografia sob a necessidade de abastecer-se de fatos que ocorreram antes de seu nascimento ou na época da anamnésia. Nesse sentido, o poeta indica o recurso explícito à ficção, pois a memória é feita a partir de seleções. A memória afirma-se pelo esquecido e não pelo lembrado. Cf: SOUZA, Raquel. Op. Cit. 144-154

³⁴ Esse é um dos sentido que se pensa a água na poesia Bandeireana. O murmúrio d'água será o desencadeador do instante.

pecificamente no tempo profano *versus* tempo mítico. Enquanto o primeiro refere-se à cronologia, pois dogmatiza a linearidade, a continuidade, o somatório infinito de pequenas frações de instantes, o segundo pressupõe a eterna possibilidade de retorno às origens, a circularidade do tempo, a descontinuidade, a cronologia inexistente.

A inserção do homem no tempo sacralizado pressupõe o desejo de conhecimento da origem. A autora lembra, também, que autobiografia não é uma técnica psicanalítica, e sim, um exercício da escrita; portanto, nesse processo de construção, é imprescindível o uso da racionalização e das faculdades cognitivas de organização textual. Dependendo do manuseio dos instrumentos e das intenções do autobiógrafo, poderá vir a tornar-se literário³⁵. A inserção no tempo mítico, além de abolir as barreiras temporais do passado, do presente e do futuro, mergulha o sujeito na sua origem, para que ele se reatualize, para que ele revivencie o acontecimento de forma visceral.

A partir desse triângulo proposto por Souza é que se pensa a possibilidade de ler a poesia bandeireana como um discurso autobiográfico³⁶. Manuel Bandeira utiliza-se da sua memória para inserir-se no seu tempo mítico, na sua história.

Em sua poesia, ocorre a diluição dos tempos que regem sua vida concreta, para revelar o tempo infinito que tudo engloba, ou seja, passado e presente unem-se. Mas não somente os tempos que se anulam. Na palavra do poeta há uma grande ânsia de fundir espaços distintos e distantes em um só. Para Manuel Bandeira, a Recife da infância remete a um movimento circular, porque a cidade morreu para ser imortalizada no mito. Na poesia bandeireana, o poeta introjeta o passado no presente, como algo vivo, que dinamiza as realidades. Bandeira explicita:

Sou um velho sem passado. Quero dizer que o passado

³⁵ Dessa forma, a autora deixa claro que o recuo no tempo, numa tentativa de entender certos acontecimentos que ocorreram no passado, está longe de atingir o mesmo objetivo de um médico. Cf: SOUZA, Raquel. Op. Cit. p. 69-74

³⁶ Cf: SOUZA, Raquel. *Autobiografia em Manuel Bandeira: o outro itinerário de Pasárgada*. In: *Cerrados: revista de pós-graduação em literatura*. Brasília: UnB, 2000.

*continua a existir para mim como um presente, digamos uma enorme paisagem sem linhas de fuga, uma paisagem sem perspectiva, onde todos os incidentes, os de ontem, os do ano passado, os de há cinqüenta anos se apresentam no mesmo plano, como nos desenhos de criança*³⁷

Manuel Bandeira utiliza a memória para inserir-se no seu tempo-espaço formador. O Recife da infância retorna constantemente em sua obra e torna-se o tempo espaço do mito bandeireano. Na infância está a origem de suas aspirações, a raiz mais íntima de sua poesia, com sentido de aprofundamento de seu íntimo. Os poemas “Infância” e “Evocação do Recife” remetem a esse tempo/espaço formador³⁸.

2.2.1 Recife: espaço formador

Recife

Não a Veneza americana

Não a Mauritssatd dos armadores das Índias Ocidentais

Não o Recife dos Mascates

Nem mesmo o Recife que aprendi a amar depois —

Recife das revoluções libertárias

Mas o recife sem história nem literatura

Recife sem mais nada

Recife da minha infância

A Rua da União onde eu brincava de chicote-queimado 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

A gente brincava no meio da rua

Os meninos gritavam:

Coelho sai!

Não sai!

A distância as vozes macias das meninas politonavam:

Roseira dá-me uma rosa

³⁷ BANDEIRA, Manuel. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958. p. 294

³⁸ Apesar da acurada leitura feita por José Garbuglio, no já citado livro *Poesia de Manuel Bandeira* a respeito dos textos aqui citados; faz-se necessário para o presente trabalho um outro olhar sobre ambas peças poéticas.

*Craveiro dá-me um botão
(dessas rosas muitas rosa
Terá morrido em botão...)*

*De repente
Nos longes da noite*

Um

sino

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

*Rua da União...
Como eram lindos os nomes das ruas da minha infância
Rua do sol
(Tenho medo que hoje se chame do Dr. Fulano de Tal)
Atrás de casa ficava a rua da saudade...*

... onde eu ia fumar escondido

do lado de lá era o cais da Rua da Aurora...

... onde se ia pescar escondido

*Capiberibe
— Capibaribe
Lá longe o sertãozinho de Caxangá
Banheiros de palha
Um dia eu vi uma moça nuinha no banho
Fiquei parado com o coração batendo
Ela se riu*

Foi meu primeiro alubrimento

*Cheia! As cheias! Barro boi morto árvores destroços redemoinho sumiu
E nos pegões da ponte do trem de ferro os caboclos destemidos em jangadas de bana-
neiras*

Novenas

Cavallhadas

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

*Capiberibe
— Capibaribe*

Rua da união onde todas as tardes passava a preta das bananas com xale vistoso de pano da Costa

*E o vendedor de roletas de cana
O de amendoim
 que se chamava mindubim e não era torrado era cozido
Me lembro de todos os pregões:
 Ovos frescos e Baratos
 Dez por uma pataca
Foi há muito tempo...*

*A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros
Vinha da boca do povo na língua errada do povo
Língua certa do povo
Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil
 Ao passo que nós
 O que fazemos
 É macaquear
 A sintaxe lusíada
A vida como uma porção de coisas que eu não entendia bem
Terras que eu não sabia onde ficavam
Recife...*

Rua da União...

A casa de meu avô...

*Nunca pensei que ela acabasse!
Tudo lá parecia impregnado de eternidade
Recife...*

Meu avô morto.

Recife morto, Recife bom, Recife brasileiro como a casa de meu avô. (pág 133)

Esse poema foi publicado em *Libertinagem* (1930), livro divisor de águas³⁹. Até *Ritmo Dissoluto* (1924) há fortes resquícios da poesia tradicional. O próprio poeta confessa que *A Cinza das Horas, Carnaval e mesmo O Ritmo Dissoluto estão cheios de poemas que foram fabricados em “toute lucidité”*. *A partir de Libertinagem é que me resignei à condição de poeta quando Deus é servido*⁴⁰.

Nesse clima, “Evocação do Recife” expressa uma linguagem descritiva, em função dos espaços da infância. Bandeira não obedece a uma forma fixa. As estrofes variam quanto ao número e quanto ao tipo de versos que as compõem. As palavras flu-

³⁹ Cf: por exemplo: TELES, Gilberto Mendonça. *A utopia poética de Manuel Bandeira*. In: *A escrituração da escrita*. Petrópolis: Vozes, 1996.

⁴⁰ BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. p. 24

em espontaneamente, e não há uma preocupação com o número de sílabas métricas. A pontuação se reduz às aposiopeses e exclamações que dão ao poema um tom sentimental. O ritmo é dado pelas idéias vinculadas. O verso livre, sem rima, característica do modernismo, é usado largamente. O estilo é espontâneo, quase telegráfico. Essas características formais remetem à busca de memória de um espaço específico. O poema pode ser dividido em três partes. Primeiro o poeta anuncia o que vai cantar:

Recife

Não a Veneza americana

Não a Mauritssatd dos armadores das Índias Ocidentais

Não o Recife dos Mascates

Nem mesmo o Recife que aprendi a amar depois —

Recife das revoluções libertárias

Mas o recife sem história nem literatura

Recife sem mais nada

Recife da minha infância

Não há uma linearidade, a cidade que interessa não é a de aspectos conhecidos e consagrados, mas aquela que o liga à infância. Busca a individualização de um espaço coletivo para encontrar, na emoção particular, as recordações da infância vivida no Recife, ou seja, o triângulo proposto por Souza.

A segunda parte evoca a cidade da sua infância, que vive na sua memória. O poeta descreve as brincadeiras, evoca as pessoas que povoaram seu mundo infantil. Nesse poema há o retorno à raiz da experiência do poeta, que justamente reconhecia, nas remotas imagens da memória infantil, nas voltas inesperadas da emoção do passado, a fonte primeira da poesia, através dos contos de fada, das histórias da Carochinha e das cantigas de roda que aparecem no poema acima⁴¹.

À distância as vozes macias das meninas politonavam:

Roseira dá-me uma rosa

Craveiro dá-me um botão

O poema é todo permeado por vozes externas: *Os meninos gritavam, as vozes das meninas politonavam, nos longes da noite um sino*. A linguagem descreve elementos históricos e geográficos. Predomina a enumeração que desencadeia associações evocativas da infância, para penetrar e confundir-se com a dimensão existencial. As estrofes inter-

⁴¹ Meu primeiro contacto com a poesia sob formas de versos terá sido provavelmente em contos de fadas, em histórias da carochinha. No Recife, depois dos seis anos Cf: Id., *ibid.*, p. 9

mediárias são construídas de maneira expressionista, representando um monólogo interior ininterrupto, tipo de narrativa em que o próprio espírito se retrata no seu fluir. Dessa forma, “Evocação de Recife”, poema no qual Bandeira evoca os espaço cosmogônicos, demonstra que, na sua poesia, memória e imaginação se encontram.

O mesmo ocorre com o tempo, cujo pretérito imperfeito aproxima o passado do presente. As situações do passado vêm surgindo como uma coreografia: brincadeiras, conversas, aventuras, o proibido. Pela justaposição espacial das estrofes, há uma quebra sintática ao surgir uma voz que remete ao presente, Há outros momentos em que o uso dos parênteses distancia o passado e o presente:

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

Em alguns versos a enumeração dá um sentido de lentidão, reforçado pelas reticências e exclamações. Aliás, o poema todo se caracteriza pela morosidade, como se o poeta quisesse eternizar os bons momentos da infância e marcar a melancolia do momento presente.

Isso fica evidente não apenas pela reiteração do processo de enfatização, mas, também, pela enumeração das locuções verbais: *Não podia ir ver, ia pescar, ia fumar*; e do gerúndio: *O coração batendo*.

No poema há predominância de substantivos, como se o poeta tentasse captar o essencial dos seres e das coisas que povoam o mundo mágico da sua infância. Certas expressões levam diretamente ao passado, contrapondo as vozes entre parênteses, que remetem ao presente: *Uma pessoa grande dizia:/ Fogo em Santo Antônio*.

Dois planos se fundem e coexistem: o objetivo, ligado à própria cidade e seus habitantes, sua vida, enfim; e o subjetivo, relacionado às vivências do poeta. No final do poema, o eu-lírico volta ao seu presente, permanecendo distanciado no tempo e no espaço

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

Nesse momento fica nítida a distância entre o passado e o presente. Ele constata com angústia a irreversibilidade do tempo e a efemeridade das coisas:

Nunca pensei que ela acabasse!// Tudo lá parecia impregnado de eternidade. O poeta parte então para o fim:

Recife.../ Meu avô morto./ Recife morto.

A Rua da União será metonímia de Recife, e a casa do avô, metonímia da Rua da União. Num processo decrescente, Bandeira começará falando de Recife, falará da Rua da União e terminará falando do avô. O espaço da rua apresenta-se como lugar de brincadeiras e descobertas. Ocupa a maior parte do texto, excetuando-se a primeira estrofe e os seis últimos versos, que remetem à casa do avô. Pode-se notar no poema aquilo que Rosa fala em relação à espacialidade. “Evocação do Recife” une espaços distintos em um só. Recife, Brasil e a casa do avô estão na mesma relação de grandeza e apresentam-se como espaços particulares do poeta. A idéia circular é expressa no próprio fazer poético, remetendo à morte e ao retorno à vida dessa cidade. Não se trata aqui do tempo cronológico, e sim de um tempo formador, um tempo que retornará durante toda a obra do poeta. Dessa forma, as outras Recifes destacadas no começo do poema não morreram, quem morreu é a Recife da infância, a Recife da casa do avô:

Recife...

Rua da União...

A casa do meu avô...

(...)

Recife...

Meu avô morto.

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

Davi Arrigucci, analisando “Profundamente”, poema publicado em *Liber-tinagem* (1930), mostra a ruptura dos laços afetivos do Eu com o mundo de seu passado, o que é determinado pela perda dos entes queridos, e sentida como uma antecipação da morte do próprio sujeito⁴². Em “Evocação do Recife” ocorre o mesmo: a casa do avô é microcosmo do Recife da infância do poeta. Identificado com a morte de seu avô, tem a sensação de morte em vida; pelo sentimento da divisão do ser, de perda de si mesmo e do mundo da infância. O sujeito fica exposto à transitoriedade das coisas no tempo. Contudo, o fator da identidade pessoal que a memória garante através dos anos e, mediante o ato autobiográfi-

co, o ser busca, na poesia, a Recife da infância. Este espaço organiza, exprime e resguarda o sujeito como garantia da sua própria unidade.

Tal espaço está inserido num tempo específico, o tempo da infância. Nesse tempo, inserem-se outros lugares que estão presentes no poema “Infância”:
Sou natural de Recife, mas na verdade nasci para vida consciente em Petrópolis, pois, em Petrópolis datam minhas mais velhas reminiscências. Procurei fixá-las no poema Infância”⁴³.

2.2.2-A Infância: O tempo formador

*Corrida de ciclista.
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 de minh’ama-de-leite...
...Meus olhos não conseguem romper os ruços definitivos do tempo.*

Ainda em Petrópolis...um pátio de hotel...brinquedos pelo chão...

Depois a casa de São Paulo.

*Miguel Guimarães, alegre, míope e mefistofélico,
Tirando relógios de plaquê da concha de minha orelha .
O urubu pousado no muro do quintal.
Fabrico uma trombeta de papel.
Comando...
O urubu obedece.
Fujo, aterrado do meu primeiro gesto de magia.*

*Depois ... A praia de Santos...
Corridas em círculos riscados na areia...
Outra vez Miguel Guimarães, juiz de chegada, com os presentinhos.
A ratazana enorme apanhada na ratoeira.
Outro bambual...
O que inspirou a meu irmão o seu único poema:*

*Eu ia por um caminho,
Encontrei um maracatu.
O qual vinha direitinho
Pelas flechas de um bambu.*

⁴² Cf: ARRIGUCCI, Davi. Op. Cit. p. 203

⁴³ BANDEIRA, Manuel.Op. Cit. p. 9

*As marés de equinócio,
O jardim submerso...
Meu tio Cláudio erguendo do chão uma ponta de mastro destróado.*

Poesia dos naufrágios!

*Depois Petrópolis novamente.
Eu, junto do tanque, de linha amarrada no inciso de leite, sem coragem de
[puxar.*

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

*E a chácara da Gávea?
E a casa da rua Don'Ana?*

*Boy, o primeiro cachorro.
Não haveria outro nome depois
(Em casa até as cadelas se chamavam Boy).*

*Medo de gatunos...
Para mim eram homens com cara de pau.*

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

*A casa da Rua da União.
O pátio_ núcleo de poesia.
O banheiro_ núcleo de poesia.
O cambrone_ núcleo de poesia (la fraicherur des latrines!).
A alcova de música _núcleo de mistério.
Tapetinhos de peles de animais.
Ninguém nunca ia lá... Silêncio... Obscuridade...
O piano de armário, teclas amarelecidas, cordas desafinadas.*

*Descoberta da rua!
Os vendedores a domicílio.
Ai mundo dos papagaios de papel, dos piões, da amarelinha!
Uma noite a menina me tirou da roda de coelho-sai, me levou, imperiosa e [o-
fegante, 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!* (pág 208)

O poema “Infância” foi publicado em *Belo Belo* (1948). Nesse momento o poeta já havia conquistado a extrema simplicidade e o vigor expressivo depurado⁴⁴.

Do mesmo modo que foi visto no poema anterior, em “Infância” Bandeira desenvolve um processo descritivo em forma de espiral. Quando fala de Recife, começa localizando-a: volta a Pernambuco, a casa da Rua de União, o pátio, o banheiro, o cambrone, a alcova. São espaços que se constituem a partir de um movimento externo para chegar ao interior da casa. A cidade e a casa representam o ser interior, que, por sua vez, representa o menino, conseqüentemente a infância, isto é, o tempo formador. Entretanto, “Infância” diferencia-se de “Evocação do Recife”, pois enfatiza os ritos de passagem: primeira amamentação, cidades onde viveu, primeiro medo, primeiro animal, descoberta do sexo, o contato com o mágico, o encontro com a poesia, a descoberta da morte. No poema encontra-se os temas desenvolvidos em toda a obra do poeta.

“Infância” remete à temporalidade destacada por Nicolas Rosa (vários tempos num só). Nesse poema pode-se observar o tempo cronológico que vai dos 3 aos 10 anos. Contudo, é regido pela ordem simbólica; os símbolos são criados a partir da ausência, pois o poeta busca o tempo da anamnésia. Bandeira conta as ausências, o perdido e o nunca encontrado. No começo de “Infância” é ressaltada a ausência da memória:

*Corridas de ciclistas.
Só me recordo de um bambual debruçado no rio
Três anos?
Procuro 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.*

O eu-lírico busca recordar a teta negra de sua ama-de-leite. O esquecimento abre-se para a imaginação. Imaginar é rever o leite como o alimento primordial. É a primeira bebida, a partir da qual todas as outras existem potenci-

⁴⁴ Cf: TELES, Gilberto. Op. Cit.

almente. Buscar a memória da ama remete o eu-lírico, através da imaginação, ao tempo da “origem” em que o leite aparece pela primeira vez. Dessa forma, Bandeira busca lembrar a primeira manifestação de algo que é significativo e válido. Trata-se de um mito cosmogônico e de origem, uma vez que é através do leite que se cria o primeiro vínculo extra-uterino. Bandeira busca essa memória para começar o poema.

Evocar sua infância no pretérito da narração, equivale a retornar ao passado, e vivê-la no presente. O passado deixa de valer como a dimensão de profundidade da memória, para significar a sensibilidade do Eu no presente, como imaginação viva. Isso ocorre porque *os ruços do tempo* impedem a visão. Nesse sentido “os ruços” representam um desbotamento da memória, uma impossibilidade de lembrar do espaço-tempo tão significativo. Em *Cinza das horas* (1917) foi publicado um poema com esse nome que reforçará essa idéia:

*Muda e sem trégua
Galopa a névoa, galopa a névoa.*

*Minha janela desmantelada
Dá para o vale do desalento.*

*Sombrio vale! Não vejo nada
Senão a névoa que toca o vento.*

*Lá vão os dias de minha infância
— Imagens rotas que se desmancham:
(...) (pág 46)*

Formado de nove dísticos e de um verso solto, “Ruço” remete ao tempo ausente, à dificuldade de lembrar. A palavra “ruço” *lato senso* pode ser cabelo grisalho, esmaecido pelo tempo, velho, como também uma adversidade, uma dificuldade grande. Ao mesmo tempo, é também um nevoeiro rápido e espesso que sobe a Serra do Mar, e impede a visibilidade, molhando o ambiente. Esse vocábulo sugere uma ligação com Manuel Bandeira no futuro que, por motivo de sua doença, teve de peregrinar em busca de climas serranos: Campanha, Teresópolis, Mangaratuba, Uruquê e Quixeramobim. Assim, a palavra que representa o esquecimento se abre semanticamente para explicar outras vivências e outras épocas da vida do homem Manuel.

