

NELIC

núcleo de
estudos
literários &
culturais



POESIA, MEMÓRIA E ARQUIVO II

Manuel António

BOLETIM DE PESQUISA

30

Boletim de Pesquisa NELIC, v. 19, n. 30, 2019

Núcleo de Estudos Literários & Culturais - NELIC
Centro de Comunicação e Expressão - CCE
Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC
Florianópolis - SC - Brasil

Editores-seniores Maria Lucia de Barros Camargo
 Raul Antelo

Editores Carlos Eduardo Schmidt Capela
 Laíse Ribas Bastos

Editoração João Paulo Zarelli Rocha
 Júlia Cristina Willemann Schutz
 Renato Rodrigues
 Carlos Speck Pereira

Conselho Consultivo

Adriana Rodriguez Pérsico, Universidad de Buenos Aires, Argentina
Alberto Pucheu, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Ana Cecília Olmos, Universidade de São Paulo, Brasil
Ana Luiza Andrade, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Analía Gerbaudo, Universidad Nacional del Litoral, Argentina
Célia Pedrosa, Universidade Federal Fluminense, Brasil
David Jackson, Yale University, EUA
Edson Rosa da Silva, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Ettore Finazzi-Agrò, Università di Roma La Sapienza, Itália
Gema Areta, Universidad de Sevilla, Espanha
Georg Otte, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Gustavo Rubim, Universidade Nova de Lisboa, Portugal
Jair Tadeu Fonseca, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Luiz Felipe Soares, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Luz Rodríguez Carranza, Universiteit Leiden, Holanda
Manoel Ricardo de Lima, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Márcio Seligmann-Silva, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Marcos Siscar, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Maria Augusta Fonseca, Universidade de São Paulo, Brasil
Maria Esther Maciel, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Paula Glenadel, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Reinaldo Laddaga, University of Pennsylvania, EUA
Renata Telles, Universidade Federal do Paraná, Brasil
Rita Lenira de Freitas Bittencourt, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Roberto Vecchi, Università di Bologna, Itália
Sandra Vasconcelos, Universidade de São Paulo, Brasil
Tania Regina de Luca, Universidade Estadual Paulista - Assis, Brasil

Imagem da capa Um esboço que não está na *Ciropédia* (ou na França), João P. Z. R., 2019

boletimnelic@gmail.com

- 4 — APRESENTAÇÃO
Carlos Eduardo Schmidt Capela

POESIA, MEMÓRIA & ARQUIVO II: MANUEL BANDEIRA

- 10 — TEMPLOS QUE SÃO FANTASMAS: BANDEIRA, OURO E MEGAHYPE
Raúl Antelo
- 25 — JOAQUIM BANDEIRA: JOGOS ONOMÁSTICOS E NOVA GNOMONIA
DE MANUEL BANDEIRA A DALTON TREVISAN VIA JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE II
Jorge Hoffmann Wolff
- 39 — A SOBREVIVÊNCIA DA ESTÁTUA
André Piazero Zacchi
- 46 — GILDA E CANDIDO:
LEITURAS SOBRE MANUEL BANDEIRA NA REVISTA BRASILEIRA DE POESIA E DEPOIS
Carlos Speck Pereira, Maria Lucia de Barros Camargo
- 56 — “ALÔ, COTOVIA!”: MANUEL BANDEIRA NA REVISTA ANHEMBI
George Luiz França
- 71 — BANDEIRAS
Joaquín Correa

SEÇÃO LIVRE

- 87 — INTERPASSIVIDADE E ANONIMATO: O CASO DO PASQUINS EM LA MALA HORA
Ane Carolina Randig Tavares
- 100 — A TENSÃO ENTRE O PRIVADO E O PÚBLICO NA TRAGÉDIA *HIPÓLITO* DE EURÍPIDES
Fernando Crespim Zorrer da Silva

APRESENTAÇÃO

A exemplo do número 28 do *Boletim de pesquisa NELIC* (v. 17, de 2017), no qual foi divulgada uma seleção dos trabalhos expostos no simpósio *Poesia, memória e arquivo: Carlos Drummond de Andrade*, esta nova tiragem do periódico contempla parte das intervenções apresentadas durante a segunda edição do evento, *Poesia, memória e arquivo II: Manuel Bandeira*, realizado nos dias 10 e 11 de dezembro de 2018, nova promoção do NELIC com apoio do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Vale adiantar que uma segunda parcela dos textos na ocasião verbalizados será estampada no próximo número do *Boletim*.

A organização do presente volume baseou-se no movimento privilegiado pelos colaboradores em seus estudos. A dinâmica das reflexões, nesse caso, tem como ponto de partida originais assinados por Manuel Bandeira discutidos na contra-luz de produções de responsabilidade de outros escritores e intelectuais. Aqui, portanto, a poética de Bandeira é considerada sobretudo em suas mais diversas relações com outros gestos e harpejos poéticos, fornecendo uma abertura, uma fissura ou um convite, mesmo implícito, para a proposição de diálogos inter-autorais e inter-textuais que não cessam de incorporar ramificações a princípio inauditas.

É o que fica claro já no título do ensaio que abre a coletânea, “Tempos que são fantasmas (Bandeira, ouro, Megahype)”, no qual Raúl Antelo identifica, em uma série de poemas e textos de Manuel Bandeira e de alguns de seus contemporâneos, com destaque para Gilberto Freyre, Joaquim Cardoso e, pasmem, Humberto de Campos (travestido em Lúcio Latino), sinais de aspectos decadentes cujas ruínas detêm o poder, paradoxal, de preparar o terreno para transformações ainda por vir. As figuras do cansaço ali reconhecidas, e destacadas, não deixam de se confundir com outros entes anacrônicos que assombram vários poemas de Bandeira, como “Profundamente”, por exemplo, em que os seres nomeados podem ser vistos como espectros, mas também como *larvas migrans* cujas andanças rabiscam alguns dos mapas traçados, ou percorridos, pelas instigantes reflexões delineadas por Antelo.

Em “Joaquim Bandeira: jogos onomásticos e nova gnomonia (De Manuel Bandeira a Dalton Trevisan via Joaquim Pedro de Andrade)”, Jorge Hoffmann Wolff, por sua vez, opera a partir de hibridizações desnorteantes, ao menos para o desconforto do senso comum. Todas porém justificadas, pertinentes e expostas com fina argúcia e bom-humor. Sua “abordagem afetivo-artística” propõe um jogo ternário no qual o privilégio recai sobre três autores, três momentos, três gerações, cujas presenças são escandidas no mesmo compasso das três sílabas que concluem o nome do poema – o “Rondó do atribulado do Tribobó” –, do qual empresta a personagem que sustenta uma parcela das triangulações por ele traçadas: Joaquim Pedro de Andrade. A trindade armada no início do texto é insistentemente potencializada, desdobrando uma rede de autores e obras (notadamente literárias, pictóricas, cinematográficas e musicais) na qual referências artísticas, e co-incidências, são articuladas tendo como pano de fundo eventos marcantes da cena cultural brasileira do século XX.

“O cacto”, um dos mais celebrados poemas de Manuel Bandeira, é a peça privilegiada por André Zacchi em “A sobrevivência da estátua”. Em sua exposição o pesquisador identifica na imponência com a qual o vegetal é descrito um clamor ainda ecoante, cujo apelo ganha os contornos de uma evocação, por conseguinte rememoração, que a princípio conflui para as leituras profanas da estatuária negra realizadas por Carl Einstein, nas quais o valor de culto é posto em segundo plano com relação ao valor de exposição, para falar com Walter Benjamin. O acento sobre a reconsideração crítica de modalidades artísticas antes tidas majoritariamente como “primitivas”, senão ingênuas ou “*naïfs*”, prossegue com a menção ao provocante filme de Alain Resnais e Chris Marker, *As estátuas também morrem*, de 1953. Zacchi ressalta que tal morte, no caso bem mais que alegórica, é produzida por forças de imobilização impostas por interpretações eurocêntricas que estancam o vigor emergente de realizações artísticas provenientes de culturas africanas. Os sofrimentos dos conjuntos esculturais mencionados no poema de Bandeira, o *Laocoonte* entre eles, são na sequência projetados sobre o próprio cacto nele esculpido, cuja queda, por motivos naturais, curto-circuita o conforto dos ambientes confortáveis nos quais a burguesia se alimenta de suas hipocrisias, e as acalanta. Justo por caírem as imagens, no caso do cacto e das estátuas negras, ao modo de um pensamento paradoxal elas de imediato se erguem – cenas emblemáticas não de sacrifícios, e sim de anunciados levantes.

O estudo “Gilda e Candido (Leituras sobre Manuel Bandeira na *Revista Brasileira de Poesia* e depois)”, de Carlos Speck Pereira e Maria Lucia de Barros Camargo, constata um sugestivo alinhamento de alguns dos mais expressivos colaboradores da *Revista Brasileira de Poesia* com postulações reclamadas por Mário de Andrade, sobretudo acerca de exigências requeridas a poetas nacionais de produção posterior ao “turbilhão” modernista de 1922. Tais demandas concernem sobretudo às técnicas e processos de versificação. Os autores acompanham discussões que culminaram na cunhagem da expressão “Geração de 45”, que reverberando desde o “I Congresso Brasileiro de Poesia” passou a designar os novos e novíssimos poetas de meados do século XX, parte dos quais iriam circular em torno do *Clube de Poesia de São Paulo* e figurar na *Antologia da poesia brasileira moderna*, de 1953 (mesmo ano em que foi lançado o documentário de Resnais e Marker lembrado por André Zacchi, o que é digno de nota). “Dois poetas”, o ensaio de Gilda de Mello e Souza publicado na *Revista Brasileira de Poesia*, em 1948, é discutido com acurada minúcia por Speck Pereira e Barros Camargo para então ser confrontado com argumentos presentes na “Introdução” à *Estrela da vida inteira*, de Manuel Bandeira, que Gilda assina em parceria com Antonio Candido.

