

BANDEIRAS

Joaquín Correa
UFSC – CAPES

RESUMO: Partindo do projeto *Bandeiras* que o artista pernambucano Lourival Cuquinha vem desenvolvendo desde 2012, o presente texto procura se deter nas manifestações do valor, seja na forma do dinheiro, seja na forma do ouro, da obra poética de Manuel Bandeira, especialmente em dois poemas de *Lira dos cinqüent'anos*, "Carta de Brasão" e "Ouro Preto", junto com alguns dos aqui chamados, seguindo nisso ao próprio poeta, "poemas pobres" de *Mafuá do Malungo*. O lugar que ocupa o dinheiro (e a poesia entendida enquanto trabalho) numa divisão esquemática da obra poética de Manuel Bandeira acabará mostrando as fraquezas fundamentais desta, abrindo passo a uma concepção pós-aurática ou an-autonômica da obra de arte.

PALAVRAS-CHAVE: Bandeira(s); Dinheiro; Ouro.

BANDEIRAS

ABSTRACT: From Lourival Cuquinha's *Bandeiras* project, that he has been developing since 2012, this text seeks to focus on the manifestations of value, whether in the form of money or in the form of gold, of the Manuel Bandeira's poetic work. Two poems from *Lira dos cinqüent'anos*, "Carta de Brasão" and "Ouro Preto" will be analyzed along with some of the ones called here, following in this to the poet himself, "poor poems" of *Mafuá do Malungo*. The place that money occupies (and also the poetry understood as work) in a schematic division of Manuel Bandeira's poetic work will show the fundamental weaknesses of this, opening the way to a post-auratic or an-autonomic conception of the work of art.

KEYWORDS: Bandeira(s); Money; Gold.

Joaquín Correa é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

BANDEIRAS

Joaquín Correa

Y si argumentaban que fabricar monedas era más caro que imprimir billetes, ¿qué les impedía hacer billetes? ¿Dónde estaba escrito que los valores bajos debían necesariamente adoptar el formato de costosas monedas, y los altos el de baratísimos billetes? ¿No podía ser al revés? ¿No era más lógico que fuera al revés?

Varamo, César Aira

“Lourival Cuquinha fazia bicos para sobreviver em Londres quando leu num tabloide que a maioria dos ingleses nem notaria a falta de £ 1.000 (R\$ 3.200) de suas contas bancárias”,¹ começava relatando uma matéria sobre o artista pernambucano publicada na *Folha de São Paulo* no dia 26 de agosto de 2012. E continuava:

Um desses bicos era levar turistas para cima e para baixo na capital britânica num riquixá, espécie de “charrete em que você é cocheiro e cavalo ao mesmo tempo”, nas palavras dele. Misturando símbolo nacional ao peso suado do dinheiro, o artista então decidiu fazer com os lucros das corridas -valor que depende da distância e do peso do cliente- uma bandeira inglesa costurando cédulas de libra. “Não é aquele dinheiro etéreo, que cai na sua conta”, diz Cuquinha. “Aprendi a dar outro valor para o esforço físico e também para o dinheiro”.²

Esse foi o começo do projeto *Bandeiras* de Cuquinha. A primeira bandeira feita com notas e moedas, a bandeira do Reino Unido, foi subastada numa feira de arte por £ 17 mil. A outra bandeira, *Warning Flag*, bandeira de Cuba costurada com cédulas de dólar, que ele fez para hastear do alto de um pau de sebo em Havana, foi leiloada por R\$ 80 mil. Ele dirá: “É dinheiro costurado vendido por mais dinheiro. É esse trabalho de construir e, quando vender, construir mais valor ainda.”³ Algumas das outras manifestações do projeto são: “Amor, Ordem e Progresso Projeto de Arte Financeira II”, bandeira do Brasil em reais brasileiros (2012); *Duel: Dracma Greek Flag*, bandeira

¹ MARTÍ, Silas. [Artista Lourival Cuquinha exhibe no Recife obras feitas de dinheiro](#). *Folha de São Paulo*, 26 ago. 2012.

² Ibidem.

