

TEMPLOS QUE SÃO FANTASMAS

BANDEIRA, OURO E MEGAHYPE

Raúl Antelo
UFSC – CNPq

RESUMO: O capitalismo contemporâneo entendido como modernidade metropolitana marca uma virada nos escritos estéticos de Bandeira. Em algumas das crônicas dos anos 20, ele empreende uma pesquisa sobre a essência da tragédia cultural como jogo de contrastes entre os impulsos da verossimilhança apolínea e a verdade dionisíaca. Esse enfoque formal evoca os meios tecnológicos, bem como certas práticas vanguardistas vindas não apenas de Paris mas também da modernidade mexicana.

PALAVRAS-CHAVE: Crise da experiência; Valor de mercadoria; Transformação do tempo histórico.

PHANTASMAGORY TEMPLES

BANDEIRA, GOLD AND MEGAHYPE

ABSTRACT: Contemporary capitalism understood as metropolitan modernity marks a turning point in Bandeira's writings on art. In some of his short essays of the twenties, he undertook an inquiry into the essence of cultural tragedy as an interplay of the contrasting aesthetic impulses of Apollonian semblance and Dionysian truth. This formal approach resembles the technological media, as well as some avant-garde practices not only from Paris but also from Mexican modernity.

KEYWORDS: Crisis of experience; Commodity value; Transformation of historical time.

Raúl Antelo, emérito ensaísta e estudioso da literatura, das artes e das humanidades, é professor titular aposentado do DLLV do CCE-UFSC e até recentemente membro do colegiado pleno do PPG em Literatura da UFSC. Este ensaio insere-se no projeto "Caracterização do surrealismo" (FFI2016-75110-P).

TEMPLOS QUE SÃO FANTASMAS BANDEIRA, OURO E MEGAHYPE

Raúl Antelo

Gostaria de abordar a poética de Manuel Bandeira sob um prisma menos corriqueiro. Sabemos que, na dialética material da modernidade, os fenômenos residuais ou de decadência costumam ser precursores das grandes sínteses por vir. Assim, um rápido exame da mercantilização do ofício de escritor, circunscrito apenas ao ano 1928, a época de *Macunaíma*, ilumina-nos acerca do movimento intrínseco da estética do poeta. Digamos, para ilustrar essa ideia, que, em carta a Mário de Andrade, datada de 21 de junho desse ano, Manuel Bandeira confessa ao amigo:

O Alvaro me convidou para colaborar nas revistas do Pimenta de Melo e eu atribuo esse gesto dele a umas conversas que tive aí com você. Tem pago pronto e bem. Pela “Palinódia”, “Irene no céu” (saídos no nº de 9 de junho de *Para Todos*) e o soneto “Ouro Preto” (a aparecer) deu centão. Outro centão por duas crônicas bestinhas que entreguei anteontem. [...] A propósito dessas publicações se houver estranheza da gente antropófaga, você explique que eu só publiquei porque me pagaram.¹

Facilis descensus Averno. A primeira das “duas crônicas bestinhas” comprova a dúplice condição de vendedor e mercadoria coincidindo em uma única pessoa: ela é “Greta Garbo, o rapazola que queria ser pintor e novos indícios da existência de Deus”, publicada, com efeito, na *Para todos*, em 29 de setembro de 1928. Forma e conteúdo confundem-se aí em uma mesma imagem-síntese. Transcrevo-a:

O rapaz nasceu no centro do cafange do fundo do rebole, quer dizer, no mais remoto sertão do Nordeste. Desde menino gostava de pintar calungas. Desenhava a carvão no muro dos quintais a curva do rio com a galhada da ingazeira caída no remanso do poço. Reproduzia o traço dos parentes. Inventava cenas para histórias da carochinha. Quando o sol desaparecia atrás da lomba do morro, sentia dentro

¹ MORAES, Marcos Antonio de (Ed.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 393.

de si uma vontade inexplicável de comunicar aos outros o que despertava em seu íntimo a doçura das tintas, a melancolia da hora. Comoviam-no também os detalhes da vida rude daquela gente da sua cidadezinha: o caçador à espreita, o vaqueiro aboiando o gado, a vendilheira velha cruzando os bilros à porta do mocambo, a matuta sorrindo acanhada ao namorado. Queria pintar tudo isso! Nascer com vocação de pintor em Pajeú das Flores deve ser um tormento tão duro quanto viver desempregado em Niterói e apaixonar-se por Greta Garbo.

Um dia o rapazola resolveu conquistar Greta Garbo, isto é, vir estudar pintura no Rio. Não tinha vintém. Saiu da cidadezinha natal a pé. Na primeira cidade a que chegou pintou o salão do cinema. Foram os primeiros cobres que ganhou. Assim, de cidade em cidade, alcançou o porto. Embarcou para o sul como praticante de não sei quê a bordo. No Rio levou uma porção de tempo à procura de emprego. Para isso frequentava o saguão da Câmara dos Deputados, onde de uma feita, estando a escrever um bilhete que devia ser apresentado a certo deputado, arrebatou-lhe o contínuo o papel quando ele só escrevera a inicial do seu nome de família – Vieira. O bilhete dizia: “Doutor, peço-lhe um momento de atenção. Preciso falar-lhe urgentemente. Carlos V.” O deputado pensou tratar-se de um doido com mania de imperador e não atendeu. Amigos arranjaram-lhe dois empregos. Não pôde ocupá-los porque lhe exigiram caderneta de reservista. Então sentou praça como voluntário para obter o diabo da caderneta. Havia de possuir Greta Garbo! No dia em que recebeu pela primeira vez o soldo entrou numa casa de loterias e comprou um bilhete. Tirou a sorte grande. Estou inclinado a acreditar que Deus existe.²