George Luiz França acompanha, em “Alô, Cotovia (Manuel Bandeira na revista *Anhembi*)”, algumas das cenas montadas ao redor do poeta nas páginas do periódico, dirigindo sua atenção, sobretudo, ao poema “Cotovia”, nele publicado, cuja conformação é lida como paradigmática com respeito à própria concepção que subjaz ao programa, e propósitos, de *Anhembi*. Afinal, como resume França, a lógica da incorporação de fragmentos de textos, próprios ou alheios, uma das marcas da poética de Bandeira, é inerente ao periodismo, cuja modernidade em boa medida se deve à segmentação, à descontinuidade e à montagem, práticas que demandam cruzamentos de referências cuidadosamente escolhidas. O estudioso por outro lado enfatiza, após cuidadosa análise do poema e de algumas opções e movimentos editoriais da revista, que tanto “Cotovia” como *Anhembi* trocam a efusão modernista, afirmativa e portanto combativa, pela reminiscência melancólica na qual os anos de outrora, após adourados, são ao final adorados.

Joaquín Correa trama uma leitura instigante de um aspecto não muito explorado pela crítica relativa à arte poética de Manuel Bandeira, embora suas reflexões compartilhem o mesmo norte apontado pela perspicácia de Raúl Antelo em “Tempos que são fantasmas (Bandeira, ouro, Megahype)”. Em “Bandeiras” o jovem ensaísta parte de criações de Lourival Cuquinha – que

com uma sorte de *patchwork* de cédulas correntes específicas de distintos países compõe réplicas das bandeiras nacionais que lhes são próprias, jogando com o caráter simbólico do dinheiro, *In god we trust* – como referência para analisar a “Carta de brasão” estampada em *Lira dos cinqüent’anos*, coletânea na qual discerne diversas manifestações de valoração provenientes de um poeta que teve de se virar para publicar boa parte de seus livros. O fulgor do ouro, trocado em miúdos, possibilita um novo e surpreendente giro interpretativo, em que gestos do poeta nacional fornecem as moedas de troca que possibilitam aproximá-lo de Arturo Carrera, tal como lido por Oswaldo Lamborghini, a partir da materialidade do ouro, emblema do excesso, do despejo e do desejo, ou seja, da falta.

A “Seção livre” que sucede ao *Dossier Manuel Bandeira* é aberta pelo artigo de Ana Carolina Randig Tavares, “Interpassividade e anonimato”. O texto propõe uma leitura de *La mala hora*, de Gabriel García Márquez, com base na análise dos bilhetes anônimos dispostos ao longo do romance. Para a autora os folhetos, ou pasquins, assumem na narrativa papel similar ao coro das tragédias clássicas, considerado segundo o viés proposto por Slavoj Žižek em *Como ler Lacan*.

Por fim, em “A tensão entre o privado e o público na tragédia *Hipólito*, de Eurípedes”, Fernando Crespim Zorrer da Silva explora os desajustes que a ausência da personagem de Teseu de seus domínios trazem para os ambientes privado e público que circundam e se intrometem na convivência, por si tensa, ademais fatal, entre Fedra e Hipólito.

* * *

Com essa edição o *Boletim de Pesquisa NELIC* volta a ser publicado após um angustiante intervalo de aproximadamente 3 semestres. A equipe de pesquisadores responsáveis pelo periódico lamenta tal interrupção, e conta com a compreensão dos estudiosos e das estudiosas cujos textos, aprovados pelo Conselho Consultivo e por pareceristas *ad-hoc*, não foram publicados segundo o cronograma usual. A insensatez de políticas dominantes no país desde os primeiros meses de 2019, que atingem com estúpido vigor campos como os da ciência, da educação e das artes, entre tantos outros, fomentou quando menos inseguranças em Universidades e centros brasileiros de produção e divulgação de conhecimentos. Um dos seus mais nefastos resultados foi, e

ainda é, o fomento menos de pesquisas que de instabilidades, das quais inevitavelmente decorrem enormes dificuldades de planejamento e consequentes quebras de expectativas. Num ambiente como este ânimos, paixões e afetos reclamam suspensões, intervalos depois dos quais, fôlegos retomados, intemoratos reensejam suas danças e clamores, dogmas à parte.

CESC

POESIA, MEMÓRIA
& ARQUIVO II

MANUEL BANDEIRA: CONSTELAÇÕES

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 dionisiaca. 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 reboło, 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’œuvres 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 arquitetônica 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 crôquinha. 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 lemos 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 vênica, 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 temporão, 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 pessoalíssimo 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, levava-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

JOAQUIM BANDEIRA:
JOGOS ONOMÁSTICOS E NOVA GNOMONIA
DE MANUEL BANDEIRA A DALTON TREVISAN
VIA JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE II

Jorge Hoffmann Wolff
UFSC

RESUMO: O presente texto retoma a abordagem da relação afetivo-artística de três intelectuais brasileiros de três gerações diferentes: Manuel Bandeira, Dalton Trevisan e Joaquim Pedro de Andrade — antes a partir do cinema (em texto de 2010), agora a partir da poesia e da circunstância. O primeiro e único poema de Bandeira publicado na revista *Joaquim*, dirigida pelo jovem Dalton, em 1948, o “Rondó do atribulado do Tribobó” (depois reunido em *Mafuá do malungo*), apresenta um jogo de cena em que os personagens são três infantes e uma “distintíssima senhora”, sua mãe, sendo que este poema remete para o futuro de forma surpreendente, o que se busca demonstrar pela via dos “jogos onomásticos”, da “nova gnomonia” e dos “versos de circunstância” de Manuel Bandeira.

PALAVRAS-CHAVE: Manuel Bandeira; Dalton Trevisan; Joaquim Pedro de Andrade.

JOAQUIM BANDEIRA:
ONOMASTIC GAMES AND NEW GNOMY
FROM MANUEL BANDEIRA TO DALTON TREVISAN
THROUGH JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE II

ABSTRACT: The present text goes back to the affective-artistic relation among three Brazilian intellectuals from three different generations: Manuel Bandeira, Dalton Trevisan e Joaquim Pedro de Andrade — previously from the cinema’s point of view (in a work published in 2010) and now from poetry’s and circumstance’s. The first and only Bandeira’s poem published in *Joaquim*, periodical edited by the young Dalton, in 1948, the “Rondó do atribulado do Tribobó” (later published in *Mafuá do malungo*) presents a scene in which three characters are three children and a “very fancy lady”, their mother, being a poem that looks forward to the future in an amazing way, which we want to demonstrate through Bandeira’s “onomastic games”, “new gnomony” and “circumstance verses”.

KEYWORDS: Manuel Bandeira; Dalton Trevisan; Joaquim Pedro de Andrade.

Jorge Hoffmann Wolff é professor adjunto de Literatura Brasileira da Universidade Federal de Santa Catarina e membro do Núcleo de Estudos Literários e Culturais e do Núcleo Juan Carlos Onetti de Estudos Literários Latino-americanos, ambos da UFSC.

JOAQUIM BANDEIRA: JOGOS ONOMÁSTICOS E NOVA GNOMONIA

DE MANUEL BANDEIRA A DALTON TREVISAN
VIA JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE II

Jorge Hoffmann Wolff

E agora, Joaquim?
Carlos Drummond de Andrade¹

Creio nas afinidades electivas.
Mário de Andrade²

Com “Joaquim Bandeira” começo: busco as aparições, mais ou menos espectrais, de Manuel Bandeira (1886-1968) na revista *Joaquim*, dirigida pelo jovem Dalton Trevisan na década de 1940. Com Joaquim Pedro avanço e termino, décadas depois, em novo começo: em “Falar cafaíste: De Manuel Bandeira e Dalton Trevisan via Joaquim Pedro de Andrade”, texto de 2010,³ a conexão entre os três artistas de três gerações diferentes é exposta através do chulo e do chulé, isto é, da perspectiva da boca e do beco sujos, da ruína e da miséria cotidianas, primeiro através do curta “O poeta do Castelo” (1959) e depois através do longa “Guerra conjugal” (1975). O que eu ainda não sabia é que Joaquim Pedro (Rio, 1932-1988) já estava de corpo e espírito presente junto a este “Joaquim Bandeira” de 1948, setenta anos atrás (contando da data de hoje: 13 de dezembro de 2018), em plena infância fluminense: o menino “bonitinho pra burro mas muito encabulado” do “Rondó do atribulado do Tribobó”, o poema de Bandeira publicado no número 17 da revista, em março

¹ Ambos atribulados, José é Joaquim e Joaquim é José, isto é, o homem sem nome, sem rumo e sem nada, como se pode verificar na pergunta refeita por Drummond a partir de seu poema “José” (1942) em crônica de 1945... Em função da onipresença do poeta mineiro na revista paranaense, é bem possível que seu título tenha surgido daí.

² Afirmação feita na terceira carta a Manuel Bandeira, de 1922. ANDRADE, Mário de. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d., p. 20. Mário recria na carta a cena carioca em que, na casa de Ronald de Carvalho, mantém o primeiro contato pessoal com Bandeira, após “exigir” sua presença: “Foi para um *reconhecimento*. Emprego a palavra com a subtileza dos poetas japoneses nos seus haicais. Com todas as associações e significações que ela desperta. E daí em diante esse *reconhecimento* não cessou de aumentar, florir, frutificar” (destaques do original).

³ Publicado na revista *Letras*, v. 82, 2010. Aqui retomo a mesma tríade sob outra perspectiva, a da poesia, do nome próprio e da circunstância.

de 1948, era o mesmo e próprio diretor vindouro, responsável pelos dois filmes acima mencionados.⁴

“O poeta do Castelo” marca a estreia do menino crescido de vinte e tantos anos como cineasta – estreia feita em forma de díptico, ao lado do curta “O mestre de Apipucos” sobre e com Gilberto Freyre, que termina com o autor de *Casa Grande e Senzala* lendo poemas de Manuel Bandeira numa rede. Em “O poeta do Castelo”, de 1959, Manuel Bandeira é o ator protagonista, enquanto em *Guerra conjugal* Dalton Trevisan – que então (anos 70) já havia reescrito a “Tragédia brasileira” e a “Evocação de Recife” bandeirianas em “O senhor meu marido” e “Minha cidade” ou “Em busca de Curitiba perdida”, além do “Rondó dos cavallinhos” em “Cavalinas” – é o autor dos diálogos especialmente lapidados para o cinema, a partir de seus próprios relatos, num total de 16 deles, roteirizados e encadeados por Joaquim Pedro. Seguindo com os jogos onomásticos, é Manuel Bandeira com Dalton Trevisan via Joaquim Pedro de Andrade: três vezes “falar cafaíeste”, a “nova gnomonia” três vezes. Seguindo e voltando ao lugar de onde vieram: o passado não cessa de passar e não passar. Parafraseio o “Manifesto Antropófago”: só o “falar cafaíeste” e a “nova gnomonia” nos une, esteticamente, eticamente, afetivamente. Nosso itinerário é diverso e um só.⁵

MAFUÁ DO MALUNGO

Com esse nome Manuel Bandeira publica seus “versos de circunstância”, que na realidade são de pouca circunstância, ao menos no sentido redutor de momento datado, pois, segundo prefiro lê-los, apresentam-se em sua singular fatura de pobreza e riqueza,⁶ assim como toda poesia do Manú maduro. Aliás, sua poética parece surtir sempre um curioso efeito de leitura, o que permite que nos sintamos como na pele de Mário de Andrade para pronunciar, sem

⁴ Observo que o que me interessa neste trabalho é antes o aspecto convivial e indicial do que o referencial e documental ou formal e autoral desta relação: “A poesia de circunstância ao mesmo tempo me exclui e me chama. Os referentes estão e não estão ali”, afirma Luciana Di Leone em “Poesia de roda. Notas a partir do convívio poético entre Alfonso Reyes e Manuel Bandeira”. *Sociopoética*, v. 1, n. 16, jan. / jun., p. 39, 2016 – ensaio retomado adiante.