³ Ibidem.

da Grécia em dracmas (2012); *Duel: Euro Greek Flag*, bandeira da Grécia em euros (2012); *Liberté, Egalité, Fraternité projet artistique financière*, bandeira da França em Euros (2013); *El Producto Nacional Proyecto del Arte Financiero*, bandeira da Colômbia em pesos colombianos (2013); *Old Revolution Glory Financial Art Project*, bandeira dos EUA em dólares e pesos cubanos (2013) e *Old Revolution Glory Financial Art Project 2*, bandeira dos EUA em pesos cubanos (2013) e *Saint David's Star Financial Art Project*, bandeira de Israel em dólares (2014). Gostaria de me deter, agora, numa dessas bandeiras, *Los Hermanos Proyecto del Arte Financiero*, a bandeira da Argentina feita com pesos argentinos no ano de 2013.



Figura 1 – *Los Hermanos Proyecto del Arte Financiero* (2013)
Fotografia do acervo pessoal Lourival Cuquinha.

Se contarmos juntos vamos poder somar nas 10 fileiras azuis 200 cédulas de 2 pesos argentinos, cortadas no rosto de Bartolomé Mitre, mais as quatro notas de 2 pesos que sustentam a bandeira da haste, nas cinco fileiras “brancas” encontraremos 50 notas de 5 pesos argentinos e, no Sol de Maio, símbolo pátrio que está no centro da bandeira, podemos contar os fragmentos de umas 34 notas de 10 pesos argentinos. Isso dá um valor de 998 pesos argentinos, isto é: quase 1000. Podemos nos arriscar a afirmar, então, que a obra foi feita com 1000 pesos argentinos costurados e que esse é o seu valor material inicial. Em 2013, ano em que foi apresentada a obra, o dólar na Argentina oscilou entre o começo e o final do ano de 4,90 a 6,50 \$. Hoje, enquanto escrevo o presente parágrafo, o dólar está 37,31 \$. Numa economia muito básica, se o material da obra podia custar em 2013 entre 204 e 153 dólares estadunidenses, na sexta-feira passada, data da última cotização disponível consultada, custaria apenas uns 27 USD. No entanto, como todos sabemos, o valor desta obra em particular, como de qualquer outra obra de arte, não está colocado em pesos argentinos e sim em dólares estadunidenses. A pesar de ser feita daquele material cujo valor simbólico hoje perdeu alcance, a desvalorização do papel moeda argentino pouco importa para uma obra que traduz seu valor na moeda imperante, o dólar: “Al ser, básicamente, un modo de expresión orientado a un mercado, el precio de las obras pierde toda relación con el de los materiales con el que están hechas”, afirmará Hernán Borisonik em *\$oport: el uso del dinero como material en las artes visuales*.⁴ Além da consideração de Lourival Cuquinha enquanto artista inserido no mercado da arte, que poderia fazer subir ou baixar o preço da obra, então, *Los Hermanos Proyecto del Arte Financiero* revela o fundamento económico da arte contemporânea, pelo menos a partir de 1971, ano da substituição do padrão ouro pelo dólar, derradeira manifestação da história moderna que vincula arte e moeda, como relata Borisonik:

Cuentan las crónicas de la conquista española que Hernán Cortés le hizo llegar a Carlos V un lote de esculturas de la mayor fineza hechas con oro por los nativos mexicanos, obsequio de Moctezuma. El monarca las recibió en Flandes y las llevó en su viaje hacia Aquisgrán donde sería coronado emperador del Sacro Imperio Romano. Durante su parada en Bruselas, se entrevistó con Albrecht Dürer, quien describió las piezas como únicas en belleza. Sin embargo, ante la necesidad de defender su imperio, Carlos ordenó fundir las obras y convertirlas en lingotes para pagar a sus soldados, ignorando el valor artístico y viendo únicamente el metal

⁴ BORISONIK, Hernán. *\$oport: el uso del dinero como material en las artes visuales*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2017, p. 51.

que las componía. Con esa acción, Carlos (protagonista fundamental del siglo XVI y del paso al capitalismo) dio muestras de su cabal comprensión del carácter político del dinero (y del arte), dando un paso que marcaría a toda la Modernidad: subsumir el valor estético al mercantil.⁵

Desse modo, a bandeira argentina realizada com cédulas do próprio país em questão por um artista brasileiro não traduz seu valor nominal numa dessas moedas periféricas senão naquela outra do centro da arte, do mercado da arte e do mundo contemporâneo.