Sob o fetichismo dos objetos, o irresistível, mas não menos indecível, *sex appeal* de Garbo, ícone aliás compartilhado com Drummond, modula os apelos da mercadoria, produzindo uma autêntica apoteose de empatia. Assim, o menino em questão garatuja calungas, como Jorge de Lima; reproduz em seus traços tanto a melancolia da hora, quanto a vida rude daquela gente, tal como o próprio Bandeira; em suma, ele viu o mundo... e ele começava no Recife, como o de Cícero Dias. O rapazola, como é fácil concluir, é um nordestino que, mesmo surpreendentemente, enfrenta uma contingência positiva, a própria identificação com a imagem. Já a segunda crônica refere-se à demolição do engenho de Megahype, de grande repercussão na imprensa da época, como atesta a notícia de *O Jornal* do Rio de Janeiro, então dirigido por um patrimonialista como Rodrigo Mello Franco de Andrade, e logo reproduzida, em *A Província* de Recife em 28 de setembro de 1928, junto com outras

² BANDEIRA, Manuel. Greta Garbo, o rapazola que queria ser pintor e novos indícios da existência de Deus. *Para todos*, Rio de Janeiro, p. 17, 29 set. 1928, mais tarde em *Crônicas inéditas I*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 315-316.

matérias,³ despertando assim a consciência pela preservação do acervo histórico, de tal sorte que essa trágica destruição deixaria contudo uma marca positiva no processo de preservação material do Brasil. Com efeito, a criação da Inspetoria de Monumentos gerou, paradoxalmente, a demolição da casa-grande do engenho Megahype, que era considerada um dos máximos expoentes da arquitetura rural do período colonial. Esse símbolo do passado açucareiro pernambucano foi mandado demolir pelo seu proprietário, João Lopes de Siqueira Santos, assim que tomou conhecimento do interesse do governo em preservar o edifício, com medo, obviamente, dos prejuízos decorrentes da alienação. Muito antes, portanto, de Gilberto Freyre descrever o engenho em *Nordeste*,⁴ ou das fotografias tiradas por seu irmão, Ulysses Freyre, ou das pinturas de Manoel Bandeira,⁵ feitas a partir das fotos de Ulysses, ou mesmo das imagens de Mário Nunes e Fédora do Rego Monteiro, irmã do Vicente, a crônica de Bandeira atesta o caráter de ruína do moderno. Com efeito, Bandeira não desconhecia o *Livro do Nordeste* (1925), editado por Gilberto,⁶ para o qual, aliás, colaborou, mas conste que, já no prefácio à primeira edição de *Casa grande e senzala* (1933), o próprio Freyre refere-se à “estupidamente dinamitada, a casa-grande de Megaípe”.⁷ Argumenta então que “a casa-grande venceu no Brasil a Igreja”,⁸ o que em grande parte explica o atraso na implementação de Universidades, muitas delas fundadas pelos jesuítas, no resto da América, e, no entanto, não deixa de apontar contudo a ironia de que

³ Ver também “Botaram abaixo a casa de Megahype”. *A Província*, Recife, 14 set. 1928, p. 3 e “Devemos cuidar de Guararapes”. *A Província*, Recife, 7 nov. 1928. Ainda, BANDEIRA, Manuel. Um purista do estilo colonial [sobre José Mariano]. *A Província*, Recife, 4 nov. 1928, 2ª seção, p.1; Idem, Salvemos a Madre Deus. *Ibidem*, 1 dez 1928; ou Idem, Brasil, patrimônio desconhecido”. *Ibidem*, 21 maio 1929; “Ouro Preto, monumento nacional” (*O Estado de Minas*, 20 jul.1933), esta última resgatada por Júlio Castañon Guimarães em *Crônicas inéditas II*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 58-60.

⁴ FREYRE, Gilberto. *Nordeste*. Aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do nordeste do Brasil. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937.

⁵ O pintor Manoel Bandeira (1900-1964), colaborador do *Livro do Nordeste* (1925), foi descrito por seu quase homônimo, o poeta, como “um grande artista pernambucano”. Em *Crônicas da Província do Brasil*, confessa no texto com esse título que “há muita gente que toma como meus os desenhos do meu xará. Quem me dera que fossem! Eu não hesitaria um minuto em trocar por meia dúzia de desenhos do xará toda a versalhada sentimentalona que fiz, em suma, porque não pude nunca fazer outra coisa”. BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1974. p. 454-455. Ver também, do próprio Bandeira, “Xará, o batuta é você!”. *A Província*, Recife, 2 out. 1928 e “Minas Gerais no lápis de Manoel Bandeira”. *Ibidem*, 26 jan. 1929.

⁶ FREYRE, Gilberto (Ed.). *Livro do Nordeste*. Recife: Arquivo Público Estadual, 1979. [Edição Comemorativa do primeiro Centenário do *Diário de Pernambuco*].

⁷ Idem, *Casa-grande e senzala*. Ed. Guillermo Giucci, Enrique Rodriguez Larreta e Edson Nery da Fonseca. Madri-São Paulo: ALLCA XX, 2002, p. 18-19.