⁵ O “falar caíeste” é expressão encontrável no *Itinerário de Pasárgada* (1954); a “nova gnomonia” é corrosiva sátira social, conforme crônica de Manuel Bandeira de 1931.

⁶ “Que humildade o quê! É poesia sofisticadíssima!”, exclamou Carlos Eduardo Capela no debate que se seguiu à mesa em que este texto foi apresentado no evento Manuel Bandeira promovido pelo NELIC-UFSC e em cujo dossiê, este, se pode ler seu texto intitulado “Lapalissáda e vigarices”. *O parti pris* de Capela, portanto (também adotado aqui), é o rechaço do paradigma de leitura estabelecido pela crítica domesticadora da literatura brasileira, a exemplo do exposto em “O humilde cotidiano de Manuel Bandeira” de Davi Arrigucci Jr. (*Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987).

nenhum pudor, simplesmente Manú. Assim é o *Mafuá*, o seu esperado livro onomástico — esperado ao menos pelas amigas e amigos nomeados nele, já que está recheado de poemetos dedicados a gentes e situações de variados tempos e espaços, os quais, uma vez e finalmente reunidos, ele botou numa carta que viajou para Barcelona, na Espanha ditatorial de Franco no imediato pós-guerra. Destinatário, à época vice-cônsul brasileiro na Catalunha: João Cabral de Melo Neto. Era 1946 ou 47 ou 48 — cada ano durava vários anos então — e Cabral inauguraria sua tipografia com pequenos livros como o *Mafuá do Malungo*. Fez 110 exemplares do livro menor do poeta menor, cuja poesia, segundo Afonso Félix de Sousa⁷ em entrevista à própria *Joaquim* (nº 19, julho 1948, p. 7), seria “a própria alma brasileira desfeita em versos”.

Mafuá é uma feira de rua. Malungo é africanismo que significa camarada, companheiro, como esclareceu o próprio poeta no *Itinerário de Pasárgada*. Os malungos desse mafuá são, portanto, os comparsas, velhos ou novos, crianças ou adultos, de vida e da vida do Manú. No “Rondó do atribulado do Tribobó”, a voz do atribulado é ao mesmo tempo a do louco da aldeia e a do poeta do Castelo que desdobra a carta, o mapa de uma paisagem imaginária do interior de Minas Gerais, por origem familiar dos reais anfitriões: o velho amigo Rodrigo Melo Franco de Andrade — o escritor-funcionário que criou o Instituto do Patrimônio Histórico do Brasil —, cujos filhos então pequenos surgem com seus nomes no poema: Rodrigo Luís, Joaquim Pedro e Clara. Mas naquele tempo, anos 30 ou 40, o interior ainda ficava muito perto do Rio de Janeiro, e o “vale do Tribobó” de Bandeira não deve ser outro (digamos que o seja) senão o bairro Tribobó, em São Gonçalo, a menos de trinta quilômetros do Rio, logo após Niterói. *Realidade ficção*: ali havia um sítio ou casa de campo e nesse sítio ou casa de campo, ou seja, nessa circunstância — nessa redondeza — teriam se passado os acontecimentos do “Rondó”, com a marcação do refrão que fornece a pesada sensação climática do périplo do poeta leve e atribulado nos arredores da então capital federal: “Mas era um calor danado!”, em contraste com o repouso nas redes da casa e do bosque hospitaleiros e repousantes.

Note-se desde já que, como sugerido acima, “rondó” e “circunstância” são termos aparentados, ambos remetendo a roda, a circunferência, a ronda, a

⁷ Poeta então estreante com *O túnel*, nascido em 1925 em Goiás e falecido no Rio de Janeiro em 2002, autor de *Chamados e Escolhidos* (Rio de Janeiro: Record, 2001) e do seguinte haicai: “Morte completa / dissolve em lento / esquecimento / um poeta”.

circo, a retorno e a contorno. Lembremos, a esse respeito, as observações de Mário de Andrade em carta de maio de 1925 a Manú, a propósito de “Não sei dançar”, o poema de abertura de *Libertinagem*:

[...] se você organizasse em forma de rondó ficava mais construído. E o rondó não é nenhum artifício pois está historicamente provado que é forma popular universal, vem da nossa própria organização psicológica. Você repete duas vezes o reflexivo “Uns tomam éter, outros cocaína”, pois se tornar a repetir isso como penúltimo verso repare como organiza mais o poema só por causa do estribilho que o torna mais rondó e circunferência. A forma mais universal e popular é incontestavelmente a da circunferência: serpente mordendo o rabo, a gente acaba por onde principiou e fica o moto-contínuo balançando sensação.⁸

Nesse caso, e no presente texto, a forma rondó amarra absolutamente tudo: desde o próprio “Rondó do atribulado do Tribobó”, então inédito, publicado por Bandeira originalmente em *Joaquim*, e os elementos que o constituem, até o que extrapolaria o poema no futuro através da fecunda relação de vida das três gerações de artistas. Três gerações que se retroalimentaram em suas trajetórias, ou melhor, seus itinerários: Manú-Dalton-João Pedro passando o bastão um ao outro nessa corrente elétrica de poesia-e-vida que atravessou o século XX, com sobras para frente – na figura de Dalton, que segue ativo aos 93 anos – e para trás – com Bandeira, nascido em 1886. Assim, balançando tempo e espaços, sensação e afetos, o Joaquim de Manuel Bandeira era, inicialmente, o menino muito bonito mas muito encabulado do “Rondó do atribulado do Tribobó”. E, no entanto, quem se apropriou dupla ou triplamente de Joaquim foi Dalton Trevisan: uma vez como nome de sua revista, “em homenagem a todos os joaquims do Brasil”; outra vez, de modo não deliberado, através da publicação do poema de Bandeira na revista em 1948; e ainda outra vez como Joaquim Pedro de Andrade mesmo, enquanto parceiro do diretor de *Guerra conjugal* (1975), ou seja, o Joaquim recriador das *minestórias* do chamado “vampiro de Curitiba” no cinema.⁹

⁸ ANDRADE, Mário de. *Cartas a Manuel Bandeira*, op. cit., p. 61-62. Bandeira acata o conselho de Mário. Aquele que seria o refrão de “Não sei dançar” introduz o poema com “Uns tomam éter, outros cocaína. / Eu já tomei tristeza, hoje tomo alegria”, que é retomado em versos que vão no entanto se fragmentando nas outras duas ocorrências: “Uns tomam éter, outros cocaína. / Eu tomo alegria!”; no último verso lê-se simplesmente “Eu tomo alegria!”. Cf. BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993 [1966].

⁹ Grafo *minestórias*, e não *ministórias*, como faz Dalton Trevisan, propositalmente, para misturar com as *estórias* de João Guimarães Rosa, a quem o escritor paranaense odiaria e amaria, criticaria e bajularia na mesma proporção nas décadas vindouras.

Trocando em miúdos, num dos últimos números da revista *Joaquim*, desenhada por Poty Lazarotto e dirigida por Dalton Trevisan,¹⁰ o de número 17, de março de 1948, aparece o “Rondó do atribulado do Tribobó”, o qual, reiteremos, era ainda inédito e seria publicado no mesmo ano na primeira edição de *Mafuá do Malungo* pelo tipógrafo João Cabral em Barcelona. Como se trata de um livro onomástico, atravessado por nomes de homens e mulheres, daria margem, por sua vez, à formação da série apresentada no presente ensaio: desde o “E agora, Joaquim?” – de Drummond; a revista *Joaquim* – com 21 números durante dois anos e meio; o Joaquim Pedro – no “Rondó”; até o Joaquim Pedro de Andrade – do tio Manuel em curta-metragem; e novamente o Joaquim Pedro de Andrade – em parceria com Dalton Trevisan em longa-metragem. Então e sempre, em homenagem a todos os joaquims do Brasil.

Mas, como propõe Luciana di Leone, a abordagem dos “versos de circunstância” do poeta de *Libertinagem* se torna mais interessante sob a ótica da noção de nome e de circunstância enquanto índices “do passageiro, do contato e do convivial”,¹¹ o que ela vai mostrar a partir do famoso “Rondó dos cavalinhos”. Neste poema de 1935, composto de cinco estrofes (quatro quadras e uma septilha) em ritmo de gerúndios encavalados, o poeta se despede do amigo Alfonso Reyes, em meio a farpas à condição geopolítica mundial. A circunstância disparadora do poema: um almoço de despedida ao ex-embaixador do México no restaurante do Jockey Clube no Rio. Junto a esse aspecto circunstancial no sentido lato da palavra, o poema contém a típica coloquialidade aliada ao uso de formas simples que sua fortuna crítica se acostumara a louvar. O que não se costuma levar em conta são justamente os corpos implicados no texto, ou seja, a “trama de corpos e vozes própria das danças de roda”. Posto que se trata simultaneamente de

[...] um tipo de dança e um tipo de música, um tipo de jogo e um tipo de arte. [...]