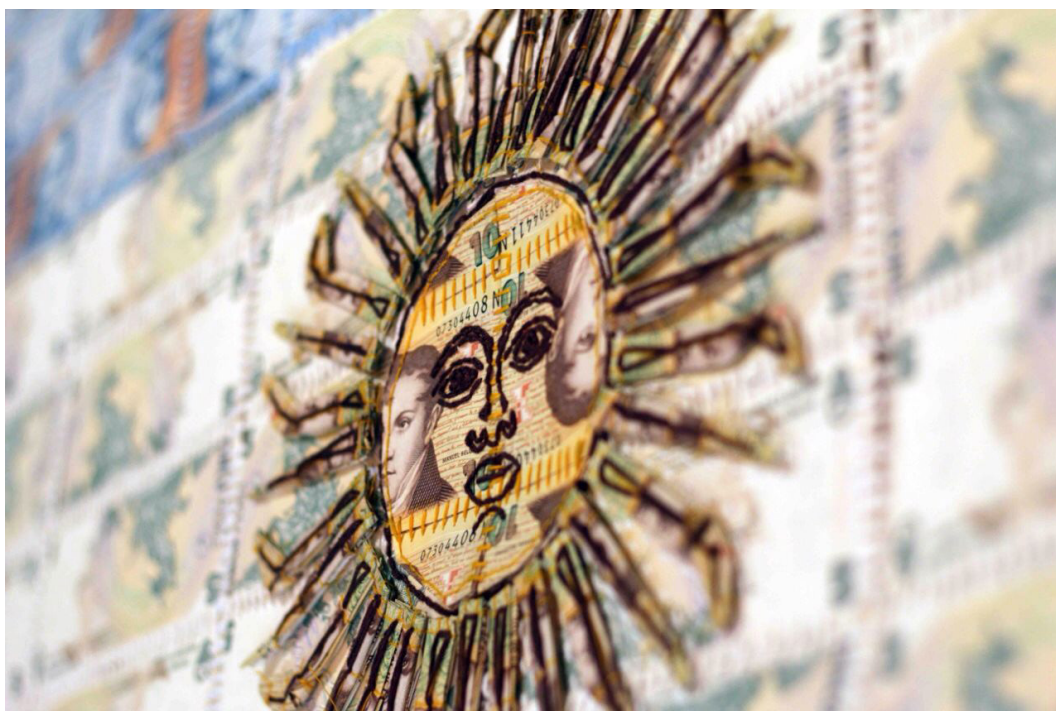


Figura 2 – Detalhe do Sol de Maio de *Los Hermanos Proyecto del Arte Financiero* (2013)
Fotografia do acervo pessoal Lourival Cuquinha.

As bandeiras feitas com cédulas e moedas por Cuquinha vandalizam o dinheiro, subvertendo nessa confluência dois dos símbolos nacionais por excelência: a bandeira e a moeda. Para realizar a obra, ele precisa retirar do fluxo coletivo contínuo uma determinada quantidade de dinheiro que, a partir desse momento, deixará de circular, não será gasto e sim conservado, terá outro valor, ao passo que já não mais pertencerá ao povo senão a uma pessoa ou instituição. O uso em princípio não capitalista do dinheiro para fazer bandeiras falsas com dinheiro real é tanto uma crítica e afronta à legalidade e à legitimidade da Nação quanto uma revelação dos fundamentos da arte contemporânea.

⁵ Ibidem, p. 99.

nea. O que aparece detrás da bandeira é, por fim, a ideia neoliberal que afirma que tudo tem um preço, a bandeira em si, a Nação, a obra de arte. O valor que fundamenta toda e qualquer obra de arte é, nessas equivalências representativas, o valor atribuído na moeda imperial, o dólar. Se o valor é uma característica comparativa, o dinheiro nunca terá um valor absoluto. Definindo o dinheiro em termos funcionais podemos dizer, então, que sempre que exista intercâmbio há uma função que se chama “dinheiro”, elemento solapado da metáfora vinculada à divisão do trabalho, à estratificação social e à distribuição das riquezas que transforma as coisas em valores numéricos.

Mas, ao mesmo tempo, fazer uma bandeira com notas reais significa uma intervenção nas operações de sacralização: por um lado, a obra de arte adquire um estatuto de culto diferente ao ser feita com materiais sagrados e, por outro, o objeto de representação sacro nacional adquire mais valor, apesar de não ter nenhum valor protocolar oficial, ao ser feita com o símbolo moderno do valor, o dinheiro traduzido em cédulas e moedas. Cuquinha trabalha, no projeto das *Bandeiras*, com o valor nominal do dinheiro, o ser simbólico sacro do dinheiro que transcende sua materialidade constitutiva.