⁸ *Ibidem*, p. 15.

por falta de potencial humano, toda essa solidez arrogante de forma e de material foi muitas vezes inútil: na terceira ou quarta geração, casas enormes edificadas para atravessar séculos começaram a esfarelar-se de podres por abandono e falta de conservação. Incapacidade de bisnetos ou mesmo netos para conservarem a herança ancestral.⁹

E praticamente conclui o argumento do prefácio dizendo que,

Em Pernambuco e Alagoas, com o desenvolvimento das usinas de açúcar, o latifúndio só tem feito progredir nos últimos anos [...] O escravo foi substituído pelo pária de usina; a senzala pelo mocambo; o senhor de engenho pelo usineiro ou pelo capitalista ausente. Muitas casas-grandes ficaram vazias, os capitalistas latifundiários rodando de automóvel pelas cidades, morando em chalés suíços e palacetes normandos, indo a Paris de vez em quando.¹⁰

Quand le bâtiment va, tout va. O raciocínio, além de um poema de Ascenso Ferreira, “A casa-grande de Megahype”,¹¹ estrutura a crônica de Bandeira, sua estreia na *Para todos*, que é uma das “duas crônicas bestinhas”, útil, senão para rodar de automóvel pela cidade, e muito menos para ir a Paris de quando em vez, ao menos para pagar as contas e chegar de fato ao fim do mês. Prova-se dessa forma, como previra Benjamin, que o dandismo é o último brilho de heroísmo na decadência.¹² Transcrevo-a.

Era a mais linda casa de engenho de todo o Brasil. Tinha a incomparável nobreza que os séculos ajuntam às obras de arte já de si belas. Sobre o frontal da porta de entrada trazia impressa uma data – 1696. Porém era mais antiga. Aquelas veneráveis paredes mestras vinham do começo do século. Já estavam de pé quando os holandeses invadiram a praia do Pau Amarelo. Eram contemporâneas das lutas que assinalaram as primeiras manifestações de uma consciência brasileira bem definida. Quando os pernambucanos, comandados por Mathias de Albuquerque não se puderam mais defender no Arraial do Bom Jesus e se retiraram com suas famílias caminho de Alagoas, de certo que terão passado bem perto de Megahype. Mais tarde pelas suas cercanias correram em guerrilhas de emboscada os insur-

⁹ Ibidem, p. 15.

¹⁰ Ibidem, p. 29.

¹¹ FERREIRA, Ascenso. *Canna caianna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1941, p. 23. O livro, com ilustrações de Lula Cardoso Ayres e harmonizações musicais para cada poema de Souza Lima, é dedicado a Manuel Bandeira e Mário de Andrade.

¹² “Les tableaux entretiennent désormais avec le marché la double relation d’être des valeurs marchands et quelque chose de radicalement autre, qui ne leur donne une nouvelle aura qu’en faisant miroiter la marchandise dans son apparence. Ainsi, seulement, transfigurée, la beauté, comme promesse de bonheur, du non-encore advenu, vient à la rencontre de l’autre flaneur moderne: le collectionneur d’oeuvres d’art”. ISHAGPOUR, Youssef. *Aux origines de l’art moderne*. Paris : La Différence, 1989, p. 75.

gentes da reconquista que impuseram a el-rei a vontade pernambucana de guardar aquelas terras para o Brasil. Por ali se bateram em 1710 os bandos inimigos dos senhores de engenho de Olinda e dos ricos mascates do Recife. Daquele recanto do Cabo partiram os homens armados do Morgado Paes Barretto para atacar os republicanos da Confederação do Equador...

Mais de três séculos de vida pernambucana. Três séculos de vida de engenho... Não admira que a velha mansão acabasse envolvida numa atmosfera de assombramento. Conta-se que a horas mortas havia entre aquelas paredes decrépitas rangidos de seda, risos e reboiço de festa. Foi o que por tanta noite manteve à distância os depredadores de ruínas.

João Lopes de Siqueira Santos, usineiro riquíssimo, atual senhor de Megahype, acaba de mandar botar abaixo a mais linda das nossas relíquias rurais do século XVII. Pensar-se que o Sr. Siqueira Santos pertence a uma velha linhagem de senhores de engenho! Conheço patrícios que se tivessem fortuna teriam comprado um município inteiro só para possuir aquelas paredes em ruína. O Sr. João Lopes de Siqueira Santos não é sensível a estas coisas. Com todas as suas usinas ele é agora o homem mais pobre de Pernambuco.¹³

Para o anarquista Auguste Blanqui, sintomaticamente, nada mais triste que essa imensa agitação de pedras suscitada pela mão do despotismo, fora da espontaneidade social, pois não há sintoma mais lúgubre de decadência.¹⁴ Ciente desse paradoxo, presente já em Baudelaire e em sua fortuna crítica, Barbey d'Aurevilly, Pontmartin, Brunetière, Bourget, mas não menos nos “rangidos de seda, risos e reboiço”, tão proustianos e, por isso mesmo, viscontianamente leopardescos; e além do mais lidando, portanto, com os dois extremos do capitalismo, de um lado, a ascensão a qualquer custo, o deslocamento e a alienação na imagem, bem como, de outro, a elegia lírica dos tempos passados, Bandeira fala dos outros para escamotear que ele mesmo é o rapazola fascinado pela imagem que destruiria a própria herança para poder sobreviver. “L’entrepreneur est toujours suspendu entre le gain et la ruine.”¹⁵ Assim, o soneto “Ouro Preto”, inspirado pela visita de 1928, que se integraria à *Lira dos cinquenta anos* (1940), a poesia do *mezzo del cammin* do poeta, prefigura também seu roteiro de Vila Rica, *Guia de Ouro Preto* (1938).