O retorno à “perfeição do princípio” torna-se difícil. A memória, veículo

para esse tempo, apaga-se. Porém, para Bachelard, o passado, tempo usual nas narrativas dos textos autobiográficos,

*não é estável; ele não acode à memória nem com os mesmos traços, nem com a mesma luz. Apenas se vê apanhado numa rede de valores humanos, nos valores da intimidade de um ser que não esquece, o passado aparece na dupla potência do espírito que se lembra e da alma que se alimenta de sua fidelidade. A alma e o espírito não têm a mesma memória. (...) somente quando a alma e o espírito estão unidos num devaneio pelo devaneio é que nos beneficiamos da união da imaginação e da memória. É nessa união que podemos dizer que revivemos o nosso passado. Nosso ser passado imagina reviver.*⁴⁵

Portanto, *constituir a poética de uma infância evocada num devaneio, cumpre dar às lembranças sua atmosfera de imagem*⁴⁶. Bachelard explica também que *exprimir fatos, na positividade da história de uma vida é tarefa da memória do “animus”. Mas o “animus” é o homem exterior, o homem que necessita de outros para lembrar*⁴⁷.

A partir desse referencial, Bachelard nega qualquer referência ao tempo absoluto e à experiência temporal, enquanto afirma que, através da ritmanálise, o homem toma consciência da necessidade e do gosto de ultrapassar a si mesmo⁴⁸.

As autobiografias têm uma revolta contra o tempo histórico, pois o sujeito autobiográfico deseja atingir outros ritmos temporais além daqueles em que é obrigado a viver e escrever. Os traços de tal comportamento revelam-se igualmente no desejo de reencontrar a intensidade com que se viveu, ou conhecer uma coisa pela primeira vez; de recuperar o passado longínquo, a época beatífica do “princípio”. Bachelard resgata, também, o caráter terapêutico dos ritmos, visando a liberar a consciência dos ritmos viciados do cotidiano e das determinações que esses ritmos mantêm sobre a fixação das formas de pensamento. O filósofo observa:

⁴⁵ BACHELARD, Gaston. *Poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p. 99

⁴⁶ Id., *ibid.*, p. 99

⁴⁷ Id., *ibid.*, p. 100

⁴⁸ BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. São Paulo: Ática, 1994. p. 127

é preciso curar a alma que sofre – em particular a que sofre com o tempo, que sofre de “spleen” – por meio de uma vida rítmica, por um pensamento rítmico, por uma atenção e um repouso rítmico. (...) temos tentado ir mais longe com nossa filosofia da negatividade, levando nossos esforços de dissociação até o tecido temporal, delirando os ritmos malfeitos, apaziguando os ritmos forçados, excitando os ritmos langorosos demais, buscando a síntese do ser na sintonia do devir, animando enfim toda a vida sabiamente ondulada pelos timbres leves da liberdade intelectual⁴⁹

Como era de se esperar, é sempre a mesma luta contra o tempo, a mesma esperança de se libertar do tempo cronológico, do tempo que esvai para encontrar o tempo-forte. Aquilo que se denomina “iniciação” coexiste com a condição humana. Toda existência é composta de uma série ininterrupta de “provas”, “mortes” e “ressurreições”, sejam quais forem os termos dos quais se serve a linguagem moderna para traduzir essas experiências. A literatura é um dos meios. Por isso, a ritmanálise surge para Bachelard como uma alternativa às determinações do método psicanalítico, resgatando na infância, não uma fixação de traumas e complexos infelizes, mas operando como uma abertura para o futuro, como fonte de cura dos ritmos do homem adulto. Por essa abertura do tempo, proporcionada pela infância sonhada e eterna, é que Bachelard pode fornecer elementos que permitem a consciência através do imaginário⁵⁰. São as sinestésias que movem o imaginário despertando a memória. Para o filósofo *o poeta colocando dois odores no cofre de um verso, conserva-os para uma duração infinita⁵¹*.

Nesse sentido, “Infância” e “Evocação de Recife” podem ser lidos no estrato autobiográfico. Um ressalta o tempo e o outro o espaço. Os dois poemas estruturam o quadro da infância que, na obra de Bandeira, fornece a matéria rica e complexa em si mesma. A propósito do assunto, Arrigucci tece o seguinte comentário:

Talvez se possa dizer de antemão que o foco da compreensão não se centra sobre o resgate de um passado morto, cujo significado, idealizado pelo poeta a partir do seu presente,

⁴⁹ Id., *ibid.*, p. 9-10.

⁵⁰ RODRIGUES, Victor Hugo. *Por uma filosofia do espanto imaginário*. São Paulo: USP, 1999. Tese (doutorado filosofia). p.17

⁵¹ BACHELARD, Gaston. *Poética do devaneio*. p. 135

*ele queira porventura recuperar, mas sobre o modo em que o passado, para ele não deixou de atuar, inserindo-se no presente como lembrança viva, como lembrança imagem, capaz de atualizando-se, tornar-se uma forma de percepção do mundo*⁵²

José Carlos Garbuglio, ao analisar o poema “Infância”, ressalta que *de certo modo, a reconstrução, na poesia, do mundo da infância não deixa de ser outra modalidade de fuga*⁵³ dando à poesia bandeireana um sentido romântico. Em relação a esse aspecto, concorda-se com Arrigucci, que vê a poesia de Bandeira como uma aglutinação dos tempos, cujo passado está na mesma relação que o presente, tendo a poesia um efeito de reflexão e de autoconhecimento. Ela é uma forma de amenizar o efeito do tempo profano, introduzindo no poema o tempo mítico, circular. Dessa forma, o que ocorreu no começo é modelo para o futuro, e não um ponto de fuga da realidade para o passado.

Por outro lado, Garbuglio identifica, nos poemas “Infância” e “Evocação do Recife”, o núcleo central de todos os desenvolvimentos, uma vez que os poemas são articulados em torno dos atos de iniciação, com o aproveitamento dos ritos de passagem. Assim o crítico explica que *o espaço-tempo inaugurador que dá aos acontecimentos estatuto de rito põe o homem diante do desconhecido, até chegar ao amadurecimento e ao conhecimento*⁵⁴. Portanto, o próprio crítico se contradiz em relação à fuga da realidade, pois entende que esse tempo-espaço dinamizado na poesia proporciona o surgimento de um novo homem e uma nova visão de mundo. O poeta constrói outro espaço a partir de dados da experiência. Reatualiza o gesto e o momento inicial através de fragmentos da memória.

*A totalidade ou desejo de totalidade só foi possível pela junção de fragmentos, união de pedaços de pessoas, coisas e fatos que se imprimiram mais fortemente no espírito da criança e permaneceram na memória do adulto, tornando-se susceptível de recuperação.*⁵⁵

Dessa forma, Bandeira reorganiza progressivamente os espaços poéticos do homem. O que seria apenas “memórias” na concepção tradicional, chega a

⁵² ARRIGUCCI, Davi. Op. Cit. p. 204

⁵³ GARBUGLIO, José Carlos. Op. Cit. p. 96

⁵⁴ Id., *ibid.*, p. 101

⁵⁵ Id., *ibid.*, p. 101

uma concepção nova. Os objetos perdem o caráter óbvio que tinham inicialmente, como destacam Gilda e Antonio Cândido⁵⁶. O poeta, ao falar de suas experiências na infância, organiza este tempo-espaço numa estrutura dinâmica, em que simples ações aparentes ganham uma forte carga expressiva. Isso ocorre porque é fácil perceber, nos dois poemas citados, imagens recorrentes que aparecerão durante toda a obra de Manuel Bandeira.

Gilda e Antônio Cândido explicam que *a nossa atenção é despertada inicialmente pela voz lírica deste Eu, que, ao construir os poemas, nos acompanha, dando a cada verso o seu timbre e a sua vida*⁵⁷. Desse modo, esses poemas ajudam a compreender não só a infância, mas, também a vida e a obra deste grande poeta, uma vez que constituem a “*imago mater*”⁵⁸.

O poema “Infância” ritualiza o tempo dos 3 aos 10 anos. O mito liga-se à memória como revelação que permite chegar às realidades ocultas. Nesse sentido, o poeta utiliza-se da memória e atribui grande valor às recordações da primeira infância, espaço-tempo que, em *Itinerário de Pasárgada* (1954), texto autobiográfico, diz ter construído sua mitologia:

*Dos seis aos dez anos, nesses quatro anos de residência no Recife, com pequenos veraneios nos arredores; Monteiro, Sertãozinho de Caxangá, Boa Viagem, Usina do Cabo; construí-se a minha mitologia, e digo mitologia porque os seus tipos, um Totônio Rodrigues, uma d. Aninha viegas, a preta Tomásia, velha cozinheira da casa de meu avô Costa ribeiro, têm para mim a consistência heróica das personagens dos poetas homéricos. A Rua da União, com os quatro quarteirões adjacentes limitados pelas ruas da Aurora, do Sol, da Saudade e Princesa Isabel, foi minha Troada; a casa de meu avô, a capital desse país fabuloso. Quando comparo esses quatro anos de minha meninice a quaisquer outros quatro anos de minha vida de adulto, fico espantado do vazio destes últimos em cotejo a densidade daquela quadra distante.*⁵⁹

“Infância” e “Evocação do Recife” são compostos de imagens que nutrem toda a poesia bandeireana. Esses poemas constituem os materiais essenciais do

⁵⁶ MELLO E SOUZA, Gilda e Antonio Candido. Op. Cit. p. 3

⁵⁷ Id., *ibid.*, p. 3

⁵⁸ No próximo capítulo será desenvolvida melhor a idéia da infância como imagem construtora da identidade.

poeta, e é por isso que a infância vai transcender esse espaço-tempo e representar toda uma vida e toda uma obra, podendo até considerar esse espaço-tempo a “estrela da vida inteira”.

*Com dez anos vim para o Rio.
Conheci a vida em suas verdadeiras essências.
Estava maduro para o sofrimento
E para a poesia!*

⁵⁹ BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. p. 12 - 13.



3 Poiesis

J'ai toujours préféré la mythologie à l'histoire parce que l'histoire est une vérité qui se déforme de bouche en bouche, alors que le mythe, de bouche en bouche, prend des forces et en arrive à devenir vrai. (Jean Cocteau)

3.1 Princípio dialético

No período de vida de Manuel Bandeira houve muitas mudanças significativas que afetaram a ordem econômica, política, social e, principalmente, cultural do mundo ocidental. A confiança na razão e no conhecimento puro cedeu lugar a um sentimento trágico da vida, a uma concepção agônica da existência. Algumas descobertas como o inconsciente por Freud e a intuição por Bergson, mudaram os valores éticos e estéticos. Contudo, nas duas primeiras décadas do século XX, o conjunto de idéias do século XIX persistia e afetava as manifestações poéticas, como pode ser visto em *A Cinza das Horas* (1917), cujos poemas possuem uma forte influência parnasiana e simbolista.

Por outro lado, Manuel Bandeira sempre foi aberto à investigação de novas formas de expressão. Assim, o novo complexo ideológico e literário do Mo-

ernismo trouxe diversas formas de expressão como: o dadaísmo, o surrealismo, o expressionismo e o futurismo, que o poeta soube incorporar de forma harmônica em sua obra. Dessa maneira, tornou-se exemplo da continuidade da poesia brasileira, pois soube conciliar o Modernismo com a herança tradicional do quinhentismo português e do simbolismo francês. Bandeira participou das características de todos os movimentos que se seguiram, sabendo captar o que de melhor existia em cada um deles, para enriquecimento da sua própria poética.

Bandeira nunca abandonou o passado; pelo contrário, buscou-o constantemente. Sua obra é uma projeção estética do seu Eu no mundo, uma interiorização de sua biografia que transfigura o pessoal numa emoção viva no poema, ou seja, a emoção proveniente de suas reminiscências é transformada em natureza artística.

Sua poesia é marcada por um constante diálogo entre o passado e o presente, entre a natureza e a cultura, entre o mito e o logos. Cada poema nos revela um sujeito que surge, manifesta-se e transforma-se graças à contradição de seus predicados.

3.1.1 O lado esquecido

O século XX foi pródigo em demonstrar que o Homem não pode analisar o mundo como um simples objeto de juízo onisciente. O que se precisa é de uma cosmologia que seja não apenas pensada, mas sentida e experimentada. *A unidade humana não se realiza do lado de fora da unidade do mundo*, diz Georges Gusdorf⁶⁰. Essa adesão também se encontra no mito, que é, a priori, um modo de designar a verdade não estabelecida pela razão e que se revela na espontaneidade necessária do ser no mundo.

É necessário esclarecer que existe um número infinito de definições de mito. Elas partem das mais diversas concepções, de função explicativa, psicológica, sociológica; e de distintos pontos de vista sobre a correlação do mito com a religião, a arte, a filosofia, o ritual, a lenda e o conto popular⁶¹. O

⁶⁰ GUSDORF, Georges. *Mito e metafísica*. São Paulo: Convívio, 1980. p. 241

a religião, a arte, a filosofia, o ritual, a lenda e o conto popular⁶¹. O mito não tem para esse trabalho a conotação usual de fábula, invenção, ficção, mas a acepção que lhe atribuíam e ainda atribuem as sociedades arcaicas, para quem o mito é o relato de um acontecimento ocorrido no tempo primordial. Assim, o mito é a explicação primeira da origem e dos sentidos das coisas, quando uma realidade passou a existir. O mito será visto na perspectiva de uma criação que nos conta de que modo algo, que não era, começou a ser.

Nesse sentido, o mito expressa o mundo e a realidade humana, cuja essência é, efetivamente, uma representação coletiva que chegou até nós através de várias gerações. Maurice Leenhardt precisa o conceito que se pretende seguir: *O mito é o sentido e vivido antes de ser inteligido e formulado. Mito é a palavra, a imagem, o gesto, que circunscreve o acontecimento no coração do homem (emotivo como uma criança), antes de fixar-se como narrativa.*⁶²

3.2 A palavra epifânica

Manuel Bandeira sempre procurou a palavra que só o poder criador da intuição poética é capaz de articular e vivificar. Entretanto, possuía um conhecimento técnico aprimorado de métrica e de versificação. Dessa forma, as palavras formam uma estrutura de imagem e mensagem, cujo instante poético revela de forma verbal todo um conjunto da tradição.

Em *Mafuá do Malungo*⁶³ (1948), a poesia de circunstância⁶⁴ abre-se para a relação com o nome, ou seja, com a palavra que se designa pessoa, animal ou coisa. Manuel Bandeira escreve uma quadra intitulada “Teu nome”, cujo instan-

⁶¹ Cf: MIENTINSKI, E. M. *A poética do mito*. Rio de Janeiro: Forense universidade, 1987.

⁶² LEENHARDT, Maurice. Do Kosmo. Apud: BRANDÃO, Junito Pereira. *Mitologia Grega* (vol. 1), Petrópolis: Vozes, 1992. p. 36

⁶³ *Mafuá do Malungo*, composto de jogos onomásticos e outros poemas, reúne o erudito e o popular de maneira harmoniosa. Cf: Antônio. Dicionário de Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. Mafuá 1- parque de diversões ou feira de prendas e jogos com transmissão de música ruidosa nos alto-falantes. 2- ausência de ordem, bagunça. 3- baile popular. Entretanto, o livro é composto de várias formas fixas que remetem a tradição.

⁶⁴ São poemas que tematizam alguém ou alguma coisa específica, inspirado no momento e não em sentido mais profundo. “Teu nome” transcende essa relação circunstancial.

te é revelador de oposições:

*Teu nome, voz das sereias,
Teu nome, o meu pensamento,
Escrevi-o nas areias,
Na água — escrevi-o no vento.* (pág. 290)

A quadra, quando heptassilábica, recebe o nome de trova ou quadrinha e caracteriza a poesia popular. Entretanto, o verso 2 e 4 são octossilábicos, métrica característica da poesia erudita. As rimas são cruzadas (a-b-a-b).

A invocação do nome está ligado ao som (v. 1), que, através da linguagem, mantém as oposições. Sonoramente, a aliteração cruza sons orais /t/ e sons nasais /n/, /m/; sons oclusivos /p/, /t/ e sons fricativos /v/, /s/; consoantes surdas /t/, /s/, /p/ e sonoras /d/, /v/. Na assonância predominam os ditongos /ew/, /ey/. Na linguagem, a anáfora dos dois primeiros versos “Teu nome” contrapõe-se à mesarquia dos dois últimos versos “escrevi-os”.

A invocação do nome, também, está ligada ao pensamento (v. 2). De maneira análoga ao som, está ligado às idéias antitéticas reforçadas na evocação da Sereia, ser híbrido, como explica Chevalier:

As sereias são monstros do mar, com cabeça e tronco de mulher, e o resto do corpo igual a de um pássaro ou, segundo as lendas posteriores e de origem nórdica, de um peixe. Elas seduziam os navegadores pela beleza de seu rosto e pela melodia de seu canto, para em seguida, arrasta-los para o mar⁶⁵

Observa-se que a sereia se relaciona tanto ao mar quanto ao vento, e que ela seduz pela beleza do rosto e do canto. Manuel Bandeira foi um leitor dos clássicos e, com certeza, leu *Odisséia*⁶⁶, cujo herói Ulisses, ao passar pela ilha das sereias ouviu as cantoras maravilhosas de vozes que faziam os homens esquecerem tudo. Por isso, pediu que lhe tapassem os ouvidos com cera. Ele, porém, estava decidido a ouvir o canto e propôs à tripulação que o prendesse firmemente ao mastro; assim, por maiores que fossem seus esforços para se soltar, não conseguiria fazê-lo. Quando se aproximaram da ilha, todos, exceto Ulisses,

⁶⁵ CHEVALIER & GHEERBRANDT, Jean e Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olimpo, 1991. p. 814

⁶⁶ HOMERO. *Odisséia*. Trad. Manuel Odorico Mendes. São Paulo: EDUSP, 1996.

estavam surdos para os cantos das sereias. O herói ouviu-as cantarem e sentiu que as palavras eram ainda mais maravilhosas do que a melodia. Significativamente o mito preconizava a idéia de que aos homens que delas se aproximassem seria concedido o dom do conhecimento, da sabedoria e da elevação espiritual. Para Ulisses, a voz das sereias tem o sentido do saber.

O sentido dialético também pode ser constatado morfológicamente através dos pronomes “Teu” (v 1, 2) e “meu” (v 2); que se encontram na única ação expressa através do verbo “escrever” no pretérito perfeito. O sujeito da ação remete a um Eu indeterminado, que escreveu o nome de algo indefinido na areia, na água e no vento.

O poder do nome pertence à mentalidade primitiva. Conhecer o nome e pronunciá-lo de um modo justo é poder exercer um domínio sobre o ser ou sobre o objeto. Note-se que o trabalho do poeta é sua escrita. Nesse sentido, pode-se pensar na evocação da poesia que, através da escrita, é capaz de unir a “voz das sereias” e o “pensamento”; assim como o fato de o poeta exercer seu ofício na areia, na água, no vento – matérias maleáveis e frágeis – mas que, em forma de tempestade e de enchente, são capazes de destruir.

Arnold Hauser demonstra que a poesia, desde sua origem, foi fonte originária da reflexão. Em *História social da arte e da literatura*, explica que Giambattista Vico, na primeira metade do século XVIII, reconhece o mito como um produto da faculdade poética do gênero humano: *A forma do mito é a da poesia primitiva*. É natural, portanto, que o mito seja capaz de oferecer conteúdos e enredos para as artes, inclusive, e principalmente, para a literatura. Ainda segundo Hauser, os poetas românticos, particularmente os alemães, como Herder, viam na poesia *a palavra primitiva revelada ao homem por inspiração divina*. Coleridge dissera que *as divinas verdades da religião tiveram de ser reveladas aos homens na forma de poesia*, situando a poesia como serva da religião. Mas Novalis inverteria a relação dos termos, dando prioridade à poesia sobre a religião: *a religião não é senão a poesia prática... A poesia é a religião original da hu-*

manidade.⁶⁷

Essa noção da poesia como busca da palavra original, da aurora da linguagem, confundiu-se, no Romantismo, com a tentativa de restauração do mito do homem originário, inocente, livre, pleno, em comunhão com todos os homens. De modo geral, as concepções românticas de poesia não separavam o universo vivido do universo poético. A poesia era dada como imaginação projetiva, captação imediata de emoções e apreensão vivida dos objetos particulares. Os poetas, vinculados à ideologia individualista do liberalismo burguês, davam à poesia a alta função de revelar a verdade humana na sua originalidade.