Uma manifestação nominal diferente e prévia a 1971, quer dizer: pertencente a outra cosmovisão econômica,⁶ pode ser encontrada no poema de Manuel Bandeira, “Carta de brasão”, incluído no final dos acréscimos à edição de autor das suas *Poesias completas* editadas em 1940, intitulados *Lira dos cinqüent’anos*:

Escudo vermelho, nele uma Bandeira
 Quadrada de ouro,
 E nele um leão rompente
 Azul, armado.
 Língua, dentes e unhas de vermelho.
 E a haste da Bandeira de ouro.
 E a bandeira com um filete de prata
 Em quadra.
 Paquife de prata e azul.
 Elmo de prata cerrado
 Guarnecido de ouro.
 E a mesma bandeira por timbre.

⁶ Uma correspondência com aquilo que Deleuze a partir de Foucault chamou de “sociedades disciplinares” e “sociedades do controle” podemos observar nas concepções do dinheiro que essa data simbólica definiu: “Tal vez sea el dinero quien mejor exprese la distinción entre las dos sociedades, puesto que la disciplina siempre se relacionó a las monedas moldeadas que encerraban el oro como número patrón, mientras que el control refiere intercambios flotantes, modulaciones que hacen intervenir como cifra un porcentaje de diferentes monedas de muestra. El viejo topo monetario es el animal de los espacios de encierro, pero la serpiente es el de las sociedades de control” (Cf. DELEUZE, Gilles. *Post-scriptum sobre la sociedad de control*. Trad. Joaquín Correa. Mar del Plata: El Gran Pez libros, 2018, p. 9).

Esta é a minha carta de brasão.
Por isso teu nome
Não chamarei mais Rosa, Teresa ou Esmeralda:
Teu nome chamarei agora
Candelária.

22-6-1943⁷

O poema que fecha o livro nomeia alternativamente com maiúsculas e minúsculas a bandeira que vai se descrevendo inserida dentro do escudo vermelho de armas. O apelo à heráldica, que denota honra e glória, justifica e até exalta essa Bandeira quadrada de ouro com um leão rompente, azul e armado no seu centro e outros ornatos ao seu redor. Brincando com seu nome, o poeta se consagra num banho de ouro, insere sua figura em um escudo de armas, sumamente luxuoso, conferindo com isso outro estatuto à pessoa procurada e outro valor ao preço do amor, como tinha dito antes em “Rimancete”, de *Carnaval*. Tomando para si o estatuto de uma nação, o poeta profana a definição essencial da bandeira para se ressacralizar ele próprio. Retomando a tradição dos trovadores medievais, mediante o endereçamento que descobre o tópico de uma hierarquia entre os amantes, o poeta recobre seu nome de ouro e transforma com isso a identidade da pessoa desejada. Valioso por incorruptível, invariável e imutável, atributos aliás todos do divino, cuja sacralidade deriva das suas origens sacrificiais e da representação que ele carregou durante muito tempo como substituto do sol e do fogo, elementos primordiais de adoração humana, o ouro foi o portador do valor universal por antonomásia. Banhando nele seu nome, o poeta não só escreve uma carta de amor senão também se outorga um lugar na poesia brasileira na comemoração do seu meio século de vida. Bandeira, o poeta apaixonado do ouro, decide fechar desse modo uma edição que ele mesmo pagou.

Vários dos livros de Bandeira foram auto-custeados: pela primeira edição de *A cinza das horas*, com uma tiragem de duzentos exemplares, pagou em 1917 trezentos mil-réis; em 1919, *Carnaval*, o seu seguinte livro, foi custeado pelo seu pai; em 1930, Bandeira próprio pagará a primeira edição de quinhentos exemplares de *Libertinagem*; as suas *Poesias completas* aparecidas em 1940 também serão por ele custeadas. Só vinte anos depois desse primeiro livro, em 1937, ele receberá dinheiro por seu trabalho com a poesia ao ser

⁷ BANDEIRA, Manuel. [Carta de brasão. *Lira dos cinqüent'anos*]. In: *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993, p. 187-188.

premiado pela Sociedade Felipe d’Oliveira com cinco contos de réis. Apesar de saber quanto valiam seus livros, literalmente, as manifestações do valor, seja na forma do ouro seja na forma do dinheiro, poucas são na sua obra ou, melhor dizendo e lembrando os sapos, na sua arte poética, em aparência alheia à “marca suja da vida”.⁸ As mais relevantes aparecem em *Lira dos cinqüent’anos*, que tem um começo memorável com “Ouro Preto”:

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

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!⁹

No soneto, o ouro do nome da cidade é inserido na degradação própria da Colônia. O poeta sabe, como Locke, que quem mexeu com aquele ouro consentiu uma distribuição desigual dos bens e das terras, dos bens e do sangue. O ouro, elemento que definiu ao continente desde as crônicas da Índia e logo seria parte do repertório barroco por excelência, signo do esplendor e decadência dos impérios peninsulares, vai perdendo seu brilho e, traduzindo-se em termos capitalistas, descobrindo a essência rochosa com que nós, americanos, ficamos. Não há restos, há pedras sobre pedras, fantasmas deambulando pelos templos abandonados. Uma ruína como legado para ser gerenciada pelos descendentes dos bandeirantes, a burocracia do Estado. Do mesmo modo que no poema que clausurará o livro, graças mais uma vez ao nominalismo, o poeta aparece no texto com base na genealogia do funcionário público, cuja tarefa será a de administrar as coisas que sobraram da glória real. Por fim, do esplendor de outrora, não há nem ouro, nem dinheiro, nem glória; há, dentre

⁸ Ibidem, [Nova poética. *Belo belo.*], p. 205.

⁹ Ibidem, [Ouro Preto. *Lira dos cinqüent’anos.*], p. 167.

as lembranças da sombra, um funcionário público, um poeta menor, hipocondríaco, ruim e provinciano.¹⁰

Imediatamente posterior àquela divisão econômica do século XX, acontecida em 1971 e consolidada em 1973, é *Oro*, de Arturo Carrera. No breve, mas conciso e contundente texto que servia de contracapa à primeira edição de 1975, Osvaldo Lamborghini definia a “poética etnológica” que naqueles poemas Carrera apresentava e defendia. Sua tentativa não podia ser senão concebida enquanto excesso: “devolverle al trabajo poético su carácter de modelo sobredeterminante de las demás funciones del lenguaje.”¹¹ Com isso, o texto passava a morar no “terreno del más puro materialismo”. A potência do poético-etnológico subvertia e quebrava “la mitomanía de la sucesión, el origen, el fin y el progreso”,¹² para propor a marca da “verdad del tiempo reversible”.¹³ Tudo isso, concluía Lamborghini, fazia do excesso e do materialismo da escrita de Carrera parte, graças a sua ilegalidade e ilegibilidade, do “combate contra la ingenuidad de nuestro imaginario logocentrista”¹⁴ em favor do *topos* do gozo.

O ouro encontra-se esparso pelo texto todo enquanto significante impossível de capturar definitivamente, enquanto dispêndio, enquanto objeto potencialmente apropriável pelo outro e por isso sempre em perigo, em risco. A noite é ouro, a vida é ouro, a morte é ouro, a língua é ouro, a escrita é ouro, o corpo é ouro, o gozo é ouro, a moradia é ouro, a natureza é ouro, a infância é ouro, o tempo é ouro, o espaço é ouro, o canto é ouro, o sexo é ouro, e tudo vai conformando e desenhando o próprio plano do tes-ouro que irá, aos poucos, evidenciando, como em um negativo, “un mapa de cenizas”.¹⁵ Em algum lugar há um enfrentamento violento, em algum lugar alguém quer deixar os próprios corpos nus, em algum lugar tudo vira dança, que vira guerra, que vira morte. Em um tempo que é todos os tempos, a poesia dança e trabalha para defender o ouro que é o próprio tesouro do povo e da vida do poeta¹⁶: “antes / todos / todo”.¹⁷

¹⁰ Ibidem, [Auto-retrato. *Mafuá do Malungo.*], p. 304.

¹¹ LAMBORGHINI, Osvaldo. Contracapa. In: CARRERA, Arturo. *Oro*. Buenos Aires: Sudamericana, 1975.

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ CARRERA, Arturo. *Oro*, op.cit., p.81.

¹⁶ “*el escriba escribía // cosa preciosa es mi vida / yo soy un poeta / de oro es el tesoro*”. Ibidem, p. 29.

¹⁷ Ibidem, p. 11.