Ouro branco! Ouro preto! Ouro podre! De cada
Ribeirão trepidante e de cada recosto
De montanha o metal rolou na cascalhada
Para o fausto d’El-Rei, para a glória do imposto.

¹³ BANDEIRA, Manuel. A casa de Megahype. *Para todos*, Rio de Janeiro, n. 513, p. 27, 13 out. 1928. Ver também, do mesmo autor, “A grande arquetônica dos antigos mexicanos”. *A Província*, Recife, 18 ago. 1929, p. 3-4.

¹⁴ “Il n’est pas de symptôme plus lugubre de la décadence”. BLANQUI, Auguste. *Critique Sociale*, v. I : Capital et Travail, Paris, Alcan, p. 111, 1885.

¹⁵ *Ibidem*, p. 30.

Que resta do esplendor de outrora? Quase nada:
Pedras... templos que são fantasmas ao sol-posto.
Esta agência postal era a Casa de Entrada...
Este escombros foi um solar... Cinza e desgosto!

O bandeirante decaiu – é funcionário.
Último sabedor da crônica estupenda,
Chico Diogo escarnece o último visionário.

E avulta apenas, quando a noite de mansinho
Vem, na pedra-sabão lavrada como renda,
– Sombra descomunal, a mão do Aleijadinho!¹⁶

O metal rolou, mas que resta do esplendor de outrora? Um artista-funcionário. Como Benjamin já apontara, a superação dos conceitos de progresso e de decadência são apenas dois lados da mesma medalha. E essa medalha se chama cansaço, tédio do capitalismo,¹⁷ por isso, em certa ocasião, a 29 de setembro daquele mesmo ano 1928, Bandeira admite também a Mário de Andrade:

Meu estribilho é um pouquinho diferente do de Macunaíma: – Ai que fadiga! Com essa coisa de escrever um artigo por semana para a *Província* e uma coisa ou outra para *Ilustração* e *Para Todos* fico pregado. Só faço isso porque pagam bem e eu vivia apertadíssimo com o quinhentão do montepio. (O Álvaro me paga 50 por poema ou croniquinha. O Gilberto 300 por quatro artigos mensais). Escrevo o diabo do artigo e num instante a outra semana chega! Agora o Rodrigo, que me quer muito bem, me chamou pra fazer com ele o número de Minas de *O Jornal*, ocasião de ganhar uns cobres bons. Não posso recusar.¹⁸

O OURO BRANCO É PRETO E PODRE.

Uma geração depois, em 1957, num debate sobre o concretismo, Joaquim Cardoso nos propõe ler todo texto à maneira de uma imagem, aliás num procedimento comum aos estudiosos do patrimônio e que não raro troca a horizontalidade da leitura poética pela verticalidade da leitura iconográfica. Nesse sentido, a leitura de arquivo seria, como a do *Lance de dados*, uma leitura do *peut-être* e, mais ainda, o texto, bem como a cena, o povo que ela retrata, seria sempre “por-vir”, o que não significa algo futuristicamente, fascistamen-

¹⁶ BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Poesias reunidas. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970, p. 155.

¹⁷ LESMES, David. *Aburrimiento y capitalismo*. En la escena revolucionaria: París, 1830-1848. Valencia: Pre-textos, 2018.

¹⁸ MORAES, Marcos Antonio de (Ed.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, op. cit., p. 407.

te vindouro, mas algo que não cessa de chegar, pois está sempre chegando. Portanto sempre atrasado, diferido. Há, em suma, uma inequívoca afinidade entre a obra de arte e o povo que ainda não existe, já que a função da obra seria contribuir não já para representar o existente, mas para inventar o inexistente, criar um valor, um povo que falta em seu lugar, povo esse tomado em seu devir transformador, não raro, bastardo ou inferior, dominado, mas sempre em devir, e por definição inacabado, sem-caráter. Eis a posição de Joaquim Cardoso:

A experiência que, no momento presente, estão realizando alguns jovens poetas paulistas com o fim precípuo de uma poesia visual, me fez deter a atenção sobre os meios dessa possibilidade. A primeira manifestação desse sentimento de literatura visual aqui no Brasil, creio eu, foi a de Manuel Bandeira quando, há cerca de quinze anos pediu a Juanita Blank que desenhasse em cartão, com letras bonitas, para ser emoldurado, o famoso poema de Mallarmé: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Tive a oportunidade de ver esse desenho nas mãos do grande poeta pernambucano, por ocasião de uma das suas frequentes visitas ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico, onde prestei serviços há algum tempo. Posto que ao poema de Mallarmé não se possa ainda chamar de visual, era sem dúvida uma tentativa original no poeta francês, bem compreendida pelo brasileiro. Pode-se, na realidade, dar ao poema uma forma da mesma natureza da do quadro ou desenho? Para isso, evidentemente, é preciso utilizar certos valores literários que correspondam mais ou menos aos valores pictóricos.