Retorno e roda marcam, então, estes gêneros poéticos como aquilo que com eles

¹⁰ Os jovens Dalton Trevisan (1925-) e Poty Lazzarotto (1924-1998) formaram um dueto de artistas à frente da revista *Joaquim*, um responsável pelos textos, outro responsável pelo desenho da publicação – dueto que segue existindo após a morte de Poty: o último livro de Dalton, *O beijo na nuca*, de 2014, a exemplo de vários outros, contém ilustrações do velho amigo. A esse propósito, que tipo de parceria Dalton e Joaquim Pedro teriam constituído no filme de longa-metragem realizado sob a ditadura militar brasileira? Parecem ter posto em ação uma parceria tipo Jacques Prévert-Marcel Carné, que imaginaram e realizaram juntos alguns clássicos do cinema francês, como *Les enfants du paradis* (conhecido em português como *O boulevard do crime*, 1945), ou seja, levaram a cabo uma experiência de escrita em colaboração em que ambos, escritor e cineasta, têm peso e participação se não equivalentes ao menos decisivas no produto final. Cf. LAFON, Michel; PEETERS, Benoît. *Nous est un autre. Enquête sur les duos d'écrivains*. Paris: Flammarion, 2006.

¹¹ DI LEONE, Luciana. Poesia de roda. Notas a partir do convívio poético entre Alfonso Reyes e Manuel Bandeira. *Sociopoética*, v. 1, n. 16, p. 24, jan. / jun. 2016.

ao mesmo tempo finda e sobrevive: o vínculo do poema com o que não é texto. O vínculo com a música, com a dança, com os corpos da comunidade e com o que não tem uma forma fixa.¹²

Como disse o jovem Mário, em oposição a essa tradição crítica moderna e construtiva, a forma mais universal e popular é a da circunferência – a roda, o rondó – e o que resta é “o moto-contínuo balançando sensação”.

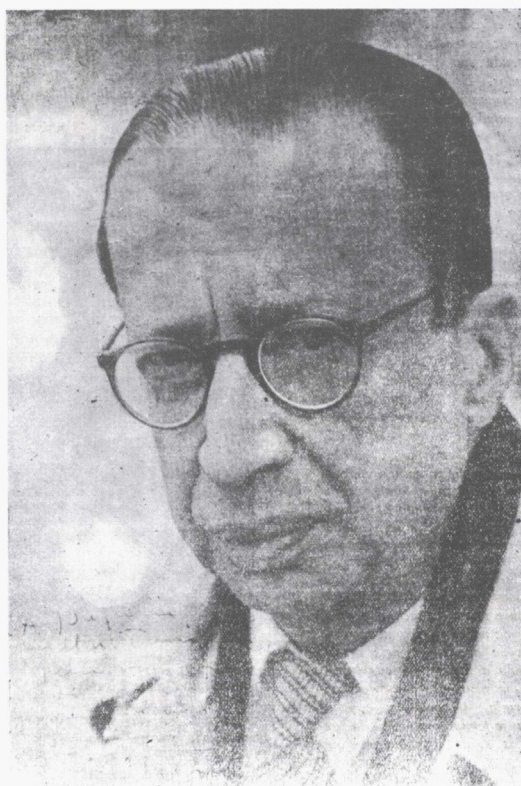
O ATRIBULADO EM JOAQUIM

Rondó do atribulado do Tribobó

Inédito, especial para JOAQUIM

No vale do Tribobó
Tinha uma casa bonita
Com varanda de dois lados
Várias cadeiras de lona
Redes rangendo gostosas
E dentro pelas paredes
Uns quadrinhos mozarlescos
Como os cocôs de Clarinha...
Mas era um calor danado !

Lá fora em frente da casa
Tinha um bosque muito agradável
Todo de madeira de lei
— Cedros jacarandás paus d'arco —
Debaixo de cuja sombra
Era bom ficar fumando
Embalançando nas redes
Contando bobagens...
Mas era um calor danado !



Dentro de casa o conforto não deixava nada a desejar :
Luz elétrica gelo instalações sanitárias completas
Água quente de serpentina a qualquer hora do dia
Comida ótima
A mulher do homem que estava passando uns tempos no sítio
era uma senhora distintíssima
Tinha três filhos : Rodrigo Luís que quando se referia aos
planetas dizia “o Vênus”, “o Mártir”, etc.; Joaquim
Pedro bonitinho p'ra burro mas muito encabulado; e
Clarinha, a mesma de cujos cocôs já falei atrás.
Os meninos viviam de espingardinhas caçando taruias
O atribulado achava tudo isso delicioso familiar bucólico re-
pousante
Mas era um calor danado !

Na véspera da partida
Faltou água. Vejam só !
Foi um pânico tremendo
No sítio do Tribobó.
O atribulado desceu
Sacudido num fordinho
P'ra Maria Paula Baldeadouro Cova da Onça Fonseca Niterói
E embarafustou numa barca
Onde por cúmulo do azar
Surgiu o Martins errado !
(Não havia possibilidade de evasão
Nascer de novo não adiantava
Todas as agências postais estavam fechadas
Fazia um calor danado !)

MANUEL BANDEIRA

11

¹² Ibidem, p. 27-28-29.

Tantos rondós na poesia de Manuel Bandeira só podiam significar a importância e o interesse por essa poesia *menor*, como sugere amplamente Di Leone e o próprio poeta no *Itinerário de Pasárgada*. Tantos jogos onomásticos – baseados nessa espécie de ciência patafísica que é a “nova gnomonia” – só podem reforçar os laços do afeto e do convívio presentes nela, na medida em que esses poemas-jogos possuem destinatários (explicitados ou não nos títulos) e são, portanto, envios, dons feitos aos nomeados e marcados tanto pelo *socius* quanto pela segunda pessoa. Entre estes encontram-se muitas crianças, como as do “Rondó do atribulado do Tribobó”, que igualmente presta tributo à “Nova Gnomonia”, designação sob a qual o grupo de amigos de Bandeira – Ovalle, Otto Lara, Augusto Frederico, Vinícius – propôs burlescamente classificar a classe artística, intelectual e política brasileira em torno de 1930. Vamos pois, entre gnomos e humanos, à superfície estriada da circunstância do poema em forma de breve fábula de viagem, composta de quatro estrofes, as duas primeiras e a última em versos predominantemente octosílabos, a terceira em versos mais longos, todas as quatro concluídas com o refrão “era um calor danado”: Era uma vez uma casa bonita e avarandada no vale do Tribobó com “várias cadeiras de lona” e “redes rangendo gostosas”, adornada, na parte interna, com “uns quadrinhos mozarlescos / como os cocôs de Clarinha”.

Cabe nesse ponto uma digressão gnomônica, a propósito da crônica “Nova Gnomonia”, de outubro de 1931, em que Bandeira define o qualificativo atribuído aos quadros nas paredes da casa, com referência a ninguém senão o pintor Cícero Dias (mas também ao Conselheiro Acácio...). Pois o “mozarlesco” em questão não é referência ao grande compositor alemão e sim ao obscuro escritor e professor cearense Francisco Mozart do Rego Monteiro, cuja pretensão, ingenuidade e inépcia são comparadas a excrementos infantis no poema.¹³ O “compositor” Jayme Ovalle teria sido o responsável pela proposta da “Nova Gnomonia”, incluindo a realização de um congresso especialmente dedicado à nova ciência, conforme anunciado na crônica homônima de Manuel Bandeira, burla publicada pelo *Diário Nacional*, o jornal do Partido Democrático (*Diário Nacional: A Democracia em Marcha*, São Paulo, 17 outubro 1931). Nela, o sarcasmo onomástico ou gnomomástico definia e contrastava os homens em cinco categorias. Primeiro, os membros do “exército do Pará” – empreendedores-predadores do norte retirados às capitais do su-

¹³ “Merda e ouro” é, por sinal, o título de um poema de Paulo Leminski, quem provavelmente acabaria incluído entre os “mozarlescos”, como se verá.

deste, em que se incluíam vários pernambucanos, não nomeados; em segundo lugar viriam os “dantas” (inspirados no diplomata San Thiago Dantas), os quais se caracterizariam por ser modestos e nobres, a exemplo de São Francisco de Assis, Spinoza e Capistrano de Abreu; terceiros, os “kernianos” (inspirados no jornalista e compositor Ari Kerner Veiga de Castro) seriam tão bons quanto irascíveis, a exemplo dos poetas Byron e Verlaine, bem como de D. Pedro I e Greta Garbo;¹⁴ em quarto lugar – “difíceis de definir”, segundo o cronista – vêm então os “mozarlescos”, os quais se caracterizariam por pretensiosos, ingênuos e ineptos simultaneamente, com exemplos de diferentes gradações, do Conselheiro Acácio de *O primo Basílio* até a figura do pintor Cícero Dias, já que, escreve o poeta, “em todo poeta existe algo de mozarlesco”; e, por fim, em quinto lugar, haveria os “onésimos” (inspirados no advogado Onésimo Coelho) que seriam passivos mas disciplinados, destacando-se entre eles Swift, Heine, Sterne e Gilberto Freire.¹⁵

Na segunda estrofe descreve-se um bosque diante da casa, “todo de madeira de lei”, em cujas sombras “era bom ficar fumando / embalçando nas redes / contando bobagens”, e em que o ritmo dos gerúndios, como no “rangendo” da primeira estrofe, remete à distensão, à preguiça e ao prazer: “Mas era um calor danado!”. Já, na terceira estrofe, os versos se estendem na descrição material da casa moderna e confortável, equipada com itens então ainda excepcionais no campo, como “luz elétrica gelo instalações sanitárias completas / Água quente de serpentina a qualquer hora do dia”, além da “Comida ótima”.¹⁶ Em seguida, é feita a descrição humana da casa, na qual se destaca “A mulher do homem que estava passando uns tempos no sítio / era uma senhora distintíssima”: aqui Rodrigo Melo e Franco de Andrade e a esposa Graciema Prates de Sá (conforme o seu nome de solteira) não são nomeados, ao contrário dos três filhos, delatando a paternidade: “Rodrigo Luís, que quando se referia aos planetas dizia ‘o Vênus’, ‘o Mártir’, etc; Joaquim Pedro bonitinho pra burro mas muito encabulado; e Clarinha, a mesma de cujos côcos já falei atrás” ... “O atribulado achava tudo isso delicioso familiar bucólico repousante / Mas era um calor danado!”.

¹⁴ Entre estes, em futuro próximo, seria possível incluir Dalton Trevisan, sendo ele cria do “desatino da rapaziada”, para empregar o título do livro de Humberto Werneck (*O desatino da rapaziada. Jornalistas e escritores em Minas Gerais (1920-1970)*). 2. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2012).