Contemporaneamente, Octávio Paz preconiza que a palavra não é idêntica à realidade que nomeia, porque entre o homem e as coisas se interpõe a autoconsciência. A poesia moderna move-se entre dois pólos: o mágico, que consiste no desejo de regressar à natureza mediante a dissolução da consciência que nos separa dela; e a aspiração revolucionária, que propõe a reconstituição de um novo pensamento político, não de idéias, mas de memória⁶⁸. Portanto, a poesia moderna exige a conquista do mundo histórico e da natureza. Para Paz, a poesia liberta as palavras:

*O poema, ser de palavras, vai mais além das palavras e a história não esgota o sentido do poema; mas o poema não teria sentido, nem sequer existência, sem a história, sem a comunidade que o alimenta e a qual alimenta*⁶⁹(...) *Portanto, a poesia é participação do poeta na história e na sociedade, ao mesmo tempo em que é atalho mágico que nos remete à natureza e à unidade primitiva da palavra e das coisas.*⁷⁰

As palavras tornam-se elemento mágico dentro da poesia quando o poeta consegue superar a simples relação do signo com a idéia do objeto. Bandeira afirma que compreendeu, antes de conhecer Mallarmé,

que em literatura a poesia está nas palavras, se faz com palavras e não com idéias e sentimentos, muito embora, bem

⁶⁷ Cf: HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 661-723.

⁶⁸ PAZ, Octávio. Poesia, mito, revolução. In : _____. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 1993. p. 59-76.

⁶⁹ PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 226

⁷⁰ Id., *ibid.*, p. 225 - 240.

*entendido, seja pela força do sentimento ou pela tensão do espírito que acodem ao poeta as combinações de palavras onde há carga de poesia*⁷¹.

Convém lembrar que mito e linguagem são criações humanas. Ao mesmo tempo nos criam como humanos, pois ambos são vias de acesso ao mundo e ao pensamento, ambos nos envolvem e nos habitam, da mesma forma que os envolvemos e os habitamos. A poesia faz os signos transformarem-se em símbolos, pois ela liberta a palavra. A linguagem e o mito são simbólicos e, através das palavras, colocam-se em relação com o ausente.

Convergindo para a idéia de Paz, Borges defende, também, que toda palavra é uma metáfora, porque a mesma palavra pode criar imagens diferentes⁷². A linguagem cria novos sentidos e interpreta o mundo de maneiras novas, tendo o poder de suscitar significações, de evocar recordações, de imaginar o novo. Por isso, seu objeto, a palavra, encarna revelações. Embora fale apenas das palavras, Paz explicita a relação entre a palavra poética e o mito:

*O poema é um tecido de palavras perfeitamente datáveis a um ato anterior a todas as datas: o ato original com que principia toda a história social ou individual; expressão de uma sociedade e simultaneamente fundamento dessa sociedade, condição de sua existência. Sem palavra comum não há poema. Sem palavra poética tampouco há sociedade.*⁷³

Essa perspectiva abre caminho para pensar o sentido existencial do homem vinculado ao mito. Em *Itinerário de Pasárgada* (1954), Bandeira queixa-se da insuficiência da palavra para dar expressão a seu drama interior e vê, na música, forma primitiva da poesia, a maneira de expressar-se:

*Sinto que na música é que conseguiria exprimir-me completamente. Tomar um tema e trabalhá-lo em variações ou, como na forma de sonata tomar dois temas e opô-los, fazê-los lutarem, embolarem, ferirem-se e estraçalharem-se e dar vitória a um ou, ao contrário, apaziguá-los num entendimento de todo repouso...*⁷⁴

Para Bandeira, a oposição entre dois temas em vários poemas simboliza a

⁷¹ BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. p. 22

⁷² BORGES, Jorge Luís. Pensamento e poesia. In: _____. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Cia das Letras, 2000. p. 83 - 101

⁷³ PAZ, Octávio. Op. cit, p. 12

⁷⁴ BANDEIRA, Op. Cit. p. 22

luta do homem contra o seu destino. Assim, a procura pelo entendimento torna-se uma necessidade estabelecida pela energia com que encarou e esperou a morte, desejando a vida para transformá-la em “humildade e paixão”. Entre muitas tentativas de penetrar o sentido do mito, uma das visões mais apropriadas é a de Jean Chevalier:

*O mito surge como um teatro simbólico de lutas interiores e exteriores que o homem trava no caminho de sua evolução, na conquista de sua personalidade. O mito condensa, numa só história, uma multidão de situações análogas; além de suas imagens movimentadas e coloridas, como a dos desenhos animados, permite descobrir tipos de relações constantes, isto é, estruturas”.*⁷⁵

A explicação do mito consegue sobreviver fora do contexto em que foi evocado. Isso ocorre porque as narrativas míticas são narrativas paradigmáticas. Tais estruturas, longe de serem estáticas, são dinâmicas, sendo animadas por símbolos que integram o homem, pois os símbolos corroboram o encontro do sujeito consigo mesmo. Assim, a água passa a simbolizar as estruturas isomórficas. O mito, que é a via de integração dos valores simbólicos, favorece a busca de identidade ou o desenvolvimento harmonioso da pessoa, ao mesmo tempo em que expressa a identidade de todos os homens, revivendo os arquétipos⁷⁶.

Retomando, então, os dois últimos versos do poema “Teu nome”, constata-se que depois de evocado, o nome é escrito nas areias(v. 3), na água e no vento (v. 4). A água está colocada no centro da relação, porém no início do último verso. Dessa forma, no texto localiza-se separada entre uma vírgula e um travessão, a exemplo de uma imagem cuja escrita começa na praia, passando pela água para chegar ao vento. No poema a água apresenta-se como elemento de transição, pois, há um movimento gradual que parte do arenoso, passa pelo líquido e chega ao aéreo. Paralelamente esse movimento pode ser percebido na escrita bandeireana, no imaginário, que é via de transição entre a realidade e o desejo. Na História, o desenvolvimento da consciência humana parte do mítico ao intelectual, para chegar ao e-

⁷⁵ CHEVALIER & GHEERBRANDT, Op. Cit. p.XX.

⁷⁶ Apesar da complexidade do termo, utiliza-se na sua significação etimológica: modelo primitivo, idéias inatas. Cf: BRANDÃO, Junito Pereira. *Mitologia Grega*. p. 37

xistencial⁷⁷. Na poesia, as duas anteriores confluem e complementam-se na função de revelar um sentido para a existência. A leitura do poema “Teu nome” faculta o encontro de contrários que não se excluem. Assim, a poesia converte-se na consciência humana, cuja razão e mito são inseparáveis para compreensão do Humano.

3.3 Os elementos como princípios dialéticos

Como consequência de um novo espírito científico, resultado das mudanças epistemológicas do século XX, Bachelard propõe um novo humanismo e, conseqüentemente, uma nova estética. O filósofo aponta a imaginação como a faculdade de vislumbrar, através do devaneio, as possibilidades que as imagens instauram e constroem ao realizar uma obra de arte. A imaginação concorre para expressar, através das imagens, o potencial estético de outras realidades que brotam de uma nova forma de conhecimento e de outra maneira de se considerar o real.

Os quatro elementos presentes nos pré-socráticos como elementos fundamentais que compõem o universo, apresentam-se análogos ao processo experimental de Gaston Bachelard, com a imaginação material. Esses quatro elementos surgem não como princípios totalitários, e sim como uma topografia do imaginário material.

Bachelard resgata os pré-socráticos, e particularmente Empédocles, cujos elementos originais (fogo, terra, água e ar) compõem a formação de todo o cosmos⁷⁸. Ele pensa esses elementos, como fontes inspiradoras da meditação filosófica sonhadora, que, em sua dimensão imaginária, une passado e presente. Assim, ao caráter elementar do mundo acrescenta-se a palavra cosmogônica como poesia originária, que conta o começo do mundo como origem. *Aqui, são os poetas que compreendem. Com uma palavra, eles encontram essa poesia incoativa que nos conta o começo do mundo*⁷⁹.

⁷⁷ Cf: CHAUI, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 1998.

⁷⁸ Id., *ibid.*, p. 35

⁷⁹ BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade*. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 291

Gaston Bachelard compreende os quatro elementos como arquétipos⁸⁰ do sonho humano. Eles não são simples imagens, mas constituem uma série de imagens originais e primitivas. Segundo o filósofo, o arquétipo é uma concentração em si mesmo da experiência primitiva ancestral do homem, como experiência originária da busca de si mesmo. Dessa forma, a experiência imaginária material adquire uma importância decisiva na vida, pois vincula a imaginação às experiências pessoais. Rodrigues explica que

Gaston Bachelard inaugura também sua própria mitologia das obras poéticas, que trazem as marcas que animam e impregnam as imagens poéticas e cujos fatos mitológicos constituem uma ação permanente, uma ação inconsciente sobre as almas de hoje, porque resgatam a fidelidade do homem à sua ancestralidade e aos seus sonhos”⁸¹

A palavra, que viabiliza a imagem, torna-se um novo objeto, capaz de induzir o poeta a novos sentidos que vão referenciar outras realidades⁸². Bachelard sentencia: *A linguagem poética, quando traduz imagens materiais, é um verdadeiro encantamento de energia*⁸³.

A matéria imaginada desperta e atualiza nossas potencialidades, converte-se em espelho imaginário, pois produz imagens que trabalham com antagonismos. O equilíbrio de forças contrárias explicita uma organização material, uma dialética material. Assim, o Eu, ao experimentar os elementos imaginários concretizados no poema, sente o jogo de forças na ação e resistência dos materiais. O Eu frente ao texto pode perceber em si mesmo atração e repulsão, movimento e repouso como energias que explicitam esse jogo de forças.

Bachelard demonstra que a experiência imaginária material revela ser a imaginação uma força que impulsiona e desperta a necessidade de seguir *em pleno impulso, o fantasma real da nossa natureza imaginária, que, se domina-*

⁸⁰ Bachelard utilizou, de modo pessoal, a psicanálise. Criticou aspectos fundamentais da doutrina freudiana e aproximou-se das teses de Jung para quem o arquétipo era o conteúdo imagístico e simbólico do inconsciente coletivo compartilhado por toda a humanidade. Pode ser evidenciado nos mitos e no imaginário individual especialmente em sonhos e manifestações artísticas.

⁸¹ RODRIGUES, Victor H. *Por uma filosofia do espanto imaginário*. p. 294

⁸² Borges no já citado ensaio preconiza isso também.

⁸³ BACHELARD, Gaston. *Op. Cit.* p. 6

*se a nossa vida, nos devolveria a verdade do nosso ser, a energia do nosso dinamismo próprio*⁸⁴

Recriadas pelo momento e pela palavra poética, as novas realidades tornam-se imagens que cristalizam e eternizam as concepções experimentadas pelo eu-lírico. O poeta, ao realizar um poema, registra um universo de relações inesperadas. Portanto, a partir da imaginação material ou dinâmica, a obra de arte ganha consistência ao assumir uma matéria previamente escolhida pelo escritor. Assim, obra de arte é a explicação da beleza de uma matéria (fogo, terra, ar e água), com as características do escritor. A imagem passa a ser o ponto de ligação entre o homem e o mundo a ser representado:

*A imagem ilumina com tal luz a consciencia, que é vão procurar-lhe antecedentes inconscientes. Pelo menos, a fenomenologia tem boas razões para tomar a imagem poética em seu próprio ser, em ruptura com um ser antecedente, como a conquista positiva da palavra*⁸⁵

Essa estética manifesta-se em imagens que brotam da energia de um simples desejo; e é concreta, porque tem por suporte uma beleza que está inserida no ser das coisas, a beleza material. Ocorre que, ao fazer experiências materiais com os elementos sonhados, Bachelard estabelece que *a matéria comanda a forma*⁸⁶. Ao considerar que a matéria anima a forma, o filósofo valoriza a matéria em dois sentidos: *no sentido de aprofundamento, ela aparece como um mistério. No sentido do impulso, surge como um milagre. Em ambos os casos a meditação de uma matéria educa uma imaginação aberta*⁸⁷. Dessa forma, a matéria imaginada desperta o destino do sonhador para si mesmo, pois a matéria é o inconsciente da forma: *Dize-me qual é o teu infinito, e eu saberei o sentido do teu universo; é o infinito do mar ou o do céu, é o infinito da terra profunda ou da fogueira*⁸⁸. Essa maneira de ligar uma imagem a sua matéria, estabelece uma relação da imaginação com o universo concreto.

⁸⁴ BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 192

⁸⁵ BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. p. 3

⁸⁶ BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. p. 124

⁸⁷ Id., *ibid.*, p. 3

Os elementos, além de darem um materialismo ao poema, também animam as imagens, tornando-as criadoras:

*A partir destes estados de sonhos designados pela água, pela terra, pelo ar ou pelo fogo, poderíamos esperar uma telepoesia mais regular que os poemas em comum formados sobre uma imagem ocasional. A imaginação seria, de certa forma, animada em sua produção de imagens*⁸⁹.

Neste trabalho, a proposta de leitura da poesia de Manuel Bandeira a partir da teoria da imaginação de Bachelard, busca, na linguagem poética, uma unidade orgânica, cuja vivência particular resulta em conhecimento humano.

Betina da Cunha⁹⁰, ao analisar os textos poéticos de Manuel Bandeira demonstra que ele consegue transferir à natureza o seu subjetivismo e a sua relação com a vida. Natureza e vida reúnem um conteúdo puramente sentimental, capaz de exprimir liricamente as angústias, os monólogos e os diálogos do homem consigo próprio e com o mundo. As imagens e símbolos iluminam o universo mais íntimo do poeta. Para a autora, emoção e significação misturam-se com objetivo de reinventar apaixonadamente a vida.

A autora estabelece como ponto de partida para o tratamento das imagens da natureza em Bandeira, a clássica divisão dos elementos: ar, água, terra, fogo. Sua visão prioriza uma decomposição que parte do geral (natureza), subdivide-se nos temas (terra, fogo, água e ar) e chega aos subtemas (mar, praia, rio, chuva etc). Tal direcionamento justifica-se pela própria profundidade e extensão dos temas que a autora propõe:

*A experiência pessoal e intransferível de um Ser- o poeta- que persegue, com a criação de um universo interior, a busca do conhecimento integral da existência. O homem passa, nesse processo, a ser o sujeito e o objeto desse mundo criado à sua medida. No momento que essa realidade ontológica é exteriorizada, revela-se também uma experiência idealizada, carregada de valores estéticos, filosóficos, sociais, que traduzem uma imagem transcendental, objeto transformado, de uma realidade profunda e essencial: a poesia.*⁹¹

⁸⁸ BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 6

⁸⁹ Id., *ibid.*, p. 125

⁹⁰ CUNHA, Betina Ribeiro da. *Op. Cit.*

⁹¹ Id., *ibid.*, p. 21

A poesia passa, assim, de um estado de alma (visão romântica), para uma existência poética (visão moderna). No momento em que a palavra é verbalizada por meio da linguagem escrita, realiza-se como uma experiência existencial humana. Assim, as imagens relativas a cada elemento são tratadas como decorrentes de um tema maior, a natureza, que acrescenta sentido à experiência humana, na medida em que conserva um perfil ontológico, primitivo e original. Nesse trabalho esse perfil buscar-se-á na água.

Betina da Cunha, ao falar da água na poesia bandeireana, deixa implícito o caráter narcísico na obra do pernambucano:

... a Natureza, por meio do elemento água e seus correlatos, se mostrou como uma poética, revelando-se pelo homem como mundo sensível e luminoso, que transparece na aparência e devolve percepção, liberdade e sentimento do mundo lógico. (...) Bandeira, entende as lições da água como reconhecimento do universo sentimental e vê nelas o conteúdo que traduz o tom particularizado da sua linguagem no mundo, dando dessa forma o seu sentido, a sua interpretação à revelação da Natureza.⁹²

Nesse sentido, a água representa a linguagem e a percepção do mundo. A partir do estudo de Betina da Cunha propõe-se, então, a água como elemento principal para estudar a poesia de Manuel Bandeira. Diante dela forma-se um narcisismo. O espelho da fonte de água é motivo para a imaginação aberta. É diante das águas que o ser humano se revela naturalmente duplo, como um espelho ambivalente que opera as ambivalências do olhar. A água imaginada duplica o mundo.

Bachelard propõe uma estética ambivalente que relativiza a determinação do real sobre a imagem. Castro explica que a percepção estética do homem necessita de meios para se realizar⁹³, e continua:

Para que isso aconteça, Bachelard afirma que as imagens sempre interagem dentro de um sistema, de acordo com as prerrogativas de cada um. As imagens nascem e se situam dentro de um sistema estabelecendo relações que as identificam. Esse sistema não surge por acaso, mas com imagens, que, segundo o filósofo, nascem não de uma necessidade, mas de puro desejo de um escritor, que é

⁹² Id., *ibid.*, p. 128

⁹³ Cf: CASTRO, Afonso. *Entre o vale e a imagem*. Campo Grande: UCDB, 2000 p. 50

*espontâneo, gratuito e provocado a partir do exterior*⁹⁴.

Na poesia de Manuel Bandeira, a água é encontrada nas mais variadas formas como: chuva, rio, mar, neblina, orvalho, riacho, nuvem, poça. As mesmas formas empenham funções distintas de poema para poema como: mergulhar, lembrar, esquecer, mirar-se. A água passa, dessa forma, a ser regeneradora, soteriológica; a representar a existência, a flutuação dos desejos e sentimentos. Por isso, apesar da variedade de suas manifestações, ela assegura a unidade da imaginação sonhadora, que privilegia a matéria e as inúmeras simbologias do elemento.

3.3.1 A água: formadora do cosmos

Segundo Bachelard, *As cosmogonias antigas não organizam pensamentos, são audácias de devaneios, e para devolver-lhes a vida é necessário reaprender a sonhar*⁹⁵. Por isso, ao ler os poetas, o filósofo busca a cosmogonia de um mundo de sonhos materiais, criados e imaginados conscientemente. Para ele, *considerar o mundo por seus quatro elementos é instituir-se como um demiurgo, como um semideus*⁹⁶. Pois, alcança-se, assim *o traço de união da natureza e dos deuses*⁹⁷.

Pensar a água como o elemento preferencial na poesia de Bandeira remete a Tales e ao próprio princípio do pensamento ocidental. Segundo Marilena Chauí, a filosofia teve início quando o homem começou centrar-se na natureza e buscar os elementos como fundamento, como princípio unificador⁹⁸. Os primeiros filósofos, conhecidos como pré-socráticos, acreditavam que o princípio explicativo da constituição das coisas existentes tinha que ser de ordem material; ou seja, tinha que estar visível e facilmente observável na própria constituição material das coisas. Assim sendo, para Anaxímenes, era o “ar”; para Anaximandro, era a “terra”; para Heráclito, era o “fogo” e, para

⁹⁴ Id., *ibid.*, p. 50

⁹⁵ BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. p. 169

⁹⁶ BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade*. p. 138

⁹⁷ BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. p. 109

⁹⁸ Cf: CHAUI, Marilena. *Dos pré-socráticos a Aristóteles*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ximandro, era a “terra”; para Heráclito, era o “fogo” e, para Tales, era a “água”⁹⁹.