Li em Franz Roh, mas suponho que isto já esteja implícito nas ideias de Wölflin, que a pintura é uma arte visual de apreensão instantânea ou simultânea, e a literatura, a música são artes temporais, que se apreendem de maneira sucessiva; em suma estavam ali aplicadas às artes as duas noções fundamentais em que se baseiam a multiplicação e a soma lógicas: simultaneidade e sucessão. Mas essa simultaneidade de visão aplicada à pintura é, a meu ver, inexata: ninguém nunca será capaz de ver um quadro num só lance de vista, ou de vê-lo em todos os pormenores olhando-o ligeira e instantaneamente; em geral se percorre com os olhos mais ou menos demoradamente as diferentes partes do seu conjunto: há, portanto, uma sucessão no espaço e no tempo; agora, o que caracteriza essa sucessão é a sua arbitrariedade porque o quadro pode ser percorrido em qualquer direção; já para a leitura requisito se faz de uma direção fixa, podendo-se entretanto ainda acompanhar com os olhos o texto escrito em tempo variável: devagar como o menino que começa a aprender a ler, ou tão depressa como se exprime um locutor de rádio especializado em turfe. Para a música a condição de variação no tempo é mais restrita.¹⁹

A cópia do *Lance de dados*, feita pela companheira de Bandeira, Juanita Blank, diga-se de passagem, retroage a 1942, época da conferência do poeta, na Academia Brasileira de Letras, pelo centenário de Mallarmé, onde Bandeira

¹⁹ CARDOSO, Joaquim. O poema visual ou de livre leitura. *Para todos*, Rio de Janeiro-São Paulo, v. 1, n. 21-22, p. 4, mar-abr. 1957.

contesta a noção de poesia pura, com o argumento da inexistência de autonomia poética com relação às outras artes, porque, como ele mesmo diz, a sua poesia está referta de elementos plásticos, no que é ainda bem parnasiana, e elementos musicais, no que consuma, com o seu caráter espiritual, o simbolismo.²⁰ Entre-lugar de Mallarmé, portanto, desconstruindo periodizações, aquilo mesmo que Derrida apontaria em seu famoso verbete no *Tableau de la littérature française*.

A DUPLA COM DI

Mas é de outros *tableaux* que gostaria de falar. Já que ninguém é capaz de ver uma imagem num lance só, já que sempre a vemos sempre numa sucessão de espaço e tempo, pautada pela mais contingente arbitrariedade, digamos que Bandeira aparece nas páginas de *Para todos* em parcerias com Di Cavalcanti, eloquentemente retratado por ele, respondendo displicentemente a um inquérito de Baptista Jr. que, sem dúvida, aborrece-o.²¹ É de Di Cavalcanti, também, a ilustração para o poema “Evocação Recifense” (dedicado sintomaticamente a Manuel Bandeira²² e Willy Lewin), de Carlos J. Duarte,

²⁰ “Manuel Bandeira talvez seja o dono da dicção mais sutil da poesia moderna brasileira. É um poeta que, dentro de uma aparente simplicidade, joga com uma requintada e sofisticada sutileza. Bandeira tem um poema lindo, ‘Preparação para a Morte’, que eu analisei exatamente usando a entropia, o problema da entropia, da morte térmica. ‘A vida é um milagre/ Cada flor com sua forma/ Sua cor/ Seu aroma/ Cada flor é um milagre/ Cada pássaro com sua plumagem/ seu vôo/ seu canto/ cada pássaro é um milagre./ O espaço infinito/ o espaço é um milagre./ O tempo infinito/ O tempo é um milagre/ A memória é um milagre/ A consciência é um milagre/ Tudo é milagre/ Tudo, menos a morte/ Bendita a morte que é o fim de todos os milagres.’ A morte térmica, esse processo fatal da entropia que sempre cresce... parece-me que ele fez realmente a transposição analógica desse problema para a poesia. A vida está na fronteira do caos, num certo sentido. Ela, a vida, seria, se nós fôssemos formulá-la de acordo com aquele poema do Manuel Bandeira, um enclave de ordem que sustenta, por um determinado momento, essa morte térmica. Há uma dialética entre o acaso e ordem. Quer dizer, o poema é a constelação, a constelação é resgatada do acaso”. CAMPOS, Haroldo de. *A vida é fronteira do caos; o poema é constelação resgatada do acaso. Folha de S. Paulo*, São Paulo, 9 jul. 1995.

²¹ BAPTISTA Jr. Uma enquête literária. A resposta do sr. Manuel Bandeira. *Para todos*, Rio de Janeiro, p. 21, 6 out.1928.

²² Como conta o próprio Gilberto, “Evocação do Recife” tinha sido publicado no *Livro do Nordeste*: “o poema em certo sentido mais brasileiro de Manuel Bandeira – ‘Evocação do Recife’ – ele o escreveu porque eu pedi que ele escrevesse. O poeta estranhou a princípio o pedido do provinciano. Estranhou que alguém lhe encomendasse um poema para edição especial de jornal como quem encomenda um pudim ou uma sobremesa para uma festa de bodas de ouro. Não estava acostumado – me escreveu de Santa Teresa – a encomendas dessas. Parece que teve vontade de não escrever poema nenhum para tal edição – que se tornou depois o Livro do Nordeste, organizado em 1925 para comemorar o primeiro centenário do Diário de Pernambuco. Mas um belo dia recebi ‘Evocação do Recife’” (FREYRE, Gilberto. Manuel Bandeira, recifense. In: *Perfil de Euclides e outros perfis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944, p. 173-181), poema que, no ano seguinte, sairia também numa edição de *A Província* (30 nov. 1926).

poeta que integrara, com Jorge de Lima, Diegues Júnior, Aurélio Buarque e Valdemar Cavalcanti, entre outros, o grêmio literário Guimarães Passos, nas Alagoas. Mas é em “Samba” (1924), óleo de Di Cavalcanti, em que gostaria de me deter. Nesses exemplos todos trata-se de uma mesma cena primordial, capta-se um povo ainda inexistente, o que mostra aliás, muito sutilmente, um poema como “Anti-anthropofagia”:

Quando o barco, levado pelo vento,
aportou em Palmeira dos Índios,
nas costas das Alagôas,
nascia o sol de uma sexta-feira linda.
Os índios despertaram.
Os índios, como nós católicos italo-brasileiros,
não comem carne na sexta-feira, mesmo não sendo santa.
Se não fosse isso,
eles teriam comido logo o comandante do barco,
que era um sujeito gordo e bonito.
Se preparavam para a pescaria,
quando um tripulante se dirigindo a um frade,
que passeava na praia, numa vênua, disse:
— “Dom Sardinha, já está na hora da missa...”
Foi a conta.
— Quem mandou ele ter nome de peixe?!...²³

O poema em questão é uma evidente reescritura do “Erro de português” (1925) de Oswald de Andrade: “Quando o português chegou / Debaixo de uma bruta chuva / Vestiu o índio / Que pena! / Fosse uma manhã de sol / O índio tinha despido / O português”,²⁴ Ambos poemas descansam numa prova contra-factual: se os colonizadores não tivessem chegado numa sexta-feira, os índios teriam logo comido o comandante do barco e, além do mais, se fosse uma manhã de sol, teriam despido o português e outra seria a história. Cabe registrar que o poema anti-anthropofágico é da autoria de Lúcio Latino,²⁵ também autor de “A vingança da porta”, uma sátira ao poema de Alberto de

²³ LATINO, Lúcio. Anti-anthropofagia. *Para todos*, Rio de Janeiro, a. 10, n. 516, p. 17, 3 nov. 1928.

²⁴ ANDRADE, Oswald de. *O santeiro do mangue e outros poemas*. São Paulo: Globo / Secretaria de Estado da Cultura, 1991, p. 95.

²⁵ Na *Para todos*, Lucio Latino publicou também “A descoberta do Brasil”: “Por acaso Pedr’Alvares Cabral / descobriu o Brasil. / Porém, si Pedr’Alvares Cabral tivesse adivinhado / que pra lá da Bahia / existiam Sergipe, Alagoas, Parahyba / Piauí, Amazonas, Maranhão / Rio Grande do Norte e Ceará; / e pra cá Minas Gerais e Goyaz / nem mesmo por acaso / Pedr’Alvares Cabral teria descoberto / os Estados Unidos do Brasil”. Ele foi estampado na *Para todos* de 25 maio 1929, p. 42. Na mesma revista lemos ainda “Meu coração” (28 jul. 1928, p. 52) e “O meu único desejo” (6 out. 1928, p. 54).

Oliveira. Em 29 de setembro de 1928, a *Revista da Cidade* (Rio de Janeiro, nº 123) reproduziu esse poema paródico junto com uma famosa peça de *Clã do Jaboti*, homônima, aliás, da tela de Di Cavalcanti, “Sambinha”, a mesma que ilustra a “Anti-anthropofagia”. Todos lembram decerto daquela cena em que “Vêm duas costureirinhas pela rua das Palmeiras./ Afobadas braços dados depressinha/ Bonitas, Senhor! que até dão vontade pros homens da rua”. As tais costureirinhas vão explorando os perigos da cidade modernizada, até o poeta extasiar-se diante delas. “Tão bonitas, tão modernas, tão brasileiras!/ Isto é.../ Uma era ítalo-brasileira./ Outra era áfrico-brasileira./ Uma era branca./ Outra era preta”. Ou seja, a festiva mescla racial da tela de Di Cavalcanti é a mesma mescla de credos (“nós católicos ítalo-brasileiros”) da anti-anthropofagia de Lúcio Latino. Lemos essa mescla assintética, de impossível fusão, tanto no horizontal quanto na vertical. Perduram horizontalmente relações de servidão, muito embora já se possam superpor, verticalmente, o tempo sucessivo do trabalho e o tempo cíclico da festa. Constata-se, assim, o indisfarçável divórcio latino-americano entre *Populus* e *plebs*, Povo e povo, *bios* e *zoé*: de um lado, com P maiúsculo, o sujeito político da soberania, branco, o que dá forma à cena (descreve-a, pinta-a) e de outro, com p minúsculo, a multiplicidade preta de corpos sofrentes aí retratados:

Parafraseando o postulado freudiano sobre a relação entre *Es* e *Ich*, se poderia dizer que a biopolítica moderna é regida pelo princípio segundo o qual “onde existe vida nua, um Povo deverá existir”; sob condição, porém, de acrescentar imediatamente que este princípio vale também na formulação inversa, que reza “onde existe um Povo, lá existirá vida nua”. A fratura que se acreditava ter preenchido eliminando o povo [...] se reproduz assim novamente, transformando o inteiro povo [...] em vida sacra votada à morte e em corpo biológico que deve ser infinitamente purificado [...]. E de modo diverso, mas análogo, o projeto democrático-capitalista de eliminar as classes pobres, hoje em dia, através do desenvolvimento, não somente reproduz em seu próprio interior o povo dos excluídos, mas transforma em vida nua todas as populações do Terceiro Mundo.²⁶

Mas quem é este Lúcio Latino, de sensibilidade educada nessa falta de alternativas diante da qual só resta tocar um tango argentino, como no “Pneumotorax” de Bandeira? Não é outro que Humberto de Campos (1886-1934), cuja dicção, mimetizada à dos modernistas, passa a sofrer o impacto dessa linguagem arruinada, ambiciosa mas fragmentada, do povo incluído em sua própria exclusão. A opção, certamente, provocaria a “estranheza da gente

²⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: O poder soberano e a vida nua I*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 186.

antropófaga”, como dizia o autor de *Libertinagem* a seu confidente Mário de Andrade, e talvez em um grau muito maior do que a escrita de Bandeira para grandes públicos de massa. Como ele,

Humberto de Campos enfrenta os bárbaros modernistas tentando ser um antepassado sereno em meio à balbúrdia dos moços, cultuando a arte do bem escrever e louvando religiosamente o estilo, espécie de último dos helenos. Seu pensamento social e político parece afinar com suas premissas estéticas. Sua simpatia pelas camadas mais humildes é meramente sentimental, desprovida de colaboração mais penetrante e efetiva. Partidário de um tirano “filântropo, instruído, inteligente e liberal”, reedição de um despotismo esclarecido um tanto ou quanto temporário, o autor de *O arco de Esopo* nutre pelos segmentos socialmente minoritários um paternalismo bem conhecido — o mesmo encontrável num largo grupo de intelectuais que está atado ideologicamente à ordem senhorial decadente, que vislumbrou, com a convulsão republicana e em nome da modernização do país, uma oportunidade de reassumir posições de destaque e mando, no aconchego do poder. Este projeto foi abortado na medida em que instaurou-se um modelo capitalista, que prescindiu da chefia de uma elite pensante. A pena, ao invés de desenhar a auréola da glória, torna-se meio de sobrevivência. A literatura deixa de ser puro sacerdócio para passar a ser um produto a mais, numa sociedade competitiva e de mercado.²⁷

Bandeira lucra com a desgraça: vende ruínas, no que prepara a estética contemporânea do arquivo.²⁸ A ideia nos permite, portanto, situar Bandeira entre Oswald de Andrade e Humberto de Campos, entre o artista que ganha a loteria e o senhor de engenho que, mesmo tudo perdendo, ensaia alianças. Sabemos aliás que o poeta moderno elabora a relação traumática entre a constelação e o abismo, que pode se manifestar na contingência entre um lance de dados e a leveza de uma pluma ou a fatal atração do vórtice, distribuindo, no próprio espaço, massas ou informações, ora verticais, ora horizontais. E sabemos também que Benjamin foi pioneiro em perceber de que modo esse rebatimento de eixos era indicativo do fim da literatura de intenção referencial.

Nosso tempo, assim como está em *contrapposto* com o Renascimento pura e simplesmente, está particularmente em oposição à situação em que foi inventada a arte da imprensa. Com efeito, quer seja um acaso ou não, seu aparecimento na Alemanha cai no tempo em que o livro, no sentido eminente da palavra, o Livro dos Livros, tornou-se, através da tradução da Bíblia por Lutero, um bem popular. Agora tudo indica que o livro, nessa forma tradicional, vai ao encontro de seu fim. Mallarmé, como viu em meio à cristalina construção de sua escritura, certamente tradicionalista, a imagem verdadeira do que vinha, empregou pela primeira

²⁷ REIS, Roberto. Por uma arqueologia do modernismo. *Letras*, Curitiba, n. 37, p. 109-110, 1988.

²⁸ JOUANNAIS, Jean-Yves. *El uso de las ruínas*. Trad. J. Ramón Monreal. Barcelona: Acantilado, 2016.

vez no *coup de dés* as tensões gráficas do reclame na configuração da escrita. O que depois disso foi empreendido por dadaístas em termos de experimentos de escrita não provinha do plano construtivo, mas dos nervos dos literatos reagindo com exatidão e por isso era muito menos consistente que o experimento de Mallarmé, que crescia do interior de seu estilo. Mas justamente através disso é possível reconhecer a atualidade daquilo que, monadicamente, em seu gabinete mais recluso, Mallarmé descobriu, em harmonia preestabelecida com todo o acontecer decisivo desses dias, na economia, na técnica, na vida pública. A escrita, que no livro impresso havia encontrado um asilo onde levava sua existência autônoma, é inexoravelmente arrastada para as ruas pelos reclames e submetida às brutais heteronomias do caos econômico. Essa é a rigorosa escola de sua nova forma. Se há séculos ela havia gradualmente começado a deitar-se, da inscrição ereta tornou-se manuscrito repousando oblíquo sobre escrivatinhas, para afinal acamar-se na impressão, ela começa agora, com a mesma lentidão, a erguer-se novamente do chão. Já o jornal é lido mais a prumo que na horizontal, filme e reclames forçam a escrita a submeter-se de todo à ditatorial verticalidade. E, antes que um contemporâneo chegue a abrir um livro, caiu sobre seus olhos um tão denso turbilhão de letras cambiantes, coloridas, conflitantes, que as chances de sua penetração na arcaica quietude do livro se tornaram mínimas. Nuvens de gafanhotos de escritura, que hoje já obscurecem o céu do pretense espírito para os habitantes das grandes cidades, se tornarão mais densas a cada ano seguinte. Outras exigências da vida dos negócios levam mais além. A cartoteca traz consigo a conquista da escrita tridimensional, portanto um surpreendente contraponto à tridimensionalidade da escrita em suas origens como runa ou escritura de nós. (E hoje já é o livro, como ensina o atual modo de produção científico, uma antiquada mediação entre dois diferentes sistemas de cartoteca. Pois todo o essencial encontra-se na caixa de fichas do pesquisador que o escreveu e o cientista que nele estuda assimila-o à sua própria cartoteca.) Mas está inteiramente fora de dúvida que o desenvolvimento da escrita não permanece atado, a perder de vista, aos decretos de um caótico labor em ciência e economia, antes está chegando o momento em que quantidade vira em qualidade e escritura, que avança sempre mais profundamente dentro do domínio gráfico de sua nova, excêntrica figuralidade, tomará posse, de uma só vez, de seu teor adequado. Nessa escrita-imagem os poetas, que então, como nos tempos primitivos, serão primeiramente e antes de tudo calígrafos, só poderão colaborar se explorarem os domínios nos quais (sem fazer muito alarde de si) sua construção se efetua: os do diagrama estatístico e técnico. Com a fundação de uma escrita conversível internacional eles renovarão sua autoridade na vida dos povos e encontrarão um papel em comparação ao qual todas as aspirações de renovação da retórica se demonstrarão como devaneios góticos.²⁹