¹⁵ Diga-se de passagem que apenas Ari Kerner é referido de fato na crônica de Bandeira; os demais nomes foram revelados *a posteriori* por Humberto Werneck. Já o sobrenome do autor de *Casa Grande e Senzala* aparece com “i”.

¹⁶ As instalações modernas também serão vistas no apartamento de “O poeta do Castelo”, que Joaquim Pedro filmará em fins dos 50.

Na última estrofe, relata-se o percurso final em movimento constante, desatado por um incidente, provocando “pânico tremendo / no sítio do Tribobó”: falta água na véspera da partida e o atribulado “embarafusta” para a cidade. No caminho de volta se desloca “sacudido num fordinho” por várias localidades até Niterói, onde o viajante fabuloso de fim-de-semana toma a barca rumo ao Rio. Nesta barca ocorre um encontro inesperado: “por cúmulo do azar / surgiu o Martins errado!”, em versos que são sucedidos pelos quatro finais, os quais aparecem entre parênteses e reforçam a impressão de um desfecho apressado em mais de um sentido: “(Não havia possibilidade de evasão / Nascer de novo não adiantava / Todas as agências postais estavam fechadas / Fazia um calor danado!)”. Pois o que chama a atenção na conclusão dedicada ao “Martins errado” (fosse quem fosse), que a acelera e extravia ao mesmo tempo, é que dois dos versos finais do “Rondó do atribulado do Tribobó” são autoplágios, retirados de dois noturnos de *Libertinagem*, o “Noturno da parada Amorim” — em que se lê “Todas as agências postais estavam fechadas” no último verso — e o “Noturno da Lapa” em que se lê, na quarta estrofe “Nascer de novo também não adiantava”.

Pois bem: o rondó que vamos lendo foi estampado no centro da edição 17 da *Joaquim*, à página 11, seguido do relato “Terra” de Dalton Trevisan (ilustrado por Poty) e de um poema de Ledo Ivo, “A contemplação” (ilustrado por Yllen Kerr). Observando essa sequência percebe-se bem a função da revista, que era a de promover nacionalmente o seu diretor vitalício, o que de fato se deu. Mas os três textos manifestam outra coisa mais instigante e reveladora do estado-da-arte da época, no pós-guerra em fins dos anos 40: a tensão permanente entre o vanguardismo de 22 — risonho, leve e frívolo — e a Geração de 45 — solene, pesada e reativa, ambos igualmente influentes então. *Joaquim*, alta e magra, moderna e modernista, eclética e esquivo, nunca passava das vinte páginas e tinha mais ou menos um terço dos seus grandes espaços dedicados a reclames publicitários (como então se dizia). Navegava nessa contradição entre burgueses e antiburgueses de Curitiba, paranistas e antiparanistas (a meia dúzia de “novíssimos” locais), entre o modernismo de 22 e o antimodernismo de 45. Publicou muita poesia de Vinicius de Moraes, Drummond, Ledo Ivo, José Paulo Paes, Sosígenes Costa, Waltensir Dutra, além de poesia traduzida (Eliot e Rilke, por exemplo) ou mesmo no original (como no caso de um poema de Lorca e outro de Tzara), colocando-se sempre nesse precário fio da navalha, ousada e contraditória. Apresentam-se, portanto, escritos de Oswald e Mário de Andrade, assim como o poema de Manuel Bandeira, os

quais convivem, porém, com a própria crítica que se fazia deles por aqueles anos, tendo à frente um intelectual que foi próximo do jovem Dalton, Wilson Martins.¹⁷ Em um instantâneo devastador sobre esse contexto – o de uma ambígua resistência à “República de Curitiba” nascente –, a revista tinha ao menos uma pretensão enunciada como certeza: “Por tudo, a literatura para-naense inicia agora”. Certeza que se consolida aos poucos, pois esta mesma frase aparece tanto em manifesto anônimo à página 3 do número 9, “A geração dos vinte anos na ilha”, de março de 1947, quanto em trecho do mesmo manifesto republicado numa das últimas edições, a de número 18, de maio de 1948, também à página 3 (ou seja, abrindo a revista), mas então como textos com nome e sobrenome: Dalton Trevisan.

Assim, heterogênea, cravejada de paradoxos, *Joaquim* se caracterizou pela colagem de textos breves em colunas fixas como “Revista” e “História Contemporânea” e pela montagem, a miscelânea de textos e imagens em claro-escuro sobre páginas amplas e limpas para os padrões da época, esculpidas artesanalmente por Poty e Dalton na oficina da rua Emiliano Pernetá, 476.¹⁸ Ocorre que a chamada “Geração de 45” esteve de fato presente na revista, em tensão com os mais destacados modernistas. Tensão manifestada, por exemplo, à página 4 do número 18, através da reprodução de um certo “Manifesto dos Novíssimos”, dentro da melhor tradição da burla oswaldiana, em que se propunha uma versão paródica sob a denominação de “Geração do Primeiro Semestre de 1948”, expondo o embate ocorrido entre Domingos Carvalho da Silva – como “sombra de Sérgio Milliet” – e o próprio Oswald de Andrade. Ali os “novos” ou “novíssimos” se querem insatisfeitos com “as duas soluções”, contra os “clichês” de 22 e contra o limitado romantismo e parnasianismo reacionário de Carvalho da Silva.

Observo ainda, em se tratando deste caleidoscópio onomástico de artistas brasileiros afrancesados, que outro Bandeira – que não Manuel nem Joaquim – passou pelas páginas da revista: neste caso, Antônio Bandeira, o pintor cearense, de quem Poty afirmaria o seguinte em entrevista ao “repórter” D. T. na mesma edição e apenas quatro páginas antes do “Rondó do atribulado do Tribobó”: “Um dos tipos mais populares de Montparnasse é o pintor

¹⁷ Será este o “Martins errado”? De todo modo Wilson Martins, conservador até a medula, foi o crítico que insistiria que estava tudo errado quanto aos rumos da literatura brasileira.

¹⁸ O nome da rua figurando como a burla *ready-made* que chamou a atenção de Drummond em carta publicada no segundo número, na medida em que na página ao lado se lia a invectiva do jovem Dalton contra o simbolismo e o paranismo em “Emiliano, poeta medíocre” (*Joaquim* n. 2, jun. 1946).

cearense Bandeira” (p. 6). Igualmente no número 18, Poty, como correspondente francês de *Joaquim*, destaca “Antonio Bandeira em Paris” em quatro parágrafos festivos.¹⁹ Igualmente aparece Otto Maria Carpeaux, colaborador desde os primeiros números, acumulando regras sobre a “crítica literária” (a exemplo de Wilson Martins sobre diversos temas), sendo finalmente banido da revista, na última edição, após a crítica ácida e anônima da invectiva “500 ensaios”, em que Carpeaux é visto como um erudito pretensioso que desconhece por completo o Brasil. Sua autoria seria mais tarde atribuída não a Dalton Trevisan mas a Temístocles Linhares, mas foi o diretor da revista quem pagou a conta: o crítico de origem austríaca se vingaria com uma resenha negativa do livro de estreia de Dalton, *Novelas nada exemplares*, que, segundo Carpeaux, era composto de relatos e personagens mal-acabados, fazendo com que o livro sequer parasse em pé.²⁰ No entanto, o próprio Temístocles, com tal nomenclatura e não menos despidoradamente, faz à página 11 o elogio do diretor de *Joaquim* em “Antecipações sobre um contista” – algo que tanto Sérgio Milliet (brevemente) quanto Wilson Martins (mais detidamente) haviam feito antes na própria revista.

Enfim, Dalton Trevisan é Joaquim, Joaquim é Trevisan, também Bandeira, também Andrades, também Martins (certo ou errado?), também Paes, também Domingos. Dalton Trevisan se livraria sem nunca se livrar desse fardo – o de estar no fio da navalha entre 22 e 45, o de gravitar entre a vanguarda e a retaguarda – criando aos poucos um caminho único e exclusivo, forjado a faca em cada prosa, em cada frase, em cada haicai, em cada disparate, em cada elipse, em cada faca no coração do texto ou – em versão um pouco mais atual – em cada pico certo na veia de suas *minestórias* ou *mal traçadas linhas*.²¹

O fato é que o “Rondó do atribulado do Tribobó” voltaria à baila no número 19 de *Joaquim*, em julho de 1948, que se abre com a seção “Revista” na qual aparece uma curiosa admoestação do “espírito de 22”: o objeto da crítica francamente negativa é justo o rondó escolhido e enviado por Bandeira para publicar de forma inédita na revista, e que ela própria havia destacado dois

¹⁹ Ao lado do importante ensaio “Post-Modernismo” (n. 18, p. 5), de José Paulo Paes, em que fala pelos novos de sua geração e de imediato afirma que “não temos programa” e “não temos sensibilidade comum”. No entanto, “valem-nos [...] da liberdade de pesquisa conquistada pelos modernistas”, apontando na figura de Drummond o da “influência decisiva” mas, ao mesmo tempo, pondo o dedo na ferida de sua “personalidade pequeno-burguesa”.

²⁰ A crítica impiedosa de Carpeaux, “Pretensão sem surpresa”, publicada logo após o lançamento do livro, está disponível para leitura na internet. “As histórias curtas do Sr. Dalton Trevisan não surpreendem”, concluiria o artigo em resposta direta aos “500 ensaios”.