Mencionado por Aristóteles, entre tudo que Tales realizou, causou maior interesse a sua tentativa de explicar racionalmente o Cosmos, mediante uma visão unitária. Sua tese afirma que a água (ou melhor, a umidade difusa na natureza e sobretudo nos seres vivos) é o princípio gerador de todas as coisas. Pode-se dizer que, segundo Aristóteles¹⁰⁰, *compartilham a mesma idéia Homero e Hesíodo, para os quais a água também era cosmogônica.*

Ocorre que Homero e Hesíodo pensavam, através de uma concepção mítica, que o Oceano está na origem de todas as coisas. Homero, por exemplo, atribuía a Oceano e a Tétis (a deusa do mar, mãe das Oceânidas) a paternidade da geração. Cabe ressaltar que nem só na tradição poética e religiosa grega constatou-se a manifestação dessa crença. A crença efetivamente estendia-se para além dos gregos e, assim, a concepção de que a vida do Cosmos tinha a sua origem num contexto aquoso primordial, deveria ser uma opinião bem difundida nas antigas cosmogonias. Se, na explicação mítica, o destino do homem só lhe pode chegar pelos deuses, na filosofia, ao contrário, há um caminho que o leva à natureza das coisas.

Tales, ao buscar uma unidade explicativa para a geração do Cosmo, valeu-se de alguma coisa natural, ou um elemento material concebido como vivente: a água ou a umidade. Ele procurou fundamentar sua idéia mediante a utilização de argumentos de ordem racional, justificando, assim, as grandes teses explicativas da origem da vida e suas características.

Dessa forma, a água passa a ser símbolo de uma totalidade original e essencial, que percorre o homem desde as civilizações mais primitivas até a contemporaneidade, e expressa suas potencialidades e suas possibilidades quando imaginada, especialmente na poesia.

⁹⁹ Kant afirma que Tales foi o primeiro a introduzir o uso da razão especulativa e de quem derivamos também os primeiros passos do entendimento humano em direção à cultura filosófica Cf: KANT, Immanuel. *Lógica. Um manual para preleções*. Trad. de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1992. p. 35

Manuel Bandeira evoca uma imagem poética da água em vários poemas¹⁰¹ refazendo, na experiência pessoal, a recordação imaginária de experiências primordiais da história humana. Com as experiências imaginárias da água, o poeta insere-se nos mistérios da condição humana primitiva diante da materialidade do cosmos imaginado, que é o poema.

Assim, o poeta fornece as imagens de uma experiência onírica de recriação cósmica. Converte-se em “Deus”, na medida em que é onisciente e onipresente. E propõe o retorno às origens da experiência primeira do homem diante da “água”, num voltar no tempo para reencontrar-se como humanidade primitiva ancestral. A descrição das origens, presente na origem da poesia, torna-se, também, fonte originária da reflexão filosófica.

3.3.2 A água: na construção do poeta

Na obra de Manuel Bandeira há uma constante inclinação pela busca do espaço cosmogônico. O período inicial de sua vida em Recife, lugar onde nasceu, converte-se, em um tempo forte, “real”. O contexto espaço-temporal da sua obra, flutuante na memória, é firmemente ligado a um tempo e a um espaço determinado, o tempo da sua origem.

Bandeira perpetua um olhar que inaugura o que vê. Olha em torno de si como quem descobre e afirma a imagem do começo. A linguagem é pensada como evocadora, dinâmica e mágica, pois é ressaltada pela invenção de uma imagem bela e forte. Percebe-se que, ao longo da obra, a imagem do começo é reiterada, porém transmuta-se e assume diversas formas. O procedimento é mitificador, na medida em que o espaço e o tempo iniciais constituem a imagem que retorna constantemente, dando à obra um sentido circular e formador.

A palavra revela o mito bandeireano em que a imagem da água é recorrente desde *Cinza da Horas* (1917). Ela sempre esteve presente e continuou a evocar em toda a obra de Bandeira, um universo imagístico de significações múltiplas. O apelo à água faz parte

¹⁰⁰ ARISTÓTELES. *Metafísica*. Trad de Leonel Vallandro. Porto Alegre: Globo, 1969.

¹⁰¹ À beira d'água, A onda, Canção, Água-forte, Cantilena, Boi morto, Infância são alguns e-

de um projeto de sensibilidade poética que não compromete o racionalismo contundente da vida concreta; antes, porém, essa investigação onírica promove uma reviravolta no signo, de forma a impor-lhe significações novas e singulares. Essas, por sua vez, adquirindo uma valorização inesperada são, como consequência, elevadas à categoria de símbolo, que se justifica somente na linguagem convencional transformada e decodificada por Bandeira.

Em “Desalento”, segundo poema de *Cinza das Horas* (1917), pode-se observar a relação entre fazer poético, memória e água:

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

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

*E nestes versos de angústia rouca
Assim dos lábios a vida corre,
Deixando um acre sabor na boca.
— Eu faço versos como quem morre. (pág 43)*

No conjunto, a *Cinza das Horas* (1917) demonstra uma exacerbação do sentimentalismo romântico e revela sensibilidade através de sutilezas dos símbolos. O livro demonstra um culto à tristeza, na recordação de um passado em contraposição a um presente monótono e tedioso. Para isso, a natureza e o espírito identificam-se para refletir a emoção do poeta.

“Desencanto” mostra que o poeta não abandonara as preocupações do parnasianismo – a forma fixa e a contenção – e o verso sob sugestão simbolista. Dentro deste clima, é composto de três quartetos, com rimas intercaladas (abab-abab-abab) e versos eneassílabos com regularidade métrica ER 9 (5-9).

Um poema com formas fixas revela a relação poeta e poesia. A primeira estrofe remete ao fazer poético (v 1), e a sua recepção (v 3, 4). A segunda es-

trofe aproxima o fazer poético da vida, caracterizados de um lado pelo sangue e pela volúpia (v 5), e de outro pela tristeza e o remorso (v 6). A terceira estrofe remete à fugacidade da vida (v 10), cujo momento poético deixa na memória o gosto do vivido, marcado pela sinestesia (v 11). Essa relação fica evidenciada através dos verbos “correr” e “deixar”. O primeiro remete ao movimento, e o segundo à permanência. Os versos e a vida confundem-se no verbo “deixar”, conjugado no gerúndio que dá uma idéia de movimento como a vida, mesmo que seu sentido seja de estaticidade.

O eu-lírico, ao explicar o seu fazer poético, diz que sua profissão se realiza por meio do choro, pois as lágrimas, como os versos, são testemunhos dos desalentos e desencantos do homem; são gotas que simbolizam a dor. Gotas que sintetizam um universo de sentimentos e sensações. Essa dor pode ser verificada sonoramente através das aliterações com sons sibilantes /s/, /ch/, e com sons nasais /n/, /m/; e através das assonâncias /o/, /e/, e ditongos /ia/, /ao/, /ay/, /ey/ ao longo de todo o poema. A musicalidade remete ao lamento, as palavras sonorizam o “desalento” e o “desencanto” da vida “triste” e “vã”.

Porém, as pausas também fazem parte da música; por isso, as aposiopeses (v 2, 6, 7), os pontos (v 4, 5, 8, 11, 12), além da vírgula (v 10) e do travessão (v 12), remetem às interrupções, às quebras da musicalidade, às descontinuidades. Há uma personificação dos versos, que através de uma graduação, (v 1, 5, 12) torna-os metonímia do poeta.

Nesse poema pode-se entender por que, para Bachelard, a matéria comanda a forma. A água, ponto de partida para esta análise, não pode estar desatada dos símbolos de renovação, conhecimento e essencialidade que a palavra traz. A propósito dessa idéia, Bachelard lembra:

*o poeta mais profundo encontra a água viva, a água que renasce de si, a água que não muda, a água que marca com seu signo indelével as suas imagens, a água que é um órgão do mundo, um alimento dos fenômenos corredios, o elemento vegetante, o elemento lustrante, o corpo das lágrimas...*¹⁰²

Dessa forma, em “Desencanto” o poeta funde-se no seu elemento e induz

¹⁰² BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. p. 12

o leitor a essa fusão elementar: *Fecha meu livro, se por agora/ não tens motivo nenhum de pranto.* (v. 3, 4). As lágrimas aproximam poeta e leitor. A água, matéria da lágrima, não apenas dinamiza as imagens, mas também é apresentada como âmago do ser. Essa concepção implica a possibilidade da imagem instituir os horizontes do ser para si e para sua expressão. O elemento é pensado como ressonâncias do homem que estabelece relação com o universo. Ele procura um dizer que o expresse oniricamente, permitindo reinvenções e releituras. *A expressão cria o ser*, isto é, a palavra poética cria o sujeito novo que uma imagem poética estabelece. Para Bachelard, *a expressão poética é uma tonificação da vida, uma emergência da linguagem. O homem, ao construí-la, constrói-se.*¹⁰³

Um poeta, provocado pelo movimento da água imaginada, sangra em sua escrita e escreve com sangue: *Meu verso é sangue* (v. 5). A partir disso, “Desencanto” é um pacto porque trabalha o drama e a dor do homem diante da vida. O sangue é o veículo da vida. A água imaginada é o sangue da entrega do homem inteiro em sua escrita, em sua fala, em sua poesia, pois tal gesto poético é despojamento e entrega daquele que vive o que diz.

O sonhador das águas se expressa de diversas formas: com as palavras de seus versos cantados e desencantados em forma de choro (v.1), cujas lágrimas representam uma vida; com o brilho do olhar; e com o suor da erupção aquática do corpo, que transborda de emoção, treme o corpo inteiro de volúpia (v.5). Para o sonhador das águas, seus versos caem gota a gota do coração (v. 8). E a vida corre-lhe pelos lábios (v. 10).

A “vida” corre nos versos que resumem a dor (estrofe 1) e a volúpia (estrofe 2). Esses são versos que possibilitam o acesso às verdades interiores e aos estados de espírito que dominam o ser. Enfim, a vida corre internamente nas veias, externamente nas lágrimas, como palavras: *Assim dos lábios a vida corre*, (v. 10). Desse modo, pressupõe a verbalização, a realização desses estados no exercício da linguagem. Essa vida corre para a morte, assim como um rio corre para o mar.

¹⁰³ Essa concepção de poesia aproxima-se da concepção de Octávio Paz que vê a poesia como transformadora do mundo. Cf: PAZ. *O arco e a lira*.

No verso final o uso do travessão remete ao discurso direto e explicita a relação da vida que se esvai: — *Eu faço versos como quem morre*. Contudo, a morte vivida em versos é alimento para a vida. O eu-lírico pode viver muitas vidas e diversas mortes como dinâmica própria do seu ser. A lógica da vida e da morte imaginárias tornam a vida e a morte complementares, fazendo parte de um mesmo movimento de renovação que vive intimamente o ciclo da vida em seu movimento de morte e renascimento.

*O ser votado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente (...) A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal.*¹⁰⁴

Na vida natural o homem nasce e morre uma única vez. Na vida imaginária há uma outra dinâmica. Bachelard ressalta: *Só se morre uma vez. Psicologicamente conhecemos nascimentos múltiplos*¹⁰⁵. A morte imaginária concretizada no ato de escrever versos é fator de renascimentos. Nesse sentido, Rodrigues explica que, para Bachelard,

*o andar no interior do nosso ser onírico nos faz reviver estados de morte e esta, morte do humano, esse suicídio é necessário para que surja a vida, para que brote o desejo de viver um nascimento, o surgimento de um novo homem e de um novo cosmo*¹⁰⁶.

Assim como “Desencanto” é feito de música e silêncio, a vida é feita de mortes. Portanto, cada poema é como um renascimento, um intervalo no tempo cronológico. Em *Carnaval*¹⁰⁷ (1919), segundo o próprio poeta, um livro sem unidade, há um poema intitulado “Hiato”, que explicita essa relação:

*És na minha vida como um luminoso
Poema que se lê comovidamente
Entre sorrisos e lágrimas de gozo...*

A cada imagem, outra alma, outro ente

¹⁰⁴ BACHELARD, Gaston. Op. Cit. p.7

¹⁰⁵ BACHELARD, Gaston. *Poética do devaneio*. p. 106

¹⁰⁶ RODRIGUES, Victor H. Op. Cit. p. 311

¹⁰⁷ *Carnaval* não representa uma renovação brusca. Composto de 32 poemas permanece com muitos poemas com forma fixa. Entretanto, um dos poemas do livro “Os sapos” foi símbolo das reivindicações do modernismo, principalmente o combate contra o parnasianismo. Nesse livro os versos ganham um tom mais coloquial.

*Parece entrar em nós e manso enlaçar
A velha alma arruinada e doente...*

— *Um poema luminoso como o mar,
Aberto em sorrisos de espuma, onde as velas
Fogem como garças longínquas no ar...* (pág 98)

Verifica-se que, no nível formal, o título remete a grupos de vogais contíguas que pertencem a sílabas vocálicas diferentes, espalhadas a partir do segundo terceto, como *A /ca/da i/ma/gem/, outra al/ma/, outro/ en/te*; no nível semântico, remete a uma interrupção da continuidade da vida, como se a poesia fosse um instante de paz.

O poema é composto de três tercetos em endecassílabos regulares, com rimas intercaladas que unem as estrofes (aba bcb cdc), dando ao poema um sentido de mudança e permanência. Dentro da estrofe as rimas mudam, entretanto retornam na estrofe seguinte. Verifica-se, assim, um movimento espiral.

No nível semântico, surge um outro enigma. No primeiro terceto o eu-lírico dirige-se diretamente a algo que ele compara a *um luminoso poema*. A luz pode ser relacionada à obscuridade com vista a simbolizar os valores complementares ou alternantes de uma evolução. A leitura do poema é feita entre *risos e lágrimas de gozo...* . Novamente um processo dialético, agora entre risos e lágrimas. Em “Desencanto”, o verso é tristeza, em “Hiato” é luz.

A segunda estrofe demonstra que a imagem é fator de renascimento: *Cada imagem, outra alma, outro ente* (v. 4). Através da poesia, a vida se renova, através da esperança e da confiança na sua força (estrofe 2), mesmo que cada poema seja feito de lágrimas. Observe-se que, em “Hiato”, as lágrimas são “de gozo”, enquanto que, em “Desencanto”, o choro remete a “desalentos e desencantos”. Portanto, a mesma palavra retorna renovada com novos sentidos.

A linguagem utiliza as imagens para captar a realidade profunda das coisas, exatamente porque as imagens se manifestam de maneira contraditória, não podendo, conseqüentemente, serem expressas por conceitos. Como a mímese poética é, basicamente, a atividade da imaginação, o produto dessa atividade é um composto de imagens. Assim, é a palavra que viabiliza a imagem e a torna um novo objeto, capaz de induzir o poeta a novos sentidos. Recriadas pelo mo-

mento e pela palavra poética, essas novas realidades tornam-se imagens que cristalizam e eternizam as concepções experimentadas pelo eu-poético. Nesse sentido, as imagens são significações que se produzem, formando uma cadeia dinâmica que conduz a um real arbitrário, vivenciado pelo homem criador, capaz de proporcionar-lhe um “hiato”, um instante de paz.

A palavra é experimentada na poesia bandeireana como ícone de imagem, e não como um simples substituto do objeto nomeado. Por isso, ao mesmo tempo em que tem o seu sentido geral, também guarda um sentido novo a cada poema. A lágrima é um exemplo, e seu conteúdo, a água, converte-se em símbolo¹⁰⁸.

Encarar a poesia como um “ritual” remete à sua primitividade, ao mesmo tempo em que lhe empresta um sentido humano mais profundo¹⁰⁹. Isso ocorre porque o encanto da poesia reside no seu poder de instaurar uma realidade própria a ela, de iluminar o mundo que sem ela não existiria. Justamente o processo de criação do mundo é o principal objeto de representação e o principal tema dos mitos antigos. Para Manuel Bandeira, este mundo instaurado pela literatura guarda uma relação com sua cosmogonia. O poeta introduz em sua poesia fatos e pessoas que fazem parte da sua história pessoal para implantar na vida do homem um sentido que, com o vigor do eterno, centra-a e ultrapassa-a.

Portanto, cada poema remete não apenas à ordem do seu mundo, mas também ao conjunto da obra, da mesma maneira que os fatos particulares se harmonizam com as exigências humanas.

Como se pode ver no último terceto de “Hiato”, o poeta amplia a visão. O que era um poema que se lê entre lágrimas e gozo, em benefício de uma pessoa, agora transcende essa relação pessoal, pois no fim o poema é *luminoso como o mar* (v. 7). A lágrima e o mar são representações antagônicas da água salgada¹¹⁰.

¹⁰⁸ Essa é também a idéia de Paz quando fala das palavras, e de Borges quando fala da metáfora.

¹⁰⁹ Conforme a concepção de Octávio Paz cuja poesia é o mágico e a conquista da memória. Cf: PAZ, Octávio. Poesia, mito e revolução.

¹¹⁰. Bachelard demonstra que na poesia a miniatura e a imensidão não guardam relações com a realidade física, mas remetem a sentidos que a própria imagem poética expressa. Portanto

O mar é símbolo dinâmico da vida e aparece no poema *abertos em sorrisos de espumas* (v. 8) na mesma relação em que o eu-lírico lê o poema: *Entre sorrisos e lágrimas de gozo* (v. 3).

No mar *as velas fogem como garças longínquas no ar...* (v. 9). Vela ganha aqui um sentido dúbio: pode ser tanto a imagem de uma embarcação se distanciando, quanto simbolizar a luz da alma do poeta em sua força ascensional, a pureza da chama espiritual que sobe para o céu, a perenidade da vida pessoal que chega ao seu zênite. Assim, o conjunto lágrima/mar representa, também, o conjunto individual/universal. A água da lágrima representa um universo de dor, e a água do mar representa o limite que a vida impõe ao homem.

Na poesia, a sabedoria apazigua os nervos traídos pela cognição e pela lembrança e a torna imagética, uma vez que a palavra tem sentido naquela imagem e naquele contexto. Através das experiências de leituras situadas no universo do imaginário, o poeta coloca em jogo o seu ser, como abertura a um outro tipo de experiência. O conhecimento de outras experiências possíveis amplia a noção de experiência pessoal.

*Cada psiquismo transmite suas próprias características a uma imagem fundamental. É essa contribuição pessoal que torna os arquétipos vivos; cada sonhador repõe os sonhos antigos em uma situação pessoal. Assim, se explica porque um símbolo onírico não pode receber, em psicanálise, um sentido único*¹¹¹

Através da experiência imaginária material, a matéria sonhada e oculta desperta em nós nosso destino; é revelação:

*Essa adesão ao invisível, eis a poesia primordial, eis a poesia que nos permite tomar gosto por nosso destino íntimo. Ela nos dá uma impressão de juventude ou de rejuvenescimento ao nos restituir ininterruptamente a faculdade de nos maravilhamos. A verdadeira poesia é uma função de despertar.*¹¹²

3.3.3-A água: lugar da escrita.

lágrima em “Desencanto” representa toda um universo, e o mar em “Hiato” um limite. Embora tenham diferentes grandezas, a lágrima e o mar são na essência água salgada.

¹¹¹ BACHELARD, Gaston. A terra e os devaneios da vontade. p.174

¹¹² Id., *ibid.*, p. 18

Em “Versos escritos n’água”, publicado em *Cinza das Horas* (1917), a água aparece somente no título do poema. Na água escreve-se com imagem, e isso revela de forma latente a idéia de um narcisismo. Os versos são reflexos de outros que, através do onirismo, abrem-se para “tristeza e júbilo” de quem os lê:

*Os poucos versos que aí vão,
Em lugar de outros é que os ponho.
Tu que me lê, deixo ao teu sonho
Imaginar como serão.*

*Neles porás tua tristeza
Ou bem teu júbilo, e, talvez,
Lhes acharás, tu que me lê,
Alguma sombra de beleza...*

*Quem os ouviu não os amou.
Meus pobres versos comovidos!
Por isso fiquem esquecidos
Onde o mau vento os atirou.(pág 47)*

Composto de três quartetos octassílabos com rimas regulares (abba abba abba), em “Versos escritos n’água” predominam os processos poéticos ligados à tradição clássica: métrica regular, rimas regulares, vocabulário erudito. Conquanto a regularidade formal predomine, deve-se atentar para a simplicidade da linguagem e para o discurso direto.