Benjamin propõe-nos, em suma, uma legibilidade das imagens que se encontra no diagrama pluridimensional, como previra, aliás, Warburg, e que nos permite resgatar, oscilando de horizontal para vertical, a pervivência póstuma do inexistente. Constata-se, assim, que não há história da literatura sem his-

²⁹ BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. 5. ed. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 27-29.

tória das imagens e esta mesma não existe sem uma filosofia do tempo, sem uma arqueologia da cultura e, em última análise, sem filosofia política, sem um pensamento acerca do contemporâneo.³⁰ Ora, no *Livro do Nordeste*, Gilberto Freyre dizia que a casa de Megahype dava à paisagem uma como nota *feudal*, mais até, falava de *verticalidade* feudal a desafiar a horizontalidade burguesa. Por outro lado, saudando a emergência de Ascenso Ferreira, observa Bandeira que o poeta é grande em quatro dimensões:

Natural de Palmares, onde viveu até os 26 anos.

- De quê que você vivia?
- De política...

Mas é mentira. Viveu de pastoris, de maracatus, de boi-bumbás, de emboladas, de reisados. A substância e os ritmos dessas formas populares dão um cunho personalíssimo aos seus poemas. Foi o primeiro de nós a se servir em poesia culta do ritmo do “martelo”:

- “Lá vem Pé-de-Vento!”
- “Lá vem Tira-Teima!”
- “Lá vem Fura-Mundo!”
- “Lá vem Sarará!”

E é admirável como de medida tão fortemente ritmada ele sabe passar sem transição aos ritmos mais dissolutos do verso livre:

- “Danou-se! vai tirar a argolinha!”

O poema “Cavalhada”, a que pertencem estes fragmentos, é formidável como “ritmo” e delicioso como evocação do tradicional festejo popular.

Ascenso Ferreira veio pessoalmente ao Rio trazer o seu livro *Catimbó*. O livro em si já é belo: primoroso trabalho gráfico de José Maria de Albuquerque e Mello, com alguns desenhos de outro artista e poeta pernambucano, Joaquim Cardozo.

Na cavalhada da poesia de inspiração popular brasileira a gente sente que Ascenso vai tirar a argolinha...

- “Tirou!!!”
- “Música, seu mestre!”
- “Palmas, negrada!”³¹

³⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante*. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris: Minuit, 2002; Idem, *Connaissance par kaleidoscope*. Morale du joujou et dialectique de l'image selon Walter Benjamin. *Revue Études photographiques*, Paris, n. 7, maio 2004; Idem, *Ante el tiempo*. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo 2008; Idem, *Remontage du temps subi*. L'œil de l'histoire, 2. Paris: Minuit, 2010; Idem, *L'ivresse des formes et l'illumination profane*. In: CARERI, Giovanni; Didi-Huberman, Georges. *L'histoire de l'art depuis Walter Benjamin*. Paris: Mimésis, 2015.

³¹ BANDEIRA, Manuel. Ascenso Ferreira. *Para Todos*, São Paulo, p. 28, 17 dez. 1927.

A partir, portanto, das observações de Joaquim Cardoso e da própria avaliação do poeta de *Cana caiana*, cujo ritmo foi captado pelo debussyano Sousa Lima,³² caberia talvez pensar que se Bandeira foi pioneiro na captação vertical do poema, tentou, dessa maneira, materializar um *ritmo dissoluto*, a suspensão vibratória entre a leitura sucessiva (horizontal), imposta pelo senso comum, e a leitura evocativa e anamnésica (vertical), ancestral e rapsódica, que precisamente desafia todo consenso. Não espanta, portanto, que o gesto do poeta seja, ao mesmo tempo, “iniciático e epilogante”, embora sempre de autêntica liturgia ateológica.³³ Afinal, uma ruína, o engenho de Megahype, levara-o a acreditar que Deus existe, ainda que na forma de uma dispersão agônica captável apenas no *peut-être*.

³² Souza Lima morou em Paris de 1919 a 1930, estudando a obra de Debussy e Ravel. Ao retornar, participou do Clube de Artistas Modernos de Flávio de Carvalho. Cf. LIMA, João de Souza. *Moto perpetuo, a visão poética da vida através da música: autobiografia do maestro Souza Lima*. São Paulo: Instituição Brasileira de Difusão Cultural, 1982.

³³ AGAMBEN, Giorgio. *Il Regno e la Gloria*. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo. Torino: Bollati Boringhieri, 2009, p. 261-262. [Homo sacer, II, 2].



Recebido em 18 de dezembro de 2018
Aceito em 12 de fevereiro de 2019