²¹ Como se intitula a segunda seção, repleta de cartas, de *Desgracida* (Rio de Janeiro: Record, 2010).

números antes. Edmur Fonseca é quem assina o ataque ao poema no primeiro texto da seção, cujo título é “E agora, José?”, o lema drummondiano dos interlocutores mineiros da revista *Edifício*, de Belo Horizonte, lema extensivo a toda essa geração do pós-guerra. Ainda que também sobrem farpas para Drummond, quando Fonseca ousa afirmar, de forma categórica e irônica e em tom desafiador, o que segue:

Aparecem as interrogações, a insatisfação e o abismo que nos separa de 22 e tudo nos leva a perguntar o que se poderia dizer, aqui, do sorriso desencorajado e humor provinciano de Carlos Drummond [sic] de Andrade; de Murilo Mendes e suas malcuidadas trombetas de Jericó; de Oswald de Andrade e seu cabotinismo caboclo; de Jorge de Lima e tantos, tantos senhores do poema piada, poetas do pau brasil, queiram ou não, mestres do verso sobre acontecimentos, da poesia feita com o corpo, a gota de bile e as caretas de gozo e dor no escuro, rapsodos sentimentais, dramáticos, invocativos. Incapazes já de superar o realizado, repetem-se em brincadeiras inconsequentes, muito gostosas, muito líricas, muito simpáticas, como o “Rondó do atribulado do Tribobó” que até parece a mameluca tão maluca da maloca do próprio Manuel Bandeira.²²

Dos “despojos de 22”, o texto propõe um único resgate, o da poesia de Mário de Andrade, “incompreendida e silenciada por uma grande maioria”. No texto seguinte da mesma seção “Revista”, assinado por Valdemar Cavalcanti, a “nova geração” digna do nome seria composta por Ledo Ivo, Maria Julieta Drummond de Andrade, Wilson Martins e Hélio Pellegrino... Além do elogio das revistas paulistas e mineiras, Fonseca conclui o breve texto com um parágrafo dedicado à revista paranaense: “O grupo de Joaquim, [...] esse transformou-se num caso nacional, destinado, talvez, a ser lembrado amanhã como hoje aludimos ao grupo de Cataguazes [revista *Verde*, 1928-29], quando focalizamos a evolução histórica do pensamento modernista”. Já o texto seguinte faz o elogio da nova geração do Pará através da revista *Encontro*, cujos diretores eram Benedito Nunes, Haroldo Maranhão e Mário Faustino.

Depois das três primeiras páginas em tom de manifesto, o número 19 é inteiramente dedicado às artes plásticas e à “prata de casa”, que é a mesma expressão do título da entrevista concedida por Poty a Erasmo Pilotto. Este havia sido diretor da revista nos primeiros números, mas a abandona por ser, digamos, admirador confesso de Emiliano Perneta, de cujas *Poesias Completas* (1945) foi o prefaciador. Já a página 6 é iluminada, à esquerda e no alto, pela cabeça sorridente de Mário de Andrade com seus óculos estilo John

²² FONSECA, Edmur. E agora, José. *Joaquim*, n. 19, p. 5, jun. 1948.

Lennon *avant-la-lettre*, assim como uma foto de Manuel Bandeira, com feição no entanto séria, ilustra o “Rondó do atribulado do Tribobó”. Digamos, para terminar, que estes óculos seriam emprestados ou repassados ao diretor do longa-metragem *Macunaíma*, de 1969 (depois de *O padre e a moça* (1966), baseado em Drummond, e antes de *Os Inconfidentes* (1972), já que em 1975 se estabelece um verdadeiro marco no itinerário dos joaquins, quando é lançado ao mundo o filme *Guerra conjugal* – e antes ao mundo que ao Brasil, em função da censura dos anos de chumbo (que acabam de retornar efetivamente no presente, 2019, como farsa e tragédia ao mesmo tempo). O curitibano “Joaquim Bandeira” reaparece em cena ao lado do carioca “Joaquim Pedro de Andrade” – igualmente nosso personagem – no delírio realista-tropicalista do filme, que Dalton Trevisan vai promover e celebrar, em gesto tão compreensível quanto raro. A partir daí cada um vai fazer literalmente o que quiser, quero dizer: Dalton, consagrado contista, passa a experimentar cada vez mais em direção ao múltiplo mínimo comum, com antologias cada vez mais “degeneradas”, como vem ocorrendo até a década atual, enquanto Joaquim Pedro vai realizar o longa *O Homem do Pau Brasil* (1981), seu réquiem dedicado a Oswald de Andrade, após o divertimento hortifrutierótico *Vereda Tropical*, média-metragem de 1977 inspirado em um relato de revista masculina.²³ Joaquim Bandeira, Joaquim José ou Joaquim Pedro: sempre em homenagem a todos joaquins do Brasil, mas à sua maneira paradoxal e ambivalente, vale dizer, de modo invariavelmente sacrificial e fadado ao fracasso, entre a crueldade e o sarcasmo, posto que se trata do homem sem nome, sem rumo e sem nada.

²³ Recentemente homenageado e atualizado por Adriana Calcanhoto no *concerto-tese* “A Mulher do Pau Brasil” (2018), resultado de residência artística na Universidade de Coimbra.



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

A SOBREVIVÊNCIA DA ESTÁTUA

André Piazero Zacchi
UFSC – CAPES

RESUMO: No poema de Manuel Bandeira o cacto é uma estátua. Essa estátua tomba e interrompe a vida na cidade. Na morte o cacto se historiciza e, nesse sentido, ganha vida. A montagem das imagens no poema e sua leitura vertical, livre, nos apontam para outras imagens como as da escultura negra de Carl Einstein e sua leitura por Chris Marker e Alain Resnais em *As estátuas também morrem*, ou imagens como as poses dos nativos em *¡Que viva México!* de Eisenstein. A morte revolucionária e a intratabilidade fazem do cacto uma estátua sobrevivente.

PALAVRAS-CHAVE: Cacto; Estátua; Bandeira.

SURVIVAL OF THE STATUE

ABSTRACT: In Manuel Bandeira's poem the cactus is a statue. This statue falls and interrupts life in the city. In its death, the cactus becomes historicized and, in this sense, comes alive. The montage of the poem's images and its vertical and free reading evoke other images such as those of Carl Einstein's black sculpture in *Negerplastik*, those about black art in *The statues also die* by Chris Marker and Alain Resnais, or even those posed images as sculptures in *¡Que viva México!* by Eisenstein. Revolutionary death and intractability make the cactus a surviving statue.

KEYWORDS: Cactus; Statue; Bandeira.

André Piazero Zacchi é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

A SOBREVIVÊNCIA DA ESTÁTUA

André Piazero Zacchi

Manuel Bandeira faz do cacto uma estátua. Estátua que *lembra*, que *evo-ca*, que demanda outras imagens. Por isso o cacto é uma imagem: sempre dá mais do que aparece à vista, sempre pede mais investimento. A montagem evocativa, sugerida por Bandeira neste poema, demanda uma desdobra do que é lido ou imaginado. A leitura sequencial do poema *O Cacto* (aquela leitura que busca enjambements), é interrompida pela cesura das linhas de versos livres. Nessas linhas, o poético se constrói pela tensão própria das imagens, pela montagem vertical que as põe em relação.¹ Se tomarmos o poema como uma estátua, a leitura livre, salteada, vertical dos seus versos é como uma fissura no bloco de pedra, uma rachadura que abre (a estátua, o poema) ao arquivo, ao porvir. Convido o leitor ao *Cacto* de Bandeira:

O CACTO

Aquele cacto lembrava os gestos desesperados da estatuária:
Laocoonte estrangido pelas serpentes,
Ugolino e os filhos esfaimados.
Evocava também o seco nordeste, carnaubais, caatingas...
Era enorme, mesmo para esta terra de feracidades excepcionais.

Um dia um tufão furibundo abateu-o pela raiz.
O cacto tombou atravessado na rua,
Quebrou os beirais do casario fronteiro,
Impediu o trânsito de bondes, automóveis, carroças,
Arreventou os cabos elétricos e durante vinte e quatro horas privou
[a cidade de iluminação e energia:

- Era belo, áspero, intratável.²

Mário de Andrade lembraria do poema em *A poesia de 1930*, publicada em 1931, texto no qual analisa quatro livros lançados no ano em questão.³ Dentre eles, *Libertinagem*, primeira vez que Bandeira publicaria em livro *O*

¹ EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002, p. 54.

² BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem*. In: *Estrela da Manhã*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p. 06.

³ ANDRADE, Mário. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, 1974, p. 27-45.

cacto. Nesse texto, Mário diz que Bandeira é o cacto, pois seu ritmo, até então, era belo, áspero e intratável. Faz uma análise do uso do verso livre e o quanto isso tem relação com o que denomina *indivíduo*. No nome de Bandeira, entre o homem e o poeta, entre o texto biográfico e a obra, haveria uma luta permanente dessa intratabilidade do indivíduo contra o lírico que nele habita.

Davi Arrigucci Jr. faria uma análise detalhada do poema em *A beleza humilde e áspera*, texto no qual desenvolve suas hipóteses de leitura, publicadas no volume *O cacto e as ruínas*⁴ que também se dedica a Murilo Mendes, com o ensaio *Arquitetura da memória*. Quero destacar uma breve passagem de Arrigucci Jr. Nela, propõe uma relação de Bandeira com alguns outros modernistas e a certa vanguarda internacional, todos

marcados por um pendor semelhante pela forma despida, a drástica redução a uns poucos elementos compositivos, pela deformação da “figura” e por certa inclinação primitivista, que tivera sua origem no estudo da arte negra, em voga na Europa no princípio do século XX e provavelmente reativada pela presença entre nós do autor da *Anthologie nègre*, o poeta franco-suíço Blaise Cendrars.⁵

Então, para o crítico, a presença de Cendrars e o modismo de estudar a arte negra na Europa são correlatos da propensão de Bandeira a um certo primitivismo visto nos poemas da época de *O cacto*, associado a uma redução de elementos de composição, a um despir da linguagem.

O estudo da arte negra teve como expoente, na mesma época de Cendrars, Carl Einstein, que publicaria em 1915 o ensaio *Negerplastik*.⁶ Tanto em *Negerplastik*, traduzido por “escultura negra” quanto em *Anthologie nègre*,⁷ considera-se a arte africana como efetivamente arte. O relato oral no caso de Cendrars, a escultura no caso de Einstein não deveriam ser tomados como curiosidade, dado etnográfico, religioso, ou analisados pelo viés de sua utilidade, mas vistos, intransitivamente, como arte, tão importante e, destaque, tão desenvolvida plasticamente quanto a arte europeia da época. Nada de primitiva, então.

⁴ ARRIGUCCI JR., Davi. *O cacto e as ruínas: a poesia entre outras artes*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

⁵ Ibidem, p. 29.

⁶ EINSTEIN, Carl. *Negerplastik (escultura negra)*. Org. Liliane Meffre. Trad. Fernando Scheibe e Inês de Araújo. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

⁷ CENDRARS, Blaise. *Anthologie Nègre*. Paris: Éditions de la Sirène, 1921.