Na primeira estrofe há a marca do tom confessional. O eu-lírico ressalta que os versos presentes estão em lugar de outros ausentes e abre a possibilidade de quem os lê, para imaginar como serão. A linguagem, como objeto de uma experiência pessoal e historicamente comprovada, não tem, necessariamente, que ser apenas confessional. A experiência da linguagem pode estar profunda e inextricavelmente ligada a uma certa concepção arcaica de linguagem, a uma certa concepção arcaica de tempo, a uma certa concepção arcaica de Ser e de Verdade. A linguagem é, neste caso, ao mesmo tempo, veículo de uma concepção do mundo e suporte de uma experiência humana¹¹³.

Nessa perspectiva, o pluralismo das significações é admitido, permitindo

¹¹³ Cf: Octávio Paz. Op. Cit.

decodificar linguagens que não pertencem forçosa e exclusivamente à razão. O problema clássico da verdade é substituído pelo sentido. através do método da análise simbólica Essa decifração do sentido conduz aos quatro elementos constituintes de uma tipologia que permite classificar o poeta, segunda sua fidelidade ao elemento que lhe é próprio¹¹⁴. A linguagem permite apreender a materialização da emoção, ou seja, o espaço-tempo particular de cada escritor. E é por ser sensível a essa “ontogênese” da obra de arte, que Bachelard parte sistematicamente da força nascente e procura, antes das formas das imagens, seu verdadeiro elemento, seu verdadeiro movimento. A poesia não é um jogo, mas uma força da natureza. Essa força é explicada a partir do seu sentido. Portanto, a matéria é o inconsciente da forma.

Na afirmação segundo a qual a poesia de Bandeira é arcaica, deve-se levar em conta o sentido etimológico da palavra arcaico, que envolve a idéia de *arkhé*, de um princípio inaugural, constitutivo e dirigente de toda a experiência da palavra poética. Em lugar de perpetuar um passado, a imagem provoca esse passado. Assim, sua conformidade relativa a um complexo arcaico não impede que a imagem estoure em sua novidade¹¹⁵.

“Versos escritos n’água” remete a uma poesia que, como o mundo, está sempre em movimento. O mundo instaurado pelo poema exige que o sujeito que o lê esteja integrado nas exigências do seu postulado. Contudo, o leitor terá de saber contemplar a beleza dos universos que ele mesmo pode criar através do sonho e da imaginação (v. 2, 3).

A poesia de Manuel Bandeira remete à sua visão de mundo e consciência de sua própria história, tendo como base a infância vivida no Recife. Através da linguagem poética, o homem pode romper os restritos limites de suas possibilidades físicas, de movimento, de visão, e transcender sua fronteira geográfica e temporal, que, de outro modo, permaneceria infranqueável. Assim, o homem

¹¹⁴ Cf: Gaston Bachelard. Op. Cit.

¹¹⁵ Mircea destaca que “a mais pálida das existências está repleta de símbolos, o homem mais ‘realista’ vive de imagens”. Cf: ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. São Paulo: Martins fontes, 1996.

pode entrar em contato com figuras, fatos e mundos e contemplá-los. Pelo poder da palavra transformada em imagem, a vida torna-se audível, visível e presente. A palavra poética é um poder que lhe confere a capacidade de refletir e compreender-se.

A composição formal do poema remete a uma lógica formal e racional, mas abre espaço para o devaneio do leitor. Para Bachelard, o devaneio visa a dizer o que vem do obscuro, e o faz através de uma linguagem adequada: o simbolismo. O devaneio é criador, não porque está antes da linguagem, mas porque desde sempre está comprometido com ela:

A consciência, por si só, é um ato, o ato humano (...). Esse ato, só estudaremos no campo da linguagem, mais precisamente no campo da linguagem poética, quando a consciência imaginante cria e vive a imagem poética. Aumentar a linguagem, criar linguagem, valorizar a linguagem, amar a linguagem – tudo isso são atividades em que aumenta a consciência de falar¹¹⁶

O leitor pode, dessa forma, colocar nos versos de Manuel Bandeira seu próprio júbilo e sua tristeza (v. 5, 6); refletir na escrita do outro seu desencanto. Essa atitude implica dar vida própria aos versos, tornar a poesia um ser que revela aquele que a lê. Na poesia bandeireana, o poder onto-poético como um poder epifânico guarda uma índole aquosa, expressa no título do poema, que remete a essa idéia.

Pelo fato de existir uma influência recíproca entre natureza e cultura, a personalidade humana sempre permaneceu ligada à esfera da natureza, ainda que se pretendesse produto cultural. Seguindo essa perspectiva, pode-se ligar a lírica bandeireana a Narciso, uma vez que nesse mito a imagem da natureza e a do homem encontram-se no reflexo¹¹⁷. No poema “Versos escritos n’água”, aci-

¹¹⁶ BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. p. 5

¹¹⁷ Cf: SCHULER, Donald. *Narciso errante*. São Paulo: Ática, 1992. Explorando a vertente da escrita, inaugurada com Ovídio, Donald Schuler constrói uma série cuja história de Narciso confunde-se com a história Ocidental. Para Schuler, falar do homem é falar de Narciso, uma vez que todos somos de certa forma, Narcisos. Assim, constrói o painel das aparições de Narciso desde a antiguidade até a contemporaneidade. Para isso utiliza-se da literatura, pintura, fotografia, etc, pois destaca que cada época cria seus próprios narcisos. p. 153.

ma transcrito, a água é o espaço cujos versos refletem o leitor. E mais, pensa-se o próprio poeta refletindo-se na sua escrita. Dessa forma, há a proposta de que a escrita, mais especificamente a água, corrobora a criação da identidade do poeta.

A possibilidade de a água ser o elemento materializador do imaginário bandeireano não elimina os demais elementos (ar, fogo e terra). É a água que assegura a unidade, integrando, em suas várias formas, as ambigüidades do autor.

O poeta organiza o universo ficcional, norteado pelas leis da arte e pelos vínculos que o ligam à natureza. A água pode ser compreendida como princípio de vida e movimento de todas as coisas na imagem. A água é considerada a expressão das emoções resultantes da contemplação do mundo sensível exterior ao homem, capaz de o conduzir à sua infância, ao mesmo tempo em que serve de reflexão de seu momento presente.

A lírica de Manuel Bandeira constitui-se, assim, por um extrato autobiográfico, no qual o homem se completa com seu fazer. Os traços de tal comportamento revelam-se igualmente no desejo de reencontrar a intensidade com que se viveu, ou conhecer uma coisa pela primeira vez; de recuperar o passado longínquo, a época beatífica do “princípio”.

Essa atitude remete ao tempo formador. O mito bandeireano guarda relação com o de Narciso, pois o poeta também se desdobra, notadamente em presente e passado. Esses dois tempos aparecem amalgamados na imagem poética. Sua poesia também remete ao desejo de vida e ao desejo de morte. Assim, sua obra é fundada sobre uma dupla experiência. A busca pela imagem idealizada do passado é constante, mas ela se realiza como um processo memorialístico que supera a habitual perspectiva do mesmo. A identificação poeta/poesia torna-se evidente e adquire uma força dialética que dinamiza a produção de Bandeira.

O reflexo é mais do que um simples lembrar; é, também, uma atitude e deve ser entendida como uma tomada de consciência. A poesia adquire um teor autobiográfico e converte-se em recurso para vencer o tempo. Irá fixá-lo com a mesma insistência com que tentará apreender a própria imagem. A volta ao pas-

sado e a sua integração ao presente não têm apenas valor saudosista. São formas de recuperar estados anteriores, num constante intuito de entender a si mesmo, de auto-analisar-se. Trata-se da busca de sua essência, o que daria sentido e organizaria as aparências.

Sua poesia dramatiza esse conflito, podendo ser entendida como uma constante aventura introspectiva, repetida em diversos poemas que povoam sua obra. A contínua exploração do Eu constrói uma personalidade lírica conflitada, espécie de Narciso que se perde no deleite de sua autocontemplação. Sujeito e obra encontram-se no reflexo. Gilda e Antonio Cândido, na introdução de *Estrela da Vida Inteira*, destacam que *a identificação essencial poeta/poesia se torna evidente como sendo a força dialética que a dinamiza. Mais do que viver para criar, ele criou para viver, tal foi o grau de entrega de seu ser a tarefa poética*¹¹⁸.

¹¹⁸ MELLO E SOUZA, Gilda e Antônio Cândido. Op. Cit. p. 1



4 Narciso

Sim, gosto de ser musicado, de ser traduzido e... de ser fotografado. Criancice? Deus me conserve as minhas criancices! Talvez neste gosto, como nos outros dois, o que há seja o desejo de me conhecer melhor, sair fora de mim para me olhar como puro objeto. (Manuel Bandeira)

4.1 A água como revelação

Não se pretende pensar a poesia bandeireana com um reducionismo psicológico ou mito-ritualístico, nem tampouco, pretende-se conduzir à modernização do mito arcaico ou à arcaização da literatura moderna. O objetivo é saber de que modo se liga a concepção da poesia bandeireana a um fazer autobiográfico, que vê, na mitologia pessoal, a expressão do processo de individualização, isto é, do despertar da consciência individual e sua gradual harmonização, tendo como elemento materializador do imaginário, a água.

FLK

Em “Infância” há um verso emblemático: *Poesias de naufrágio*. Esse verso está inserido num poema que marca os ritos de passagem e que pode representar a unidade da obra, na medida em que se refere ao tempo formador. Portanto, esse verso pode ser considerado a unidade¹¹⁹ da sua poesia¹²⁰.

Assim, a palavra relaciona-se a água, que, por sua vez, reflete o mundo, a imagem. A água aparece como matéria dos sonhos e de sua expressão; por isso, o elemento caracteriza-se como um espelho. A infância e o narcisismo são reabilitados no elemento e não são vistos como fuga ou como neurose.

A relação entre a imagem poética e a construção do sujeito remete à poesia autobiográfica, relacionando a água ao espelho¹²¹. Desse modo, as imagens poéticas suscitam a atividade de contemplar-se, a vontade de se ver. Diante da água que reflete sua imagem, Narciso/Bandeira sente que o decalque não está acabado, que é preciso terminá-lo. O sujeito, então, desdobra-se e encontra-se sob forma de aparência na escrita autobiográfica.

4.2-Mito de Narciso

Segundo o mito, Narciso era filho da ninfa Liríope e do rio Cefíso, que em grego tem a significação de “o que banha, o que inunda”. Um dos símbolos do rio, isto é, do escoamento das águas, é a fertilidade. Do mesmo modo, as ninfas são divindades também ligadas à água. Portanto, Narciso está ligado à água, porque, por um lado, nasce dela, e de outro, propicia o reflexo, causa de seu infortúnio.

Quando Narciso nasceu, sua mãe foi ao grande profeta grego Tirésias e lhe perguntou quantos anos viveria seu filho. A resposta foi lacônica “se ele não

¹¹⁹ A unidade tem aqui o sentido metonímico cuja parte por si, forma um todo dentro de uma estrutura maior.

¹²⁰ Naufrágio: 1- ato ou efeito de naufragar, afundamento de embarcação que sofreu acidente; 2- falta de êxito, malogro, fracasso, insucesso, decadência, ruína. Cf: HOUAISS, Antônio. *Dicionário de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

¹²¹ Espelho e água são por essência dialéticos e aproximam-se da origem do mito e da poesia. Segundo Chevalier “o espelho, do mesmo modo que a superfície da água, era utilizado para a adivinhação, para interrogar os espíritos. Sua resposta às questões colocadas se inscreve por reflexo. Cf: CHEVALIER & GHEERBRANDT. *Dicionário de símbolos* p. 395

se vir”. De tão belo que era, todas as jovens que o viam queriam-no para si, mas ele não queria nenhuma delas. Entre elas estava Eco, que de tão friamente repelida, mas ardendo em paixão por Narciso, isolou-se e fechou-se numa imensa solidão. Por fim, deixou de alimentar-se e definhou, transformando-se num rochedo, capaz de repetir os derradeiros sons do que se diz. As demais ninfas, irritadas com a insensibilidade e frieza do filho de Liríope, pediram vingança a Nêmesis, que prontamente condenou Narciso a um amor impossível. O jovem, sedento, aproximou-se da límpida fonte de Téspias para matar a sede, debruçou-se sobre o espelho imaculado das águas e se viu. Viu a própria imagem, a própria sombra refletida no espelho da fonte de Téspias. A profecia de Tirésias se confirmou e Nêmesis cumpriu a maldição. Ao debruçar-se sobre as águas límpidas do lago para beber, Narciso viu sua imagem, e, no mesmo instante, apaixonou-se por si mesmo. Foi definhando aos poucos, perpetuamente debruçado sobre o lago com o olhar fixo no seu reflexo. No local onde jazeu, desabrochou uma nova e encantadora flor à qual foi dado o nome de Narciso¹²².

4.2.1 Espelho/Palavra

Bandeira liga-se ao mito de Narciso não apenas pela recorrência da água, mas também pelo próprio ato de refletir-se, de desdobrar-se em passado e presente. Em “Versos de Natal”, publicado em *Lira dos Cinquent’anos* (1940), Bandeira vai unir a lembrança do Natal à sua mitologia.

Neste poema fica explícito o narcisismo¹²³. O eu-lírico dirige-se ao espelho, que, por sua vez, remete ao tema do duplo, intrínseco da autobiografia. O que reflete o espelho? A consciência.

*Espelho, amigo verdadeiro,
Tu refletes as minhas rugas,
Os meus cabelos brancos,
Os meus olhos míopes e cansados.
Espelho amigo verdadeiro,*

¹²² HAMILTON, Edith. *Mitologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 113-117.

¹²³ Cf: SOUZA, Raquel. *O outro itinerário de Pasargada*.

*Mestre do realismo exato e minucioso
Obrigado, obrigado!*

*Mas se fosses mágico,
Penetrarias até o fundo de esse homem triste
Descobririas o menino que sustenta esse homem
O menino que não quer morrer,
Que não morrerá senão comigo,
O menino que todos os anos na véspera do Natal
Pensa ainda em pôr os seus chinelinhos atrás da porta. (pág 171)*

O poema é dividido em duas setilhas. Além disso, podem-se verificar várias figuras de repetição: a palilogia do verso (1 e 5), a anáfora dos versos 3 e 4, a epizeuxe do verso 7.

A coordenação aditiva de *olhos míopes e cansados* (v 4) relacionando ao eu-lírico, e *realismo exato e minucioso* (v 6) relacionando ao espelho, remetem de maneira formal ao reflexo.

A segunda estrofe inicia com uma adversativa, estabelecendo uma relação de oposição aos versos 6 e 7 da estrofe anterior, ao mesmo tempo em que inseri uma condição hipotética marcada no pretérito do subjuntivo e no futuro do pretérito do indicativo. A repetição permanece nos versos 9 e 10 *esse homem* cuja epístrofe relaciona-se à anáfora dos versos 11 e 13 *o menino*.

Na primeira estrofe predomina a descrição e o uso exclusivo dos poucos verbos no presente, enquanto que na segunda, predominam os verbos no futuro (*penetrarias, descobririas, morrerá*) dando um sentido de ação ainda não cumprida. A primeira caracteriza o reflexo externo, o presente, o velho, a realidade; a segunda, por sua vez, marca a magia, o menino, o desejo, o reflexo interior. Há, de um lado, a vida (simbolizada pelo Natal, que é o nascimento de Jesus), e de outro, a proximidade da morte (simbolizada pela imagem refletida no espelho); de um lado, o velho (imagem), de outro lado, o menino (que vive dentro do velho). Portanto, a vida aparece de forma latente.

O espelho, objeto real e frio, não é capaz de refletir o desejo do homem. O poema, esse sim, metamorfoseia o olhar e revela um poder mágico de fascinação e sedução. Envolve tanto quem olha como quem é olhado, criando, assim,

um tipo de mensagem na qual se instaura o símbolo como instrumento de revelação. É uma forma recíproca de se estabelecer um código lingüístico límpido e translúcido. O espaço do poema concentra o código dessa linguagem, na medida em que ele representa infinitas possibilidades, instaladas na imaginação e vinculadas pelo olhar.

É na criação poética que o Eu encontra sua razão de ser. Através do olhar que encontra a realidade no espelho, busca, no poema, refletir um mundo não aparente, cheio de verdades e sutilezas que se alojam no íntimo, descobrindo e desvelando os atributos do meio interior, o menino, que morrerá apenas quando o homem morrer (v 11 e 12). Bandeira utiliza a escrita como forma organizadora de um tempo que se foi e não volta, mas que serve de matriz e motriz para sua obra. Assim, o sujeito compartilha seus dramas e suas esperanças conduzindo a si e os outros através da memória para uma realidade, via linguagem, de experiências imaginativas e sensíveis do poder mágico da sua criação poética.

4.2.2 Palavra/Água

Essa visão encontra respaldo nas propostas de Bachelard, que vai pensar o papel de Narciso idealizador¹²⁴. Com efeito, para o francês, o narcisismo nem sempre é neurótico; tem, também, um papel positivo, especialmente quando surge na obra estética: *A sublimação nem sempre é negação de um desejo, pode ser uma sublimação por um ideal*¹²⁵.

Bachelard, ao interpretar o mito de Narciso, vê a água como um espelho aberto sobre as profundezas do Eu, pois o reflexo do Eu, que aí se mira, corresponde a uma tendência à idealização, diferente daquela que a psicanálise propõe:

Diante da água que reflete sua imagem, Narciso sente que ela não está acabada, que é preciso terminá-la. Os espelhos na luz brilhante do quarto, fornecem uma imagem estável demais. Tornam-se vivos e naturais, quando se assemelham à

¹²⁴ Bachelard pensa o Narcisismo diferente do proposto pela psicanálise clássica, que parece subestimar o papel dessa idealização. Cf: BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*.

¹²⁵ Id., *ibid.*, p. 35

*água natural e viva, quando a imaginação novamente naturalizada é capaz de participar dos espetáculos da fonte e do rio.*¹²⁶

A água torna-se um bem sentimental que desperta e atualiza as potencialidades, uma vez que *a matéria é nosso espelho energético; é espelho que focaliza as nossas potencialidades iluminando-as com alegrias imaginárias*¹²⁷. A água como espelho imaginário converte-se em imagens que trabalham com a lógica dos antagonismos, ou seja, o equilíbrio de forças contrárias que explicita uma organização material, uma dialética material. Assim, o Eu frente ao texto pode perceber em si mesmo a atração e a repulsão, o movimento e o repouso, como energias que traduzem esse jogo de forças ligado ao devir, à potencialidade e à atualização. Bachelard postula um narcisismo cósmico:

*é a floresta, o céu que se miram na água com Narciso. Ele não está mais sozinho, o universo se reflete com ele e, em contrapartida, ao envolve-lo, se anima com a própria alma de Narciso: 'O mundo refletido é a conquista da calma'*¹²⁸.

No poema “Rio”, publicado em *Belo Belo* (1948) pode-se perceber este narcisismo cósmico:

*Ser como o rio que deflui
Silencioso dentro da noite.
Não temer as trevas da noite.
Se há estrelas no céu, refleti-las.*

*E se os céus se pejam de nuvens,
Como o rio as nuvens são água,
Refleti-las também sem mágoa
Nas profundidades tranqüilas.*
(pág 203)



Composto de dois quartetos, a própria estrutura do poema representa o reflexo. Isso pode ser constatado também, através da epístrofe *da noite* dos versos 2 e 3; através da anadiplose *refleti-las* dos versos 4 e 7; do mesoteleuto *nu-*

¹²⁶ Id., *ibid.*, p. 34

¹²⁷ BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade*. p. 20

¹²⁸ Id., *ibid.*, p. 36

vens dos versos 5 e 6; da antanáclase *como o rio* dos versos 1 e 6. O único verso que não apresenta forma de repetição é o oitavo.

Aquilo que é inalcançável encontra-se na água. A vida é representada pelo rio, como em “Voz de Fora” de *Cinza Horas* (1917): *Deixa-te assim também derivar pela vida,/ Que é como um largo, ondeante e misterioso rio.* (pág. 55).