O ouro aparece, do mesmo modo que no poema de Manuel Bandeira, assinalando o lugar de um conflito político e econômico, a história de uma alteridade que nasceu no barroco e que sai do tempo cronológico para se estabelecer enquanto verdade. Ilegalidade e ilegibilidade: o “potlatch sensual del desperdicio”,¹⁸ devagar, vai tirando a função meramente comunicativa e referencial da linguagem, estabelecendo o balbucio orgástico, tomando posse do corpo e dos corpos e se configurando, só no começo, enquanto uma micro-política para devir, imediatamente, uma política terrorista de “sedición por la seducción”,¹⁹ sem vergonha nem impudência, da ordem estabelecida, que disputa e altera tudo como se, na bela imagem de Néstor Perlongher, “una feria gitana irrumpiese en el gris alboroto de la Bolsa.”²⁰ A partir da excentricidade, do excesso e da marginalidade, o neobarroco vai esvaziando ou, melhor dizendo, vai esgotando a mesurada e disciplinada racionalidade ocidental cartesiana e instaurando a verdade do tempo reversível.

Se Raul Antelo lia em *Oro* “una teoría del poeta en la circulación contemporánea de valores”,²¹ no seu exame da mercantilização do ofício de escritor, “Templos que são fantasmas. Bandeira, ouro e Megahype”, resgatará uma carta de Manuel Bandeira para Mário de Andrade na qual o primeiro deles explicitava o dinheiro que tinha recebido por parte da revista *Para Todos*, dentre outros textos, pelo poema “Ouro Preto”, em 1928: “centão”. Para se defender da “gente antropófaga”, Bandeira pede para Mário de Andrade que explique “que eu só publiquei porque me pagaram.”²² Numa menção a uma carta anterior que funcionou tanto como intercâmbio pessoal quanto letra (*lettre*) de câmbio, definidas ambas pelo dinheiro, chama a atenção o estatuto desse poema, feito como ganha-pão, porém permanecendo inédito em livro uns doze anos, até 1940, data da sua inclusão na abertura do já citado *Lira dos cinqüent’anos*, livro aliás, conforme a lembrança dantesca do professor Antelo, do *mezzo del cammin* do poeta. Nessa elegia lírica dos tempos passados, continua nos dizendo Raul Antelo, “Bandeira fala dos outros para escamotear que ele mesmo é o rapazola fascinado pela imagem que destruiria a própria herança para po-

¹⁸ PERLONGHER, Néstor. Caribe transplatino. In: *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Seleção y prefácio de Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria. Buenos Aires: Colihue, 1997, p. 96.

¹⁹ Ibidem, p. 96.

²⁰ Ibidem, p. 96.

²¹ ANTELO, Raul. La verdad del tiempo reversible. La poética etnológica y el bajo materialismo. In: FERNÁNDEZ, Nancy; DUCHESNE WINTER, Juan (Ed.). *La poesía de Arturo Carrera. Antología de la obra y la crítica*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2010, p. 307.

²² BANDEIRA, Manuel apud ANTELO, Raul. Templos que são fantasmas. Bandeira, ouro e Megahype. *Boletim de Pesquisa NELIC*. v. 18, n. 30, 2019.

der sobreviver.”²³ No drummondiano “Velha chácara”, também encontraremos, embora de um modo mais íntimo, esse lucro com a desgraça, a venda de ruínas que, segundo Antelo, “prepara a estética contemporânea do arquivo”.²⁴ A genealogia da ruína descobre a usura como uma das suas causas e chega até os tempos presentes para, como em “Itaperuna” ou “Minha gente, salvemos Ouro Preto”, identificar nos bandeirantes do café, “Homens ricos do Brasil” e nas “Grã-finas cariocas e paulistas”²⁵ a descendência daqueles que nos tempos da Conquista e Colônia usurparam quase tudo.

Poema de circunstância ou, melhor dizendo, da necessidade, “Ouro Preto” entrou, porém, na obra completa e não nesse espaço adjunto, complementar ou obscuro que configura *Mafuá do Malungo*, onde os poemas, muitas das vezes, são “um presente de pobre”,²⁶ como antecipara o próprio Bandeira em “Dedicatória”, incluído ainda em *Lira dos cinqüent’anos*. A imagem do poeta celibatário e ascético que aparece de modo mais evidente no curta-metragem de Joaquim Pedro de Andrade, *O poeta do castelo*, de 1959, foi se configurando no espaço do poema, de modo intermitente no entanto certo, ao longo da sua escrita. “Não quero o êxtase nem os tormentos. / Não quero o que a terra só dá com trabalho”, lemos por exemplo em “Belo belo”²⁷ ou, de maneira talvez mais ilustrativa, na arte poética do poeta menor enunciada no seu “Testamento”: “O que não tenho e desejo / É que melhor me enriquece. / Tive uns dinheiros – perdi-os... / Tive amores – esqueci-os”.²⁸ O paradoxo do começo suspende, aparentemente, a necessidade de suprir aquilo que falta e, por isso, é essa a definição primeira do desejo, se deseja. A riqueza estaria dada, assim, pela falta e não pelo acúmulo. O desejo de dinheiro e não o dinheiro em si, isto é: o desejo e não o objeto do desejo, é a sua riqueza.