Esse argumento seria retomado por Alain Resnais e Chris Marker no filme de 1953 intitulado *As estátuas também morrem*.⁸ As estátuas que morrem, segundo a voz *off* que desliza sobre imagens de arte africana (de modo análogo à série de imagens que acompanham o texto do ensaio de Carl Einstein), são as esculturas que recebem um tratamento museológico que lhes nega porvir. Elas existem, como monumentos, duram no tempo, mas, benjaminianamente, não têm vida, não são mais capazes de história,⁹ pois são aprisionadas por um discurso cristalizador que impede sua transformação. Alguns discursos da arte negam tal devir, essa transformação, negando a história vindoura que é sempre feita de saltos anacrônicos. As estátuas morrem quando são naturalizadas e explicadas pelos discursos categorizantes da arte. É o que nos diz o filme, na esteira do pensamento de Carl Einstein.

A estátua e sua morte são os dois movimentos das duas primeiras estrofes do poema de Bandeira. O terceiro movimento, plasmado na terceira estrofe (de apenas um verso), é a sobrevivência da estátua, sua transformação, decorrente da historicidade vivida.

Escrito em Petrópolis em 1925, publicado na revista *Estética* no mesmo ano, o personagem *Cacto* é um imenso monumento desesperado, contorcido, como a famosa estátua de *Laocoonte*, na qual o protagonista defende a si e a seus filhos de uma serpente. O poema também compara “aquele cacto” (um cacto específico, que ele teria visto caminhando pela cidade, cacto urbano, de quintal) a outro conjunto escultórico, *Ugolino e seus filhos*, de Jean-Baptiste Carpeaux. As estátuas, separadas por aproximadamente 2.000 anos, têm íntima relação temática (o pai defendendo os filhos), mas especialmente plástica: Carpeaux declara ter usado como referência a composição de *Laocoonte* para esculpir o conjunto de *Ugolino e seus filhos*.

Ver os mesmos gestos no *Cacto*, em *Laocoonte*, em *Ugolino*. É o que Aby Warburg denominou *fórmula de pathos* e fazia circular em seus painéis, e que Bandeira reencontra na estatuária citada e coloca em uma série sucessiva.¹⁰ O

⁸ *Les statues meurent aussi*. Filme de Chris Marker e Alain Resnais. Produtoras: Présence Africaine; Tadié Cinéma, 30min, P/B, 1953.

⁹ BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kamppff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades / 34, p. 103 e ss.

¹⁰ Aby Warburg propunha um gesto de leitura das imagens e de sua mise-en-scène em painéis, para nelas fazer circular o que denominava *pathosformel*. Encontrando tal fórmula que circulava entre imagens tão díspares e separadas no tempo, fomentava a sua sobrevivência. Além dos textos de Warburg, publicados no Brasil especialmente em *A Renovação da Antiguidade pagã*, pela editora Contraponto em 2013, recomendo de Georges Didi-Huberman, *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas Segundo Aby Warburg*, lançado recentemente pela mesma editor.

cacto é uma estátua que compartilha com as outras duas o gestual desesperado do sofrimento. Na série de imagens do poema, ainda na primeira estrofe, temos o seco nordeste de carnaubais e caatingas e o tamanho monumental da planta. Os verbos no imperfeito sugerem uma continuidade no passado, uma duração anterior, uma ontologia duradoura, não-contingente.

O conjunto escultórico de Laocoonte recebeu muitas leituras, sendo talvez mais famosa a de Lessing.¹¹ Mas Sergei Eisenstein também escreveria sobre Laocoonte, em 1937, para defender a tese de que uma imagem é, *per se*, sempre montagem, mesmo que não seja cinematográfica.¹² Nesse ensaio, destaca a montagem de três afetos distintos e simultâneos no rosto esculpido de Laocoonte - expressão impossível para um rosto humano. A técnica, aduz, é cinematográfica, pois sugere uma série de tempos distintos na fixidez de uma mesma formalização plástica.

Eisenstein esteve no México entre 1930 e 1931. Lá filmou o povo nativo, suas manifestações culturais, mas dedicou maior interesse à questão composicional, que serve de premissa formal a *¡Que viva México!*:¹³ de que maneira os rostos dos mexicanos e seu gestual mimetizam as formas dos monumentos astecas e as formas da vegetação (os cactos) que os cercam. O filme ficou perdido (ou foi abjurado pelo partido), depois recuperado e somente montado em 1979, conforme nos relata um dos diretores assistentes que, ao redescobrir o material, ficou incumbido da montagem conforme o projeto. O texto do prólogo havia sido escrito por Eisenstein e se inicia com a frase: “O tempo do prólogo é o tempo da eternidade”. Nele, os rostos dos mexicanos são justapostos a esculturas e templos astecas, as imagens são poses em que os corpos estão em repouso, ou no máximo executam um gesto coreografado. Como se compusessem quadros, como se fossem personagens de uma tela, ou monumentos que rendem homenagem à relação entre a pedra, a vegetação, o povo, a morte e a vida, como nos segue dizendo o texto de Eisenstein em voz off. Os rostos são esculturas, os cactos são esculturas, o povo se faz escultura: eternidade e devir. Diante da colonização que lhes impõem os cultos católicos, Eisenstein devolve uma imagem de resistência colonial: para cumprir a penitência que mimetiza a subida de Cristo ao Calvário, em vez de carregarem nas

¹¹ LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

¹² EISENSTEIN, Sergei. Laocoön. In: *Selected Works, Volume II: Towards a Theory of Montage*. Trans. Michael Glenny. Londres / Nova Iorque: I.B. Tauris, p. 106 e ss.

¹³ *¡Que viva México!*. Filme de Sergei Eisenstein, remontado segundo projeto inicial por Grigoriy Aleksandrov. 1h30, P/B, 1979.

costas caibros de madeira, os nativos amarram-se espinhosos caules de cactos e re-encenam as três cruces no Gólgota: *pathosformel*.

Na segunda estrofe do poema de Bandeira, o cacto, feito estátua na primeira, padece de um *tufão furibundo*, que o derruba. *As estátuas também morrem*, diríamos assim rapidamente. Mas, nesse caso, não é perda de devir descrita por Resnais e Marker sobre a arte negra. O poema é sensível a isso e faz, da morte, um gesto político, um acontecimento. O que toma conta dessa segunda parte é interrupção, a possibilidade de parar a máquina da produtividade citadina, o trânsito, a transmissão de energia. O cacto quebra, das casas burguesas, seus beirais, que é a exposição daqueles que tem eira e beira, ou seja, quebra a *mise-en-scène* colonial do capital. Walter Benjamin nos diria nas teses sobre o conceito de história que a revolução é correlata de uma explosão do *continuum* historicista.¹⁴ E, no fragmento teológico-político, que o tempo messiânico é o que põe termo à história humana opressora, pois faz devir do sofrimento felicidade. O cacto de Bandeira morre de morte revolucionária, seu *sofrimento* serve também para sabotar as engrenagens da apropriação capitalista da vida, da máquina de infelicidade.

Notemos a diferença dos tempos verbais da primeira e da segunda estrofe. Na primeira, os verbos estão no pretérito imperfeito: *lembrava, evocava, era*. Na segunda, temos os verbos no pretérito perfeito: *abateu, tombou, quebrou, impediu, arrebentou*. No imperfeito tem-se um dizer do ser do cacto, daquilo que tem duração no passado, sua estabilidade estatuária, a maneira pela qual o cacto toca a eternidade. Mas na segunda estrofe temos o ser do acontecimento, aquele que no passado, inesperadamente, surpreendentemente, contingencialmente, foi. A diferença ontológica entre os dois tempos do verbo ser: era e foi. O cacto era uma estátua, mas foi uma revolução.

Já o verso final, separado das duas estrofes anteriores, uma nova vida transformada do cacto: “ — Era belo, áspero, intratável.” Agora são três características da personagem *cacto* num mesmo rosto, como o de *Laocoonte*, que sugere uma releitura do poema para encontrar, nas estrofes precedentes, tais feições. Uma releitura vertical das imagens. É como um pequeno galho que brota: o verso solto inicia uma terceira estrofe em porvir, anunciando, na intratabilidade do cacto, a difícil apropriação por uma narrativa de vida e morte. A intratabilidade do cacto é seu gesto de resistência, sua sobrevivência.

¹⁴ BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. In: *Obras escolhidas*. v. II. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1994, p. 222 e ss.

Escrito três anos antes de *O cacto*, também em versos livres, o poema *Gesso* acompanha a passagem de um nada vazio e morto à vida daquela estátua que sofreu, que tem história, tem afeto impregnado e porvir. De construção semelhante, mostra o que a estátua era, depois o que ela foi no acontecimento da queda, e da sobrevivência que adquire no jogo entre eternidade e contingência:

GESSO

Esta minha estatuazinha de gesso, quando nova
– O gesso muito branco, as linhas muito puras –
Mal sugeria imagem de vida
(embora a figura chorasse).

Há muitos anos tenho-a comigo.
O tempo envelheceu-a, carcomeu-a, manchou-a de pátina
amarelo-suja.

Os meus olhos de tanto a olharem,
Impregnaram-na da minha humanidade irônica de tísico.

Um dia mão estúpida
Inadvertidamente a derrubou e partiu.
Então ajoelhei com raiva, recolhi aqueles tristes fragmentos,
Recompus a figurinha que chorava.
E o tempo sobre as feridas escureceu ainda mais o sujo
mordente de pátina...

Hoje esse gessozinho comercial
É tocante e vive, e me fez agora refletir
Que só é verdadeiramente vivo o que já sofreu.¹⁵

¹⁵ BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 9. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1993, p. 54.



GILDA E CANDIDO

LEITURAS SOBRE MANUEL BANDEIRA
NA REVISTA BRASILEIRA DE POESIA E DEPOIS

Carlos Speck Pereira
Maria Lucia de Barros Camargo
UFSC – CNPq

RESUMO: Este artigo pretende confrontar o texto “Dois poetas”, de 1948, de Gilda de Mello e Souza, publicado na *Revista Brasileira de Poesia*, e a “Introdução” da *Estrela da vida inteira*, de 1965, escrita por Gilda de Mello e Souza e Antonio Candido. Com a leitura e análise, o objetivo é verificar aproximações de gesto para com a poesia bandeiriana atentando, conjuntamente, para os contextos de publicação dos ensaios inseridos na *Revista Brasileira de Poesia* e da “Introdução” que apresenta a última reunião por Bandeira de toda a sua obra poética.