Em muitos poemas Bandeira vai constatar isso. Em “O Rio”, o fluxo de água torna-se símbolo, uma vez que é a corrente benéfica que une o espaço-tempo tão procurado. Liga a infância ao presente, ao mesmo tempo em que une a vida à morte.

Isso ocorre porque a imagem remete ao corpo do rio, que reflete verticalmente os desejos (estrelas) e as barreiras (nuvens); e horizontalmente, a existência. Assim, o poeta compara-se ao rio (v. 1). Ele é o rio, que, com uma sucessão de desejos, sentimentos e intenções, de maneira figurada explica a existência humana e o seu movimento contínuo e inexorável. Metaforiza também as dificuldades, os obstáculos e as diversidades que deve ultrapassar.

O caminho da imaginação é refletido na superfície das águas e revela o mundo sensível obscuro da noite. O reflexo tem poder luminoso, permitindo a visão daquilo que era oculto, devolvendo, assim, a percepção e o sentimento do mundo. O poema, entretanto, manifesta o reflexo que, na imagem especular, é invertido.

O conteúdo da imagem aproxima duas impressões. Desfaz-se a polaridade existente entre eles. A água é o espaço deste encontro: na forma líquida do rio e na forma gasosa da nuvem.

As estrelas da noite evocam metonimicamente a luz na imensidade cósmica. Vê-se que a água é refletora de dois espaços diferentes que se encontram na palavra poética. Um narcisismo cósmico que referencia o estrato autobiográfico, pois o poeta tenta unir duas “realidades” distantes em uma. Essas “realidades” confundem-se na poesia, e, assim como o céu e o rio, a infância e o presente também se encontram. A natureza expressa no poema aquilo que o espelho não consegue retratar.

O rio e as nuvens são constituídos do mesmo elemento (água). Ao confundirem-se, as nuvens recebem a característica do rio, ou seja, a de símbolo do inconsciente¹²⁹. Isso ocorre porque as nuvens impedem o reflexo das estrelas no rio; elas refletem sua luz na noite. As estrelas, do mesmo modo que a infância, aparecem como presença, como realidade imaginária refletida no rio. Aquilo que é alto e inacessível encontra-se próximo, como o céu tombado no rio¹³⁰.

A imagem do poema concentra oposições, une o absoluto e o material, e mesmo que de forma aparente, remete à figuração das aspirações mais íntimas e profundas do homem. Essa proposta vem ao encontro do que propõe Bachelard. Para ele, uma das principais funções da imaginação é produzir formas animalizadas¹³¹. Por isso é necessário que se sublima a imagem, pois a natureza busca a realização e a sublimação, o dinamismo mais normal do psiquismo¹³². A imaginação, por sua vez, é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade. É uma faculdade de sobre-humanidade¹³³.

Uma vez construída uma imagem numa obra de arte, ela se integra em um sistema que contém todas as outras imagens, assumindo as relações que se estabelecem entre elas, por semelhanças, por analogias ou por oposições¹³⁴. Na poesia bandeireana, há uma constante busca entre o desejo e a impossibilidade de alcançá-lo. Esse desejo transmuta-se de inúmeras formas e realiza-se no ato poético em cuja natureza reflete-se a vivência do poeta. Assim, a imagem da noite bloqueada pelas nuvens pode ganhar um sentido particular.

A harmonia do conjunto assegurada por uma imagem mais forte, denominada por Bachelard de imagem *nourricière*¹³⁵ (a imagem que nutre o imaginário),

¹²⁹ Cf: CHEVALIER, GHEERBRANT. Op. Cit. p. 781-782

¹³⁰ No poema “Lua” (pág. 238) pode-se perceber o narcisismo cósmico no quarteto: O mar jaz como um céu tombado/ Ora é o céu que é um mar, onde a lua,/ A só, silente louca, emerge/ Das ondas-nuvens, toda nua.

¹³¹ BACHELARD, Gaston. *Lautréamont*. Trad. Maria Isabel Braga. Lisboa: Litoral, 1989. p.48

¹³² BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade*. p. 3

¹³³ BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. p.17-18

¹³⁴ CASTRO, Afonso. Op. Cit. p.51

¹³⁵ BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. p.1

representa a infância que o poeta busca encontrar em sua poesia como forma de quebrar o ritmo do tempo cronológico. O sujeito, também animado pelo poder expressivo das imagens, pode interferir e gerar um poder significador a partir da particularidade e da força da matéria eleita¹³⁶. Em “O rio”, a água, na imagem poética, é o espaço desse encontro que se faz de maneira aparente, mas que produz efeitos no poeta.

A imagem da água aparece como símbolo de fecundação da alma. As emoções, ou qualquer outro movimento da alma são energia e matéria. Tudo no homem passa a ser contemplado a partir desse potencial que se afirma na matéria e na energia, as quais englobam as tensões no tempo e no espaço, para alcançar os desejos.

As estrelas, por sua vez, têm seu sentido na luz. Elas são corpos celestes que talvez nem existam mais, o que permanece é sua luz. Trata-se de símbolo muito recorrente no mito bandeireano. Segundo Chevalier:

*seu caráter celeste faz com que ela também seja símbolo do espírito e, particularmente, do conflito entre as forças espirituais (ou de luz) e as forças materiais (ou das trevas). As estrelas transpassam a obscuridade; são faróis projetados na noite do inconsciente*¹³⁷.

Além desses sentidos, nesse poema as estrelas podem representar o desejo particular, a busca pela infância. Essa idéia justifica-se pelo fato de que da infância resta-lhe o reflexo na poesia. As nuvens simbolizam o obstáculo (esquecimento), pois a memória distante temporalmente impede de refleti-las no corpo-rio. O sentimento apresenta-se de maneira conformista, uma vez que a região submarina, símbolo do inconsciente, está tranqüila. Aliás, o esquecimento, simbolizado pelas nuvens, faz parte do homem-rio, pois ambos são feitos de águas. Nesse conjunto, a água serve de elemento de ligação entre forma e conteúdo, entre horizontal e vertical, entre homem e menino, entre vida e morte. Enfim, nas águas do rio confluem a noite, as estrelas e as nuvens; nas águas do rio encontra-se a unidade do universo.

¹³⁶ CASTRO, Afonso. Op. Cit. p.51

¹³⁷ CHEVALIER & GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*. p. 404

No poema há o dinamismo e a movimentação da água que, em contínua mudança, se opõe à rigidez da forma imutável e soberana do objeto espelho. Há, igualmente, a força positiva da luz concentrada nas estrelas, como a simbolizar, para o poeta, o acréscimo evolutivo de valores essenciais que a mente humana adquire e que dão uma significação maior à existência. Isso ocorre na medida em que as estrelas povoam a noite, apagando as trevas e promovendo a iluminação interior.

“O Rio” é datado de 1948, quando o poeta tinha 62 anos. Por isso, o poema guarda uma relação forte com os textos autobiográficos que, geralmente são escritos na terceira idade, com intenção não apenas de reviver os fatos, mas também de transcender a morte¹³⁸. Nesse momento, Bandeira já havia alcançado a liberdade formal. Seu mundo interior identifica-se com o próprio cosmos, numa comunhão com os homens. “O Rio” constitui, assim, uma unidade, transformando-se em símbolo do humano. Simboliza uma nova visão do universo, dá força e vida à alma. Transfigura a natureza em natureza humana, a partir da iluminação dos novos valores possíveis de serem atingidos não na realidade, mas no seu reflexo, ou seja, no rio.

A verticalidade não quer dizer apenas reflexo. Ao “fluir”, adquire outra significação, isto é, a continuação, a confluência com a horizontalidade passa, numa justaposição simbólica, a anular as diferenças, as oposições. Assim, o céu e a noite unem-se para fazer valer a força do único elemento que os liga e os mantém: a água do rio.

O poema constrói uma imagem na qual a água anima os versos. A água, por outro lado, conserva-se sempre e, nesse conservar-se, permanece inalterável, independente de qualquer transformação no sujeito em movimento. Ela não se gera e não se deteriora; permanece idêntica a si mesma, não importando, nem mesmo as adversidades que a vida possa oferecer. Em *Estrela da Manhã* (1936) “Trucidaram o Rio” tematiza essa questão.

¹³⁸ Cf: SOUZA, Raquel. *Boitempo: A poesia autobiográfica de Drummond*.

Prendei o rio
Maltratai o rio
Trucidai o rio
A água não morre
A água que é feita
De gotas inermes
Que um dia serão
Maiores que o rio
Grandes como o oceano
Fortes como o gelos
Os gelos polares
Que tudo arreventam.(pág. 158)

Formado por um bloco único, sem divisões estróficas, o poema remete a um movimento contínuo, intensificado; no entanto é também marcado pela mudança. O obstáculo existe porque há um rio a ser sujeitado, a ser restringido pelos limites que a própria Natureza impõe, ao mesmo tempo em que sua essência permanece de outras formas.

Os três primeiros versos apresentam um paralelismo sintático formado pelos verbos imperativos: *prendei*, *maltratai*, *trucidai* relacionados ao mesmo objeto: rio. Nota-se uma graduação no impedimento do fluxo. A partir do verso 4, o poema apresenta a substância desse rio que, embora seja uma parcela, é o que permanecerá.¹³⁹ Trata-se da água como essência, como o elemento que será transmutado em oceano pela sua imensidão, e em gelos polares pela sua força. Essa oposição liga-se à luta constante entre o homem e seu destino. Particularizando em Bandeira, o poema remete à luta de transcender não apenas a morte, mas a própria vida, uma vez que desde os dezoito anos foi morrendo dia a dia.

Nesse sentido, a palavra poética guarda relação com o conteúdo do rio, uma vez que o mesmo permanecerá, independentemente dos obstáculos que a natureza lhe impõe. A palavra, mesmo sendo gotas, será *maior que o oceano* porque representa a imensidão interior, e *mais forte que os gelos polares* porque vencerá o tempo e o espaço. A água como imensidão e força remete à palavra poética. O homem-rio é limitado pela morte, porém a palavra-água é perene.

¹³⁹ Essa idéia liga-se a Tales que pensava a água como elemento essencial do Cosmo. Cf: capítulo 3 dessa dissertação “A água formadora do Cosmo”.

Dessa forma, a água livre e sinuosa que passeia na terra e na alma do homem tem seus limites quebrados e ampliados. O espiritual, que alimenta a imaginação, impõe-se como força criadora. Essa força possibilita reforçar o despojamento da realidade concreta.

Inseridos na imagem, os símbolos metamorfoseiam-se constantemente, recriando e renovando o ser que participa dessa transformação. Trata-se de um universo fluido, recém conquistado através da imaginação material em detrimento da opressão racional do universo concreto, do sólido no mundo terreno. Nessa perspectiva, a identidade tripartida (poeta/eu-lírico/água) participa integralmente como rio nesse movimento amorfo e dinâmico que é a imagem.

4.2.3 Água/Espelho

As oposições unem-se para integrar na palavra o desejo e a realidade. Em “A realidade e a imagem” de *Belo Belo* (1948), pode-se verificar essa analogia:

*O arranha-céu sobe no ar puro lavado pela chuva
E desce refletido na poça de lama do pátio.
Entre a realidade e a imagem, no chão seco que as separa,
Quatro pombas passeiam.*(pág 200)

O poema, extremamente simbólico, é um enigma. O arranha-céu, marca de modernidade, faz um duplo movimento de ascensão e de declínio. Liga o céu e a terra, do mesmo modo que a água o faz no poema anteriormente analisado. Contudo, a água, aqui, encontra-se com dois sentidos: água/chuva e água/poça de lama. A primeira é pura, símbolo de vida; é criadora e purificadora (liga o céu e a terra de maneira concreta). A segunda remete à perversão que se acha figurada pela água misturada à terra (desejo terrestre) ou pela água estagnada que perdeu suas propriedades purificadoras (liga a terra ao céu pelo reflexo).

No poema, a água é elemento de transição entre o ar e a terra. Ela se apresenta misturada aos outros elementos. Entretanto, destaca-se por ser ela o espaço que reflete a imagem. Há uma reversibilidade do olhar. A poça torna-se epifania do olhar do outro, e o outro é, então, o possuidor do olhar do Eu. Para Bachelard,

surge este paradoxo: na imaginação da visão generalizada, a água desempenha um papel inesperado, o verdadeiro olho da terra é a água. Nos nossos olhos é a água que sonha (...). Na natureza, é novamente a água que vê, é novamente a água que sonha¹⁴⁰.

O olho humano, que olha o olho do mundo que o olha, pelo elemento material da água, dá materialidade à visão. A água imaginada retrabalha a metáfora do olhar. Compreendem-se, assim, as seduções do olhar imaginante, como princípio de reversibilidade da imaginação.

O poeta vai construir um jogo de espelhos: o arranha-céu liga o céu e a terra; a chuva liga o céu e a terra; e a poça liga o arranha-céu e a chuva. Entre a realidade e a imagem, surge a vida humana colocada de duas maneiras: a primeira se dá pela sintaxe, que, através das vírgulas, vai se colocar como o chão seco entre o jogo simbólico; e a segunda, pela simbologia do número quatro.

O eu-lírico aparece como a terra seca e sedenta, orientada para a água. Na trama do poema e no meio desse jogo de espelhos, há um chão seco, assim como é o deserto pela falta de chuva. Ao mostrar a polaridade que se estabelece entre o céu e a terra, acaba mostrando a importância da água (imaginária), pois o “chão seco”, aponta, pelo paradoxo da idéia, uma ausência de suporte vital para o desenvolvimento do homem: a água.

No último verso, a presença do número quatro¹⁴¹, símbolo do perecível, da totalidade e da universalidade humana, liga-se à pomba, símbolo de pureza e de simplicidade que, por sua brancura imaculada e pela doçura de seu arrulho, representa aquilo que o homem tem em si mesmo de vital (a alma).

A realidade é caracterizada pelo que prende o homem à terra. Dá-lhe raízes e forças para mantê-lo atado ao universo concreto. A imagem, por sua vez, denota a fluidez desse homem que subsiste espiritualmente, na medida em que a energia emocional que carrega, justificando-o como pessoa, prescinde de qualquer elo físico para manter sua existência. O jogo de espelhos, ao multiplicar a imagem da água, identifica os dois universos (um por presença, outro por au-

¹⁴⁰ BACHELARD, G. *A água e os sonhos*. p.33

¹⁴¹ Cf: CHEVALIER & GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*. p. 759

sência) aparentemente incongruentes, havendo ainda a valorização positiva do primeiro, a partir do empréstimo qualitativo da “pomba”.

O poema, como um todo, multiplica a sucessiva reprodução que revela. A imagem da poça que une o céu e a terra guarda relação com a imagem do poema que une realidade e imagem. Assim, como o reflexo da poça, o poema valoriza, representa e amplia os dois opostos. “A realidade e a imagem” expressa essa complexidade. O poema é como um espelho multifacetado, cujo dinamismo lhe confere uma condição mutável, não-duradoura. A imagem, por seu caráter, movimenta-se e recria-se, permitindo um jogo de percepções físicas e espirituais.

A água aparece como elemento que fornece a substância do homem. Tal se dá em “O Rio”, e em “Trucidaram o rio”, nos quais ela é a responsável pela integração entre o real e o espiritual. Em “A realidade e a Imagem” o duplo retrata duas imagens: aquela que reflete e a outra que é percebida. Nesse jogo múltiplo de percepções visuais, acrescenta à imagem uma razão de mistério e de sensibilidade, fruto da união de perceber e imaginar. Assim, perceber e imaginar passam a traduzir a dialética interior e exterior que se estabelece na própria criação autobiográfica. Perceber traduz a idéia a respeito do objeto, e imaginar seria a idealização desse objeto.

Na poesia bandeireana, o Eu fornece as imagens de uma experiência de criação a partir do elemento água para representá-lo e expressá-lo (capítulo anterior), para unir opostos no desejo de completar-se como um narciso cósmico (presente capítulo), e para voltar no tempo e retornar às experiências primeva do homem, para busca da sua infância (próximo capítulo). Assim, a construção do poema (alteridade) feito de palavras, reflete uma imaginação materializada na água, cujos versos são sangue e choro¹⁴². Trata-se da tentativa de reconstrução, através das imagens poéticas, da busca de identidade. Em Bandeira, essa identidade se forma não apenas com a parte histórica, mas, também, com a imaginação que dá uma parcela grande a essa busca.

¹⁴² Cf: a análise do poema “Desencanto” no capítulo anterior.



5 Êthos¹⁴³

Como pode um peixe vivo viver fora da água fria?

Como poderei viver sem a tua companhia? (canção popular)

5.1 A diversidade na unidade

A água, como expressão das emoções resultantes da contemplação do

¹⁴³ Êthos: 1- Caráter pessoal, padrão relativamente constante de disposições morais, afetivas, comportamentais, e intelectivas de um indivíduo; 2- Teatro: temperamento predominante de uma personagem caracterizável pela vontade, paixões e hábitos que determinam seu comportamento em um enredo dramático; 3- Personalidade humana apta a exercer na plenitude de suas faculdades morais autocontrole racional sobre paixões, inclinações ou afetos desordenados. Cf: HOUAISS, Antônio. *Dicionário de português*.

mundo sensível exterior, torna-se capaz de expressar o homem, ao mesmo tempo em que serve de condutor para a temática particular. A imaginação do poeta sobrepuja os valores sensíveis e adquire um caráter de realidade, independentemente da possibilidade de acontecimento real. Aliás, no universo poético, todas as impossibilidades são possíveis. O elemento é recebido de formas diferentes conforme o ânimo do poeta.

A experiência imaginária com a água fornece a dimensão da amplitude do ser onírico, em um processo de transformação que imagina um novo homem para um novo cosmo. A experiência imaginária é um despertar do homem diante de si mesmo e do mundo, constituindo-se como conjunto de impressões singulares e pessoais, uma vez que *o indivíduo não é a soma de suas impressões gerais, é a soma de suas impressões singulares. Assim se criam em nós os mistérios familiares, que se designam em raros símbolos*¹⁴⁴.

Betina Rodrigues da Cunha, ao estudar a imagem da água na poesia de Bandeira, ressalta:

*Não se pode ignorar a imagem da água como um material vastíssimo para a expressão de realidades que traduzem um conteúdo poético. A água, símbolo pluridimensional, liga-se a uma infinidade de “possíveis” (...) e encontra, na obra poética de Bandeira, interpretações as mais coerentes com o tipo de intimidade poética que ele veicula, pelo seu conteúdo sensível.*¹⁴⁵

A autora exemplifica com a segunda estrofe de “Murmúrio d’água” publicado em *O Ritmo Dissoluto* (1924):

*Água de fonte... água do oceano...água de pranto...
Água de rio...
Água de chuva, água cantante das lavadas...
Têm para mim, todas, consolos de acalanto,
A que sorrio...*

O elemento é evocado nos seus diversos tipos de materialização, como se a voz da água (murmúrio) se tornasse concreta¹⁴⁶. Na obra do poeta, os diversos

¹⁴⁴ BACHELARD, Gaston. *Água e os sonhos*. p. 8

¹⁴⁵ CUNHA, Betina Rodrigues da. Op. Cit. p. 107

¹⁴⁶ Esse poema será trabalhado mais adiante como demonstração de unidade.

tipos, origens e composições da água são relativos aos sentidos que produzem. O uso das reticências demonstra que cada uma das variações transcende o sentido proposto.

A água, através das formas que se apresentam em “Murmúrios d’água”, será vista de maneira ampla e geral para definir o específico e o particularizado. Manuel Bandeira soube captar a essência poética das coisas e torná-las sublimes pela poesia. Sua linha temática abrange a Infância¹⁴⁷, a Doença, ligada à idéia constante da Morte; e o Amor, ligado à ternura e ao erotismo. Assim, os seus temas agrupam-se em torno das preocupações essenciais do espírito humano¹⁴⁸.