A voz do poema “Vulgívaga”, que perdeu cedo a inocência, doa tudo, até dinheiro. A outra voz que vem do além, em “Mensagem do além”, ratifica a perda de toda riqueza, dinheiro e joias, acumulada na vida terrena na nudez aos pés de Deus. Porém, esse desprezo pelo dinheiro que podemos vislumbrar tanto ali quanto em “Testamento”, por exemplo, está dentro de uma concepção ainda sublime da poesia, fato que, de algum modo, configura a presença do (desprezo pelo) dinheiro no poema enquanto tópico da tradição literária

²³ ANTELO, Raúl. Templos que são fantasmas. Bandeira, ouro e Megahype, op. cit.

²⁴ Ibidem.

²⁵ BANDEIRA, Manuel. [Minha gente, salvemos Ouro Preto. *Opus 10*.] In: *Estrela da vida inteira*, op. cit., p. 219.

²⁶ Ibidem, [Dedicatória. *Lira dos cinqüent’anos*.], p. 177.

²⁷ Ibidem, [Belo belo. *Lira dos cinqüent’anos*.], p. 181.

²⁸ Ibidem, [Testamento. *Lira dos cinqüent’anos*.], p. 181.

ou poética autônoma enfrentado, a partir da sua definição pautada esquematicamente pelo terrenal, o material e até a corrupção dos vícios e da moral, com a própria figura do poeta e sua tarefa. Uma posição distante dessa é possível encontrar, precisamente, na epígrafe de Alfonso Reyes à coletânea dos poemas do pobre: “Desde agora te digo que quien sólo canta en do de pecho no sabe cantar; que quien sólo trata en versos para las cosas sublimes no vive la verdadera vida de la poesía y las letras...”²⁹ Será em *Mafuá do Malungo*, curiosamente, que as manifestações do valor ganharão maior periodicidade no devir do livro. Poemas de circunstância não sublimes, ali, nesses presentes de pobre, estaria a verdadeira vida da poesia e das letras onde o dinheiro e o ouro, por fim, não são reprimidos.

Com efeito, de Augusto Frederico Schmidt se disse, no poema homônimo e contra as fofocas atuais, que “Foi homem pobre, certifico, / Mas o poeta sempre foi rico”.³⁰ Um recado é dado a Thiago de Mello para que poupe o seu novo sorriso que “vale vinte e três anos / Mil e oitocentos cruzeiros!”³¹ Em “Zezé-Arnaldo” pede a Jesus Cristo Rei Alquimista o milagre da transformação da prata em ouro. No repudiável “O Brigadeiro”, onde os argumentos da presente polaridade política ecoam, se arremete contra o Estado Novo por ter tirado a nota do povo, do mesmo modo que em “A espada de ouro” se desvaloriza o valioso presente (“A espada de ouro que, por escote, / Os seus cupinchas lhe vão brindar, / Não vale nada”³²) por se tratar de ouro sinistro tirado e raspado “Pelas mãos sujas da pelegada / Do bolso gordo dos argentários, / Do bolso raso dos operários”.³³ O poeta sexagenário que “não tem outra aspiração / senão viver de seu salário”³⁴ e que apresenta para o “Excelentíssimo Prefeito Senhor Hildebrando de Góis” sua “Carta-poema” exigindo a limpeza do pátio do Castelo, é o mesmo que rescreve o seu poema mais famoso para dizer, no final das contas, “A vida está cada vez / Mais cara”³⁵ e a “Saudade do Rio Antigo”, como se intitula o poema, dessa vez não faz senão crescer e justificar a viagem para Pasárgada. Aqui e ali, então, podemos colher de *Mafuá do Malungo* essas ou outras alusões, manifestações ou simples comparações

²⁹ REYES, Alfonso apud BANDEIRA, Manuel. *Mafuá do Malungo*. In: *Estrela da vida inteira*, op. cit., p. 273.

³⁰ BANDEIRA, Manuel. Augusto Frederico Schmidt. [*Mafuá do Malungo*.] In: *Estrela da vida inteira*, op.cit., p. 283.

³¹ Ibidem, [Thiago de Mello. *Mafuá do Malungo*.], p. 293.

³² Ibidem, [A espada de ouro. *Mafuá do Malungo*.], p. 335.

³³ Ibidem, p. 336.

³⁴ Ibidem, [Carta-poema. *Mafuá do Malungo*.], p. 313.

³⁵ Ibidem, [Saudade do Rio Antigo. *Mafuá do Malungo*.], p. 334.

e jogos onomásticos nos quais o dinheiro e o ouro, dentre outras formas do valor, aparecem.

Embora em grau menor, Bandeira pode ser aproximado ao que Enrique Foffani diz sobre César Vallejo e Charles Baudelaire:

Son, además, poetas sin hijos, es decir, poetas que mantuvieron un complejo vínculo con la temporalidad del futuro, ya que ambos se hallan, en determinados periodos de sus vidas, y por motivos bien diferentes, preocupados por las urgencias y las deudas del presente, por la miseria del ahora que se va ahondando, por el vínculo angustioso que genera el dinero que siempre falta, nunca alcanza y los hostiga a convertirse en poetas mendicantes de sus círculos afectivos, el de los amigos o los parientes.³⁶

De algum modo, essa tensão entre o futuro e o presente é uma das coisas que aproximam poemas tais como “Ouro Preto” e “Carta de Brasão” com os dedicados a diferentes pessoas, afetos mais ou menos próximos, em *Mafuá do Malungo*. A urgência que o dinheiro instaura no tempo presente modifica o funcionamento da escrita, colocando um determinado valor ao poema, forçando o poeta a se aventurar na escrita de crônicas ou a se deter nos poemas de circunstância. O dinheiro que faz falta ou, melhor dizendo, o dinheiro como aquilo que falta desestabiliza o verso e procura na prosa a contundência do valor já não semântico senão aquisitivo. Há ali, como enunciado na carta a Mário de Andrade, o esboço de uma economia própria do poeta moderno. Nisso, talvez, possamos encontrar a razão pelo apagamento do dinheiro nos poemas de Manuel Bandeira: o verso é o capital do sublime que tenta não ser usurpado nem vendido ao capitalismo. A riqueza do poeta é a reserva desse capital do sublime. Essa é uma das respostas possíveis a pergunta sobre se a poesia dá dinheiro ou, em outras palavras, sobre o valor do poema:

Hans Magnus Enzensberger (1999) dice que es el único género que refracta el valor dinero porque no entra en el mercado. Los poetas y el dinero condensan una escena moderna que va más allá de la bohemia y el dandismo porque se trata de una relación que puede llegar a tener un matiz trágico: la poesía no obtiene dinero pero puede hablar de él, puede incluirlo en el poema temática o retóricamente, someterlo a la ironía, ejercitar su vida de paradoja, execrar su existencia de metal, practicar la burla contra su poder, canjear drama personal e íntimo por una experiencia conmisericordiosa, hacer de la falta de dinero una escena de ternura dedicada al prójimo.³⁷

³⁶ FOFFANI, Enrique. *El valor de la poesía*. Radar libros, 3 de dezembro de 2018.

³⁷ Ibidem.

Esquemáticamente poderíamos dizer que há uma poesia de Bandeira que tenta fugir do mercado e há outra que nele está inserida. Mas isso não é tão assim: uma delas cria as condições de possibilidade da outra e vice-versa, o que, no fim das contas, acabaria com a defesa do sublime e o discurso da autonomia da poesia, dando num pensamento pós-aurático da arte. A potência do resto surgido do excesso que o trabalho da poesia desenvolve no dia a dia, irreduzível aos padrões dos demais empregos avaliados pela sociedade capitalista na eficácia da produção, é o valor, se ainda podemos falar simplesmente do valor de alguma coisa, do poema. O terreno do mais puro materialismo que Lamborghini lia no *Oro* de Carrera enquanto uma tentativa por quebrar a mitomania da sucessão, da origem, o fim e o progresso para, por fim, dar lugar à verdade do tempo reversível não era, por fim, mais do que isso.



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