A água, cujas significações simbólicas percorrem as mais diferentes e antigas tradições, oferece uma multiplicidade de representações possíveis e variáveis que vão desde a simbologia da fecundidade e fertilidade, purificação ritual, fonte de vida, até o plano rigorosamente oposto: fonte de morte, destruição. A mesma água que constrói, destrói com uma potência avassaladora. A água encerra um paradoxo, pois ela é fonte de vida e de morte. Essas águas diversas também se manifestam e organizam-se ao longo da obra de Bandeira, propiciando percepções e imagens inusitadas que definirão, de uma forma sonhadora, a conceitualização da água para a sua poética particular.

5.1.1 Água Purificadora

Em *Estrela da manhã* (1936) o poema “Contrição” é significativo:

*Quero banhar-me nas águas límpidas
Quero banhar-me nas águas puras
Sou a mais baixa das criaturas
Me sinto sórdido
(...)(pág 155)*

Esse poema liga-se ao “querer” e, conseqüentemente, ao desejo, sentimento muito constante na obra do poeta. O eu-lírico quer mergulhar nas águas. Seu desejo é a regeneração, é encontrar seu estado primordial. O poeta que usa

¹⁴⁷ A infância, em relação à água, será trabalhada mais adiante no poema “Murmúrios d’água”.

¹⁴⁸ SÁFADY, Naief. Bandeira e o conceito de lirismo. In: Sônia Brayer (org). *Fortuna crítica de Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

a água para construir sua mitologia, quer misturar-se a ela. Observa-se que o poeta quer mergulhar nas águas, para delas sair sem dissolver-se totalmente, salvo por uma morte simbólica, para retornar às origens, para recarregar-se, num imenso reservatório de energia e nele beber uma força nova, fase passageira de regressão e desintegração, condicionando uma fase progressiva de reintegração e regenerância. Sua atitude é semelhante às concepções cíclicas das sociedades arcaicas, de cujo caos (a regressão de todas as formas, a indistinção da matéria prima) surge uma nova criação¹⁴⁹.

Nesse mergulho, o eu-lírico procura recuperar o sossego e a serenidade infantil que tanto o confortam e apaziguam o sofrimento do adulto. A água passa, então, a representar uma espécie de manifestação da regeneração corporal, um tipo de iniciação particular. Ao mesmo tempo, move, pela própria existência, um tipo de passagem da condição não-satisfatória para uma outra benéfica e revigorante, se bem que passageira e não-concreta. É mister ressaltar que o fato essencial não é o fim, mas a certeza de um novo começo.

A água viva, a água vida apresenta-se como um símbolo cosmogônico porque ela cura, purifica e rejuvenesce, conduz ao eterno; é possuidora de uma virtude lustral, exerce, ademais, um poder soteriológico. A imersão nela é regeneradora, opera um renascimento, no sentido já mencionado, por ser ela, ao mesmo tempo, morte e vida. A água apaga a história, pois restabelece o ser num estado novo. O poeta, ao utilizar esse elemento para representar as vozes da infância, demonstra uma outra função. Em “Contrição” não marca apenas a vida, mas seu transcender :

*Vozes da minha infância contai a história
Da vida boa que nunca veio
E eu caia ouvindo-a no calmo seio
Da eternidade. (pág 155)*

O mergulho nelas indica uma ruptura com a vida habitual. Simbolismo que aproxima o batismo com duas fases: imersão e ressurgência. A dialética

¹⁴⁹ Cf: ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*. Trad. José Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1982.

morte/renascimento se faz no poema concreto publicado em *Estrela da Tarde* (1960) intitulado “A onda”.

O poema remete ao movimento da onda que se faz e se desfaz incessantemente, e a sua configuração lembra esses movimentos. As assonâncias /a/ e /o/ e as aliterações /n/ e /d/ remetem ao som de uma música que imita o mar.

A O N D A
 a onda anda
 aonde anda
 a onda?
 a onda ainda
 ainda onda
 ainda anda
 aonde?
 aonde?
 A onda a onda (pág 267)

O poema é composto de um substantivo concreto (onda), um verbo no presente (anda), um advérbio de tempo com sentido de permanência (ainda) e um advérbio de lugar expressando dúvida (aonde). A onda movimenta-se constantemente no tempo, porém, encontra-se perdida no espaço.

“A onda” demonstra o princípio passivo, a atitude de quem se deixa levar pelo som das ondas, caracterizado pela paranomásia. Contudo, a passividade contrapõe-se às três interrogações que denotam um sentido persecutório. A onda é essencialmente dinâmica, e no poema guarda relação com o Homem, por viver numa constante luta.

Dessa forma, a onda apresenta-se como matriz em que o ser se modela, e a existência do Homem assume a própria essência da onda, que é a infinita luta morte/vida. A onda em mar alto percorre o caminho até desmanchar-se na areia. Mas, retorna invocando a permanência. Espacialmente desloca-se, temporalmente permanece. Esse princípio constitui a dialética da onda.

Essa mesma dialética pode ser percebida na musicalidade. Segundo Chevalier, a predominância de uma vogal numa palavra provoca a sensibilidade e a compreensão do ouvinte sem que ele as perceba. Assim, /a/ evocaria o perfeito, o amplo, o total, o trágico, enquanto que /o/ evocaria o fechado, a morte, o or-

denado, o alto e o inexorável¹⁵⁰.

No processo morte/vida é como se as imperfeições e impurezas fossem retiradas, permanecendo fonte vital, regeneradora e essencial. Para isso, o elemento assume a simbologia que reúne em si a origem da criação.

5.1.2 A água erotizada.

Em “Murmúrio d’água”, a fonte está na mesma relação que todas as outras manifestações da água, pois representa as vozes da infância. Em “Poemeto Erótico” de *Cinzas das Horas* (1917), pode haver outro sentido para água de fonte:

*Teu corpo claro e perfeito,
—Teu corpo de maravilha,
Quero possuí-lo no leito
Estreito da redondilha...
(...)*

*É puro como nas fontes
A água clara que serpeja,
Que em cantigas se derrama...*

Volúpia de água e de chama...

*A todo o momento o vejo...
Teu corpo... a única ilha
No oceano do meu desejo... (pág 60)*

Como o próprio título demonstra, o poema remete a uma relação amorosa. O poeta busca a conquista do *corpo claro, perfeito e de maravilha*. A conquista deve acontecer no leito do próprio poema constituído de redondilhas. Leito, que remete tanto à cama como ao rio, ganha uma outra designação, ou seja, o espaço poético que na realidade une esses três sentidos. Note-se que o corpo como a água são substâncias da pureza, que, ao moverem-se sinuosamente ou de maneira ondular, representam a mulher, a palavra e a imaginação *que em cantigas se derrama...* . A água se encontra em relação ao fogo. Bachelard ex-

¹⁵⁰ CHEVALIER & GHEERBRANDT, Op. Cit. p. 964

plica:

*Certas formas poéticas se nutrem de uma dupla matéria; que um duplo materialismo trabalha freqüentemente a imaginação material. Em certos devaneios, parece que todo o elemento busca um casamento, aventuras que o apaziguem ou excitem. Em outros devaneios, a água imaginária nos aparecerá como elementos das transações, como esquemas fundamentais das misturas*¹⁵¹

A construção do poema se faz dessas relações. Volúpia, por exemplo, tanto pode ser um grande prazer sexual luxuriante, como também grande prazer dos sentidos ou qualquer sensação muito prazerosa sem a conotação sexual. Esse sentimento é ligado à água e à chama que aparentemente são opostas, mas aqui se encontram para resultar em puro prazer. Entretanto, simbolicamente, a água, elemento feminino e o fogo, masculino, associam-se nos ritos de morte e renascimento. A purificação pelo fogo é complementar à purificação pela água. A chama, símbolo de purificação, de iluminação e de amor espiritual é a alma do fogo. Morte e renascimento associam-se ao princípio antagônico água-e-fogo. A fonte simboliza não a imortalidade, mas um perpétuo renascimento. Quem beber desta água ultrapassa os limites da condição temporal e alcança o “eterno retorno”. Nesse sentido, liga-se ao tempo mítico e, conseqüentemente, ao princípio.

A infância na poesia bandeireana, como já foi visto, é a imagem que nutre o imaginário, cujos “universos artísticos” se ligam ao estado primordial da matéria. Pode-se pensar “O teu corpo” como uma ilha que remete ao centro espiritual¹⁵². É como se o oceano existisse porque existe uma ilha que concentra, nessa imagem feminina um refúgio. A ilha é um cosmo completo e perfeito, lugar de refúgio, que tanto pode ser a mulher, como a infância.

O desejo e o oceano aproximam-se. Os dois não podem ser medidos e remetem às inúmeras possibilidades de projeção do poeta, que busca na única ilha um ponto de apoio. Entretanto, aqui terá um sentido novo; por mais que o

¹⁵¹ BACHELARD, G. *A água e os sonhos*. p. 14

¹⁵² CHEVALIER e GHEERBRANT, Jean e Alain. *Op. Cit.* p. 501

oceano abraça a totalidade da ilha e a domine, esse abraço é superficial. Abarca apenas as margens, e não o interior. Assim, a relação de posse entre o mar e a ilha guarda relação com homem/mulher, poeta/palavra, uma vez que se faz de maneira perceptiva. Em “Poemeto Erótico” a palavra, a água e a mulher remetem a uma relação de desejo. O poeta realiza esses desejos na poesia. O poema traduz os múltiplos aspectos dos desejos insatisfeitos¹⁵³.

5.1.3 Água mortal

O oceano em “Murmúrios d’água” é uma das vozes que têm consolo de acalanto. Em “Poemeto Erótico” representa uma relação amorosa superficial com a ilha. Entretanto, recebe outra significação no poema homônimo publicado em *Cinzas das Horas* (1917). “Oceano”, remete à imagem da indeterminação original, ao caos. Isso ocorre porque o mistério e a profundidade que a palavra encerra agregam-se à imagem.

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

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

—Voz de oceano que não vejo
Da praia do meu desejo... (pág 64)

Dois quintetos e um dístico constituem os doze versos em redondilhas maiores do poema. O eu-lírico olha a praia (v. 1), porém não consegue ver o oceano pois a treva é densa. Diferentemente do que aconteceu em “O Rio”, o o-

¹⁵³ É necessário ressaltar que a poesia erótica em Bandeira é muito mais ampla. Pretendeu-se mostrar, no poema acima, apenas a água vinculada ao erótico, mostrando que ela também tange esse tema.

lhar não é revelador. O mesmo ocorre com a cantiga que não aconchega¹⁵⁴, pelo contrário, a voz do mar produz ruídos plangentes, lamentosos.

Observe-se a gradação na caracterização de voz: *voz sem consolo* (v. 3): trata-se aqui da voz do mar; *voz do meu desejo* (v. 5): trata-se da identificação do poeta com a paisagem noturna; *voz do meu destino* (v. 7): generaliza-se a sugestão para a vida toda do poeta, ou uma conotação metalingüística, para a sua produção poética, já que seu canto, sua voz, sugerem seu verso¹⁵⁵. Dessa forma, amplia-se o tom melancólico para toda uma visão de mundo.

O dístico final retoma termos já sugeridos no poema: o verso 11 forma-se com “voz” (v. 3, 5, 7), “de oceano” (título), “que não vejo” (v. 2); e verso 12 forma-se “da praia” (v. 1), “do meu desejo” (v. 5). Assim, o tom melódico deste poema condensa-se em forma de melancólica e sonora espiral. A voz do mar não é a cantiga da ama, mas *réquiem*, “voz sem consolo” que o poeta busca como solução para seus problemas (versos 8, 9,10).

O desejo também passa por uma transformação imagística e adquire a simbologia da praia. Antes era oceano, cuja profundidade e extensão simbolizavam vida, a busca por Eros. Ora é a praia, faixa de terra coberta de areia, cujo sentido simbólico é efetivamente repouso, segurança, a busca por Tanatos¹⁵⁶.

5.1.4 A água lamuriosa

Seguindo as diferentes formas através das quais a água se apresenta em “Murmúrios d’água”, encontra-se o pranto. Em “Cantilena”, publicado em *Cinza das Horas* (1917), o próprio título designa uma canção breve e simples, cujo conteúdo é lamurioso, uma queixa repetida e monótona.

*O céu parece de algodão.
O dia morre. Choveu tanto!*

¹⁵⁴ Como será observado mais adiante em “Murmúrios d’água”.

¹⁵⁵ Como no poema “Desencanto” analisado no capítulo 3.

¹⁵⁶ Esse poema é da primeira fase, por isso Bandeira demonstra a morte dessa maneira. Porém a morte é um tema constante. Durante os 82 anos, Bandeira soube aceitá-la de maneira mais plácida através da poesia como em “Lua Nova”: Hei de aprender com ele/ A partir de uma vez/ — Sem medo,/ Sem remorso,/ Sem saudade. (pág. 223).

*As minhas pálpebras estão
Como embrumadas pelo pranto*

*Sinto-o descer devagarinho,
Cheio de mágoa e mansidão.
A minha testa quer carinho,
E pede afago a minha mão.*

*Debalde o rio docemente
Canta a monótona canção:
Minh'alma é um menino doente
Que a ama acalenta mas em vão.*

*A névoa baixa. A obscuridade
Cresce. Também no coração
Pesada névoa de saudade
Cai. Ó pobreza! Ó solidão!(pág 70)*

O poema é todo água. O céu está coberto de nuvens, o que poderia remeter à idéia da chuva como fonte de fecundidade. Entretanto, o verbo no pretérito perfeito indica ação acabada (v 2). A chuva no passado contrasta com o dia que no presente morre. Dessa forma, a analogia do dia remete ao declínio da vida que, com o fim da chuva, só lhe resta esperar pelo anoitecer. O eu-lírico identifica-se com o dia, e o que foi chuva transforma-se em pranto. O rio canta a canção da ama, mas sem sucesso, pois a vida como as lágrimas e como o poema, baixa, cai, escoa. Nesse sentido, a canção permanece, guarda um tom angustiado como em “Oceano”. O lamento liga-se, também, ao tema da morte.

A chuva representa um protesto murmurado através da linguagem da água, instrumento capaz de representar, na complexa simplicidade de sua música, a mágoa e a dor da não-possibilidade de escolha.

Há uma relação entre a chuva que caiu e as pálpebras do Eu. O poeta quer fazer dessa chuva o instrumento de tradução dos seus sentimentos mais íntimos. Bandeira transporta para a chuva o componente biográfico da desencantada espera da morte. Nessa imagem, o Eu temeroso e inseguro incorpora uma conciliação apaziguadora à própria idéia de morte.

5.2 A unidade na diversidade

As águas do rio foram, desde Heráclito, símbolo do perecível, da existência colhida no fluir dos riscos da morte. As águas de um rio modificam-se continuamente, mas não deixam de ser rio. Na poesia bandeireana ocorre algo análogo. A água permanece idêntica, fora do tempo, enquanto suas representações marcam o novo e são temporalidades, pois o tempo, como movimento e inquietação, diferencia-se de si mesmo.

Feita de esquecimento e de deslocamento, a memória individual mantém a unidade a partir da voz das águas, enquanto a imaginação se abre para formas peculiares de representar essa unidade. Cada poema é um novo mundo que está sendo reconstruído a partir de ruínas e de enigmas, um mundo quase privado que guarda, porém, uma unidade.

Para Bachelard *a terra natal é menos uma extensão que uma matéria. É nela que materializamos os nossos devaneios; é por ela que nosso sonho adquire sua exata substância*¹⁵⁷.

No poema “Murmúrio d’água” de *O ritmo dissoluto* (1924), Bandeira demonstra que as vozes da infância, representadas pela voz das águas, acalentam o homem, ao mesmo tempo em que representam a unidade:

*Murmúrio d’água, é tão suave a meus ouvidos...
Faz tanto bem à minha dor teu refrigério!
Nem sei passar sem teu murmúrio a meus ouvidos,
Sem teu suave, seu afável refrigério.*

*Água de fonte... água de oceano... água de pranto...
Água de rio...
Água de chuva, água cantante das lavadas...
Têm para mim, todas consolos de acalanto,
A que sorrio...*

*A que sorri a minha cínica descrença.
A que sorri o meu opróbrio de viver.
A que sorri o mais profundo desencanto
Do mais profundo e mais recôndito em meu ser!
Sorriem como aqueles cegos de nascença*

¹⁵⁷ BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. p. 9

Aos quais Jesus de súbito fazia ver...

*A minha mãe ouvi dizer que era minh'ama
Tranqüila e mansa.
Talvez ouvi, quando criança,
Cantigas tristes que cantou à minha cama.
Talvez por isso a aquela mágoa.
Talvez por isso eu me comova tanto à mágoa
Do teu rumor, murmúrio d'água...*

*A meiga e triste rapariga
Punha talvez nessa cantiga
A sua dor e mais a dor de sua raça...
Pobre mulher, sombria filha da desgraça!*

— *Murmúrio d'água, és cantiga de minh'ama.* (pág 108)

“Murmúrio d'água” é composto de cinco estrofes irregulares. Há uma graduação que parte da quadra, para quintilha, para sextilha, para setilha. Na última estrofe, o último verso deslocado torna dúbia a estrutura: tanto pode ser quadra e monóstico, como também uma quintilha com o último verso deslocado.

Na quadra, os versos são dodecassílabos, as rimas, cruzadas (a-b-a-b) e o ritmo, regular: Mur/mú/rio/ d'á gua/ és/ tão/ sua/ve a/ meus/ ou/vi/dos... 12 (4-8-12). Nessa primeira estrofe o poeta expressa a importância do murmúrio. Acentua-se a obsessão melancólica do poeta numa afirmação de valor fundada na emoção, em que a tristeza é concretizada e repercute sonoramente nas nasais /m/, /n/, e nos /i/ espalhadas ao longo da quadra: Murmúrio, ouvidos, minha, refrigerio, sei, murmúrio, ouvidos, refrigerio. Essa dor é aliviada pela onomatopéia produzida pelas vírgulas, pela exclamação, pelas reticências e pelo ponto final que marcam as pausas, produzindo no verso uma musicalidade cujo silêncio contrapõe-se às aliterações fricativas /s/, /v/, /f/, às plosivas /d/, /t/; e às ditongações /io/, /ia/, /ua/ /ou/, /eu/ reproduzindo o murmúrio d'água.

Desse modo, a musicalidade, na poesia bandeireana guarda também um sentido dialético: composta de sons, através das aliterações, assonâncias; e de silêncio, através das aposiopeses e quebras rítmicas. Essa “música” preenche o universo das emoções, favorecendo a libertação da linguagem sensitiva que habita o Eu. A palavra resolve a ligação entre o real e o ideal, entre o físico e o

imaginário, não apenas com imagens que unificam opostos e que representam o encontro com sua cosmogonia – até porque esse espaço-tempo vive apenas no seu imaginário – mas, também, porque, dinamizadas pela percepção sensorial e emotiva, as imagens são vozes que servem de refrigério para a dor do eu-lírico. Esse sentimento fica claro no primeiro e segundo versos quando o eu-lírico fala ao murmúrio que, embora ausente, serve de refrigério para a sua dor. No verso 3 e 4 o sentimento é intensificado, uma vez que o murmúrio é o que dá sustentação para a vida.

Na quintilha, os versos são livres, as rimas (a-b-c-a-b) e o ritmo, irregulares. Nessa estrofe, o poeta reproduz as várias formas da água. Nos três primeiros versos há uma repetição enfática da palavra “água”, cujas aposiopeses produzem uma amplificação. Nesse sentido, as idéias precisam completar-se, pois têm um tópico em comum: “água”. Esse tópico não se liga por conjunções, e sim, por acumulação. Com o ritmo pode-se observar a lentidão. A quebra do ritmo contribui intensamente para a sensação de prazer e prolongamento que o encontro dessa música proporciona, uma vez que as aliterações e ditongações referidas ao murmúrio permanecem. A assonância de /a/ alterna-se com de /o/ produzindo uma sinestesia auditiva.

O paralelismo fonético coexiste ao lado do sintático. Apenas no verso 8 *Têm para mim, todas, consolo de acalanto*, há uma pequena inversão. No verso 9 permanece a idéia do verso 8, na medida em que marca a unidade em dois sentidos. Primeiro, no sentido semântico: *A que sorrio* pode demonstrar a alegria, pois, embora múltiplas, as águas unem-se na função de aliviar o homem de sua dor e angústia, para acalentá-lo. Segundo, no sentido fônico, pode-se ler: “Aqui sou rio”. Há, nesse sentido, a própria unidade do homem com o elemento. A semântica faz com que se perceba não apenas a comunicação de um fato, mas a sensação da existência “real” desse fato, algo que pode ser escutado e olhado através da imaginação. Sobrepondo-se ao sentido léxico, a forma sonora aguça e aprofunda o potencial semântico.

No domínio da imagem literária, as palavras não são simples termos, não terminam pensamentos, mas têm o por-vir da imagem. A água é recorrente em vários poemas e tem sentidos e funções diferentes, ao mesmo tempo em que

é uma forma de refrigério para a alma do poeta. O murmúrio tem uma função definida, uma vez que o elemento suscita a lembrança. Dessa forma, vem ratificar sua importância, inicialmente, pela necessidade de se criar um ambiente propício à atividade da imaginação. O murmúrio é o elemento fundamental que desencadeia o processo criador de novas imagens. O eu-lírico coloca-se em um outro universo, o onírico, que se mantém e preserva-se em uma supra-existência.

A matéria, instrumento que move essa imaginação criadora, justifica sua valorização positiva, pois a água acrescenta ao homem uma linguagem diferenciada, oriunda da relação imagem-sentimento e não mais da relação imagem-conceito. O duplo não se concretiza na imagem, como foi visto no capítulo anterior, e sim, na ausência que desencadeia um processo de lembrança.

Na sextilha, os versos são novamente dodecassílabos regulares, as rimas acompanham a gradação (a-b-c-b-a-b), e o ritmo tem uma quebra no último verso: Aos/ quais/ Je/sus/ de/ sú/bi/to/ fa/zi/a/ ver/... 12 (2-6-12). Nessa estrofe fica evidente a recorrência das nasais e do /i/ que remete à tristeza destacada na primeira estrofe. O paralelismo dos três primeiros versos remete também à gradação que parte de algo subjetivo *minha cínica descrença*, para algo também subjetivo, porém concreto *meu opróbrio de viver* chegando a algo intersubjetivo *mais profundo desencanto*¹⁵⁸.

Assim, a água apresenta-se como símbolo da unidade pela síntese dos contrários. Expressa a redução do múltiplo ao um, que é o sentido profundo da ação criadora. Sua significação refere-se ao retorno, à unidade do pensamento. A manifestação do múltiplo resulta em colocar em relevo o um, o um que está na origem e no final de todas as coisas. Por isso, a gradação, através da ploce *mais* retorna ao interior, à origem, ao âmago do ser (v 12). Esse processo termina com a exclamação para exprimir o sentimento comovido das diferentes representações da água, reforçado pela alusão à parábola dos cegos de nascença.

No verso 14 *Sorriem como aqueles cegos de nascença*, o verbo *sorrir*, no

¹⁵⁸ A intersubjetividade refere-se aos versos: Fecha o meu livro se por agora / Não tens motivo

plural, marca também a diversidade unida na mesma alegria. E através do comparativo “como” é ressaltado o poder epifânico da água. Ela traduz impressões singulares, inesperadas, carregadas de símbolos e sensações que produzem a alegria de ver, do mesmo modo que os “cegos de nascença”. Ao imaginar a multiplicidade da água, Bandeira movimenta um universo de expressões e sentidos ilimitados que se manifestam por meio da linguagem poética. Tal atitude revela aquele estado poético em que a imaginação materializa o elemento, dando-lhe força, profundidade, substância. Enfim, interpretando materialmente o espetáculo poético por meio da experiência onírica, a água torna-se idealização e consciência. Como é revelado em “À sombra das araucárias” de *Cinza das Horas* (1917):

*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 transfigura o mau destino.
Prova. Olha. Toca. Cheira. Escuta.
Cada sentido é um dom divino. (pág 53)*

As diferentes manifestações da água em “Murmúrio d’água” tornam-se sensibilidade despertada pela audição. É, portanto, compreensível que o eu-lírico sorria ao dar-se conta do poder encantatório dessa imagem que recupera as reminiscências afetivas e emocionais representadas pelo “murmúrio”.

“Murmúrio d’água” demonstra a canção que anima o poeta, e passa a ser uma chave para a transposição de um mundo real para outro também real, mas de função e existência diferentes. O eu-lírico vivencia a profundidade do momento onírico e aglutina imagens diferenciadas que se mantêm, pelo poder de criação do novo universo, sempre dinamizando a emoção e sempre promovendo a fruição de sensações novas e completas. A poesia é alimento para a alma. A escrita, determinada por sua finalidade e exigência de eficácia, está associada ao mito que ela traduz em ações.

Na setilha, de “Murmúrios d’água”, os versos variam de tetrassílabos, octassílabos e dodecassílabos. Porém o ritmo mantém-se (4-8-12). A unidade também é marcada pela monorrima toante em /a/. Nessa estrofe o poeta remete ao seu interior, à própria origem, ao âmago do seu ser: A infância que é simbolizada pela cantiga da ama. O poema converte-se em aparelho fonador, representado pela água que, com sua diversidade, remete a designações para esse órgão. A água, nas diferentes representações, passa a representar a possibilidade de expressão de uma determinada idéia. Para isso, a linguagem ganha forma, mobilidade e voz. Imagina-se que a água tenha uma linguagem, que ela seja símbolo do Verbo, pois traduz a essencialidade e a consciência amalgamadas. Linguagem essa que, instrumento da inteligência, é, conseqüentemente, meio de comunicação do ser com o mundo da poesia. Assim, o poeta eleva a água à poderosa condição de objeto de revelação. Bachelard afirma:

*a linguagem das águas é uma realidade poética direta, que os regatos e os rios sonorizam com estranha fidelidade as paisagens mudas, que as águas ruidosas ensinam os pássaros e os homens a cantar, a falar, a repetir, e que há, em suma, uma continuidade entre a palavra da água e a palavra humana. Inversamente, insistiremos no fato muito pouco observado de que organicamente a linguagem humana tem uma liquidez, um caudal no conjunto, uma água nas consoantes. Mostraremos que essa liquidez dá uma excitação psíquica especial, uma excitação que já evoca as imagens da água.*¹⁵⁹

A palavra poética remete à voz das águas que se faz presente e se identifica com a cantiga da ama. A palavra restitui a cantiga e, conseqüentemente, a infância. Essas vozes desencadeiam a consciência. Por isso, a sinestesia auditiva é também uma maneira de visar a infância, de colocá-la como existente.

A infância para Bandeira é um sonho que retorna de formas várias, com objetos diferentes. Aqui são as vozes das águas que suscitam o instante e inserem o poeta na sua infância. Bachelard procura restituir a dimensão dos sonhos nas imagens, privilegiando o devaneio, uma vez que, para o filósofo, esses sonhos sempre retornam ao sonhador: *queremos falar desses sonhos que voltam sem cessar, vivos e ativos, refugiando-nos na história, numa história remota,*

¹⁵⁹ BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. p. 17

*numa longínqua história, na história dos cosmos esquecidos.*¹⁶⁰

O anacoluto no verso 18: *talvez ouvi, quando criança*, enfatiza a incerteza do poeta, que luta com pensamentos e emoções contraditórias e busca, através da música das águas, a lembrança de uma época esquecida. Bachelard, por exemplo, ao identificar-se como um sonhador das águas confessa:

*Não posso sentar perto de um riacho sem cair num devaneio profundo, sem rever a minha aventura...Não é preciso que seja o riacho de nossa casa, a água de nossa casa. A água anônima sabe todos os segredos. A mesma lembrança sai de todas as fontes*¹⁶¹.

Em muitas culturas o despertar implica a anamnesis, o reconhecimento da identidade da alma, ou seja, o reconhecimento de sua origem. As diversas águas, através de seu murmúrio, despertam o homem e identificam-se com a cantiga da ama-de-leite.

A mãe é a segurança do abrigo, do calor, da ternura e da alimentação; talvez, por isso, o poeta identifique em sua ama a verdadeira mãe¹⁶². Pode-se observar isso no verso 16: *A minha mãe ouvi dizer que era minha ama-de-leite*. As características da mulher que, embora sofrida, era tranqüila e mansa, remetem ao próprio fazer poético de Bandeira. Nesse sentido há uma identificação entre o poeta, a cantiga, a vida sofrida da ama, e o “Murmúrio d’água: *Talvez por isso eu me comova tanto à mágoa/ Do teu rumor, murmúrio d’água*.”

É a perfeita integração do ser em seu princípio, a intensidade absoluta e permanente da vida que escapa a todas as vicissitudes das mutações e, particularmente, às vicissitudes do tempo.

O poema construído com palavras desencadeia a percepção. A cantiga, a ama e a água são postas como presença, todas amalgamadas no instante. Portanto, a imagem considerada no momento de sua produção leva a reconhecer que o murmúrio d’água (objeto do poema) existe necessariamente, e ele é reencontra-

¹⁶⁰ BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. p. 169

¹⁶¹ Id., *ibid.*, p. 9

¹⁶² No poema “Infância” o poeta também remete à ama para busca do tempo primordial. A mãe, símbolo de arquétipo, perde espaço para a ama que desempenha o papel da alimentação.

do pela percepção. Isso significa que a memória e a imaginação produzem a percepção do tempo formador. Assim, a palavra poética, constrói a imagem que desencadeia a lembrança e produz o conceito da alteridade. O poema concretiza-se como outro, e é objeto de reflexão.

Além disso, o poema instaura uma relação paradoxal, cuja cantiga, embora reconforte, é triste. Dessa forma, suscitada pela audição do murmúrio, a lembrança surge como uma imagem musical. A natureza, através da água, exprime as relações entre o Eu e o outro; entre poeta e poesia. A voz da água vincula-se à faculdade de imaginar, e a imaginação produz uma forma de consciência. Para Bachelard, toda tomada de consciência é um crescimento de consciência, um aumento de luz, um reforço da coerência psíquica¹⁶³. A imaginação, portanto, *não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que “cantam” a realidade*¹⁶⁴. Nesse sentido, a imaginação possibilita a construção da identidade, uma vez que *Deve-se definir um homem pelo conjunto das tendências que o impelem a ultrapassar a humana condição*¹⁶⁵.

Na última estrofe de “Murmúrios d’água”, os versos começam octassílabos e terminam dodecassílabos. As rimas não são mais cruzadas e consonantais, agora estão emparelhadas e toantes (a-a-b-b). Essa estrofe fala da ama de maneira terna. A hipérbole do verso 25, destacada pela epímone “dor”, dá ao canto uma conotação de imensidão: *A sua dor e mais a dor de sua raça... . A dor recebe aqui um sentido mítico, algo que é passado de geração a geração através do canto. Daí decorre o epifonema que encerra o poema, revelando a unidade da dor e sua oposição à alegria: Murmúrio d’água, és cantiga de minh’ama.*

No poema, as imagens múltiplas têm uma matéria (água), um ser (ama-de-leite), e um instante (a cantiga) que se solidarizam na perspectiva de potencializar o sentimento e a mensagem que carregam. Há, também, uma característica recorrente da obra de Bandeira, ou seja, a simetria entre sons e funções. Tal aproximação, fruto da imaginação criadora, por meio de um processo onírico di-

¹⁶³ Id., *ibid.*, p. 5

¹⁶⁴ BACHELARD, G. *A água e os sonhos*. p. 18

¹⁶⁵ Id., *ibid.*, p. 18

nâmico, cria uma realidade poética na qual é privilegiada a imagem musical.

O canto, modalidade normal de expressão do poeta-rapsodo, exerce a função de revelação. Representado no poema pelo murmúrio, o canto é a palavra que une a potência criadora Eu à criação Eu-outro. Bandeira propõe a água como aparelho fonador do poema, que remete à cantiga da sua ama e, por consequência, ao instante formador (a infância). As oposições e dualidades passam a servir de substância para a existência e a manutenção da imagem. A água é, enfim, uma ambivalência e uma moralidade, existindo a partir do sentimento e do dinamismo do amor.

As imagens alimentam o Eu e provocam o nascimento da palavra renovada; a água é a matéria perceptiva que alimenta o homem. Nela se concentra um universo abstrato de qualidades emocionais. Atualizadas, essas qualidades passam a fortalecer o conjunto das potencialidades humanas alojadas no espaço interior. Na medida em que a cantiga interpreta as potencialidades inúmeras que se instalam na imaginação, ocorre a sedução de universos imagísticos e revigorantes. Isso acarreta uma mudança substancial na condição racional e petrificante do homem. Por isso, limitado pela ausência, ele busca na poesia a força positiva e vibrante. Desse modo, a descrição do murmúrio reproduz, por meio da palavra, a representação imaginária, intelectual, sentimental da água, produzindo a sinestesia e a catarse.

A completude tão almejada é impossível. Isso porque o desejo é definido pelo vazio. A *absence* será determinante para que toda a poesia de Manuel Bandeira se caracterize por um certo modo de organização em torno desse vazio. Sublinha-se a importância da linguagem pelo fato dela lidar com o significante, que é aquilo que, na ordem das artes, confere sua primazia à poesia. O desejo pela sua infância prossegue. A crença de que existe uma ou várias maneiras adequadas de resgatá-la é encontrada na palavra, e a ilusão do encontrado é chamada de felicidade. Essa eternidade está contida no instante poético.

A água, considerada um elemento transitório por ser móvel, mutante e cíclica, liga-se ao murmúrio. Assim, ambos aparecem unidos na transitoriedade da vida como pode ser visto nos versos finais do poema “Estrada” de *O Ritmo Dis-*

soluto (1924):

*Nem falta o murmúrio da água, para sugerir, pela voz dos símbolos,
Que a vida passa! que a vida passa!
E que a mocidade vai acabar.* (pág 115)

A poesia deixa de ser estado e passa a ser vivência, exprimindo o poeta na alegria, na adoração, bem como na tristeza e no desencanto. O murmúrio é a voz da ama, sendo por isso, primordial e símbolo de um desejo e de uma mensagem que transpõe os domínios da convencionalidade lingüística. A mensagem escolhe a água, símbolo dinâmico, puro e intemporal, para revelar e para representar o sentido e a aspiração do poeta.

6 Conclusão

Pôde-se constatar que na obra de Manuel Bandeira a busca pela imagem idealizada do passado é constante. Por isso, Bandeira é marcado pelo mito da

infância cujo espaço nunca é alcançado, apenas o tempo (através da memória, da escrita). Ocorre que o processo de busca de memória favorece a construção da identidade. Portanto, a recorrência da infância na poesia bandeireana adquire uma força dialética que, de um lado dinamiza a produção da obra, e de outro produz um sujeito novo.

Pensar a obra de Bandeira no âmbito da literatura não é apenas constatar um movimento simplista: o poeta parnasiano transformou-se em modernista, mas é preciso também reconhecer na obra, uma concepção fundamentalmente trágica da vida. Naief Sáfydy ressalta sobre a poesia de Bandeira: *O que amadurece nela é a humanidade do homem e não sua inteligência abstrata*¹⁶⁶.

Retornar às origens é quebrar o ritmo cronológico. Dessa forma, a poesia autobiográfica converte-se em recurso para vencer o tempo, fixá-lo com a mesma insistência com que tentará apreender a própria imagem. À volta ao passado e a sua integração no presente não tem apenas valor saudosista, mas também é uma forma de recuperar estados anteriores, num constante intuito de auto-analisar-se. É essa inclinação à sondagem interior o traço característico da produção de Bandeira como um todo. Trata-se da busca da essência como forma de dar sentido à existência e organizar as aparências. O procedimento é mitificador na medida em que a imagem do espaço e do tempo inicial retorna constantemente, dando a obra um sentido circular e formador.

A contínua exploração do Eu constrói uma personalidade lírica conflituada, espécie de Narciso que se perde no deleite de sua autocontemplanção. Nesse sentido, a água torna-se motivo preferencial. Diante da água/palavra que reflete sua imagem, Narciso/Bandeira sente-se dividido. A necessidade de completar-se é constante. Assim, o sujeito desdobra-se e se encontra sob forma de aparência na escrita autobiográfica. Para Bandeira, o futuro se constrói pela imaginação do passado, pelo espaço cosmogônico. Impregnado de sinestesia, a sua poesia é o correlato da transformação que passa o Eu. Ela vive também da impressão dos momentos. Nesse jogo vertiginoso e dialético, mudam as coisas por dentro e por

¹⁶⁶ SÁFYDY, Naief. Bandeira e o conceito de lirismo. In: Sônia Brayner (org). *Fortuna crítica de Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

fora e o imaginário da água tem um papel decisivo nesse jogo.

A água é solvente universal, ela é transformadora e condutora. Na poesia bandeireana a água apresenta-se como elemento natural onde reflete o universo e ganha estatuto de símbolo. Esse elemento representa a própria poesia do pernambucano; tudo que nela reflete é a imagem de Bandeira transmutado de várias maneiras. Da mesma forma que as estrelas e natureza refletem na água, o universo da infância reflete na palavra. Nesse sentido, a água surge como elemento unificador da mímeses da natureza, mas surge, também como condutor da imagem da infância (poiesis). A água/palavra é construída em harmonia paralela à natureza capaz de dar forma à expressão de um sujeito lírico e converter-se em símbolo de uma emoção pessoal. A diversidade que representa a unidade. É a palavra poética capaz de proliferar, de ganhar vida, ao mesmo tempo em que é capaz de legitimar a matéria do homem. É na água que o passado e o presente se encontram e que o poeta tenta unir o desejo e a realidade. É na água que o homem busca reflexão¹⁶⁷.

Assim, reconhece-se o eu-lírico como centro de gravitação da cultura que assume na imagem a manifestação de uma espiritualidade em crise e de uma fusão de aspectos heterogêneos e paradoxais, nunca apresentados isoladamente, mas constituindo um todo, cujos elementos tem seu papel de destaque e contribui de maneira decisiva para a formação de uma unidade orgânica (a luta pela expressão da própria identidade).

Essa personalização ocorre porque o sujeito moderno, conceitualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente, assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “Eu” coerente. Entretanto, Bandeira não apenas assume a identidade do mutante cultural dos nossos dias, mas, também, apresenta-se como um “Eu, ser corporal” em interação com o novo espaço/tempo. Não é difícil identificar na obra do Pernambucano a ânsia incontida de expansão/fusão do Eu com a

¹⁶⁷ Reflexão etimologicamente “reflectere” de “re” novamente e “flectere” curvar-se. Portanto, “voltar para trás”, essa palavra e da mesma raiz de reflexo “reflexus” que significa retorno. Portanto, o ato de refletir deve ser entendido como uma tomada de consciência. Cf: BRANDÃO, Junito. Mitologia Grega. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 183

totalidade do Espaço/Tempo da sua infância. Na busca da sua origem, Bandeira mostra-se integrado ao Cosmo.

Longe de se pretender um gesto totalizante, buscou-se tocar a fímbria de questões relativas a um conjunto cultural da tradição ocidental que vem desde a Grécia até os dias atuais e que pode ser encontrada na poesia de Bandeira. Ocorre que esse conjunto apresenta-se no fazer poético de um homem cuja linguagem expressa uma complexidade de forma simples. Por isso é necessário ressaltar que não se pretendeu esgotar, até por não ser possível, a poética bandeireana. Apenas mostrar que a linguagem metamorfoseada em água imaginária se apresenta sempre ambígua, uma vez que funde a integração de múltiplos elementos discordantes feitos de ausência e presença, movimento e repouso, exterioridade e interioridade, passado e presente, realidade e imaginação, enfim, de memória e esquecimento.