PALAVRAS-CHAVE: Manuel Bandeira; *Revista Brasileira de Poesia*; *Estrela da vida inteira*.

GILDA AND CANDIDO

READINGS ABOUT MANUEL BANDEIRA
IN THE REVISTA BRASILEIRA DE POESIA AND AFTER

ABSTRACT: This article aims to confront the text “Dois poetas”, of 1948, written by Gilda de Mello e Souza, published in the *Revista Brasileira de Poesia*, with the “Introdução” of *Estrela da vida inteira*, of 1965, written by Gilda de Mello e Souza herself and Antonio Candido. With the lecture and analysis, the objective is to ascertain relations between their tract with Manuel Bandeira’s poetry, paying attention, also, to the publications’ contexts of the essays in the *Revista Brasileira de Poesia* and in the “Introdução”, that introduces the last reunion by Bandeira of all his work’s poetry.

KEYWORDS: Manuel Bandeira; *Revista Brasileira de Poesia*; *Estrela da vida inteira*.

Carlos Speck Pereira é graduando no curso de Letras Português na Universidade Federal de Santa Catarina. Integrante do Núcleo de Estudos Literários & Culturais e bolsista de Iniciação Científica.

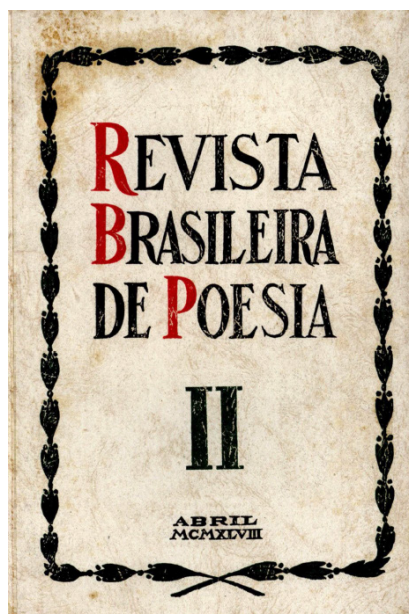
Maria Lucia de Barros Camargo é professora titular de Teoria Literária no Departamento de Língua e Literatura Vernáculas. Pesquisadora do CNPq e ex-coordenadora do Núcleo de Estudos Literários & Culturais (NELIC).

GILDA E CANDIDO
LEITURAS SOBRE MANUEL BANDEIRA
NA REVISTA BRASILEIRA DE POESIA E DEPOIS

Carlos Speck Pereira
Maria Lucia de Barros Camargo

Em 1947, Péricles Eugênio da Silva Ramos, Carlos Burlamaqui Kopke, Domingos Carvalho da Silva, Geraldo Vidigal e João Accioli fundaram a *Revista Brasileira de Poesia*. Editada até 1953, a revista publicou seis números, que veiculavam poemas, ensaios, traduções, resenhas e notícias voltadas para o cenário literário brasileiro da época. Junto à equipe diretora, havia um conselho consultivo marcado pela presença de Antonio Candido, Sérgio Milliet, Jamil Almansur Haddad, dentre outros colaboradores.

Figura 1 – Capa¹



Ante a *Revista*, uma sóbria aparência se apresenta, em sua capa, para o leitor. Sobre os responsáveis pela arte gráfica nenhuma informação é explicitada nas páginas de informações editoriais. É constituída por traços na capa que de número para número se alteram apenas por diferentes marcações numéricas de ano, volume e número. Ao redor do título em destaque, ressalta como or-

¹ *Revista Brasileira de Poesia*, n. 2, 1948.

namento um entrelaçado de flores que lembra uma estética de arte *nouveau*. Essa aparência destoa, por exemplo, daquela da revista *Joaquim*; um periódico também da década de 40, cuja arte gráfica se mostra arrojada, investida, criativa.

Virando a folha de capa e as primeiras páginas de sumário e informações catalográficas da *Revista Brasileira de Poesia*, adentramos em seu primeiro texto. Em “O neo-modernismo”, de autoria de seu diretor responsável, Péricles Eugênio da Silva Ramos delinea considerações acerca de uma “nova escola”² literária em surgimento. Esse primeiro ensaio, que não é exatamente um editorial, no espaço de abertura da revista se coloca. Ali, Péricles reelabora o termo *neo-modernismo*, cunhado por Tristão de Ataíde, ao reavaliar os valores e a presença dessa “nova escola”. Debruçando-se sobre o texto de Tristão de Ataíde (pseudônimo para Alceu Amoroso Lima), o autor destaca: “Para o crítico, o movimento em início manifesta-se não como uma ruptura, mas sim como um prolongamento do modernismo, cujas figuras exponenciais não são atacadas pelos novos. [...]”³

Acerca de algumas inventivas de Ataíde, Péricles Eugênio da Silva Ramos diverge; considera por inadequada, por exemplo, a demarcação de fim do período modernista pelo acontecimento de morte de Mário de Andrade. É, aliás, através de Mário de Andrade que verifica, já no tempo do modernismo da década subsequente à 22, considerações do estético caras ao fazer poético de seu contemporâneo:

Se Mário foi, sob muitos aspectos, a figura principal do modernismo, em sua obra, ao mesmo passo, se encontram as bases do neo-modernismo, que, se existe, deve-o, e altamente, à pregação de “O Empalhador de Passarinho”.⁴

O princípio de que o neo-modernismo seria uma espécie de prolongamento do modernismo é presente no texto de Tristão de Ataíde; Péricles não o refuta, mas o incorpora em constatações como acima. A preocupação em observar e definir características de um novo movimento a aparecer no final da então década de 1940 permeia diversos textos de periódico.

Na mesma linha de Péricles, Carlos Burlamaqui Kopke, diretor administrativo do periódico, relembra Mário de Andrade enquanto crítico literário em

² RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. O Neo-modernismo. *Revista Brasileira de Poesia*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 1, dez. 1947.

³ Ibidem, p. 2.

⁴ Ibidem, p. 2.

“Valorização do estético em Mário de Andrade”. É o segundo ensaio do número inaugural, antecedido por uma exposição de poemas de Bueno de Rivera. No fazer crítico, Mário se detinha em verificar nos artistas “uma consciência plástica, que fosse o resultado da vontade de uma técnica. Parece que foi, verdadeiramente, a vontade de uma técnica o núcleo das críticas andradinas.”⁵ Na crítica a um tipo de composição que prescinde da vontade de uma técnica, apresenta-se no próprio enunciado de Kopke uma postura a corroborar com Mário de Andrade: “Enfim: sempre essa inflação do artista e êsse esquecimento da obra de arte que vem sendo o maior engano estético desde o Romantismo até os nossos dias.”⁶ Talvez seja aqui uma tentativa de constatar já no autor de *Macunaíma* a valorização da técnica que estimulava grande parte da então nova geração.

Na seção “Arquivo”, seção da *Revista* destinada à apresentação de excertos retirados de outros veículos de imprensa, ainda no primeiro número, exibem-se trechos do artigo “Reação poética” de outro colaborador do periódico, Sérgio Milliet, publicado em *O Estado de S. Paulo* no início daquele ano de 1947. Esse texto, anterior ao *neo-modernismo* de Tristão de Ataíde, indica os prenúncios de uma sensibilidade poética outra, em caráter de reação à poesia da geração de 22. Itera-se uma reação que, apesar de fazer dissonância, de certos exemplos modernistas também se valia, a citar:

Manuel Bandeira e Guilherme de Almeida, que nunca desprezaram a técnica do verso, que nunca se esqueceram de que a poesia não é apenas emoção bruta, mas também euritmia, música, transposição para o plano literário, arte.⁷

Correlacionado à *Revista*, é organizado por sua equipe editorial, no primeiro semestre de 1948, o I Congresso Paulista de Poesia, cujo regulamento, convidados, inscrições e resultados foram expostos ao longo dos números do periódico entre os anos de 1947 a 1949, em sua seção “Noticiário”. Dentre os objetivos do congresso, destaca-se a discussão sobre as “causas e consequências da escola modernista”, assim como o debate acerca “dos aspectos atuais da poesia brasileira e da crítica poética”.⁸ Foi desse Congresso a conferência

⁵ KOPKE, Carlos Burlamaqui. Valorização do estético em Mário de Andrade. *Revista Brasileira de Poesia*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 12, dez. 1947.

⁶ Ibidem, p. 14. Todas as citações diretas estão em sic.

⁷ MILLIET, Sérgio. Reação poética. *Revista Brasileira de Poesia*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 74, dez. 1947.

⁸ *Revista Brasileira de Poesia*. Primeiro Congresso Paulista de Poesia. São Paulo, v. 1, n. 1, p. 66, dez. 1947.

de Domingos Carvalho da Silva intitulada “Há uma nova poesia no Brasil”, na qual designa aquele novo movimento como Geração de 45. Nesse discurso, Domingos é incisivo e apresenta, de certa maneira, um contraponto aos textos anteriormente citados,⁹ ao afirmar:

O tema, aliás, foi colocado pelos modernistas de 22 no alicerce da sua obra. O tema é uma parte necessária mas subalterna na poesia que surge. O mundo de 1948 não está preso ao de vinte e cinco anos atrás. A poesia da hora que passa não é uma herança legada pelo passado ao presente; é uma conquista da nova geração.¹⁰

Assume, portanto, que a Geração de 45 não mantinha uma relação de prolongamento com a geração modernista de 22; pelo contrário, ressoa desse discurso antes uma atitude de ruptura com ela.

Ainda sobre o I Congresso Paulista de Poesia, foi decorrente dele a criação do Clube de Poesia de São Paulo.¹¹ Dentre as atividades do Clube, discutiu-se a possibilidade da produção de uma antologia de poesia.¹² Coube a Carlos Burlamaqui Kopke, então diretor administrativo da *Revista Brasileira de Poesia*, a organização dessa antologia, a ser intitulada *Antologia da Poesia Brasileira Moderna* e que acabou sendo publicada em 1953.

Encarregado do arranjo, Kopke dividiu a Antologia em três partes, demarcadas pelas conhecidas três gerações, pontuadas em 22, 30 e 45. Subdividida, a parte 1 é constituída por “Poesia de tendência nacionalizante, regionalista etc.” e por “Poesia de tendência universalista, espiritualista etc”. Poemas de Manuel Bandeira são classificados na seção de “tendência nacionalizante”, onde figuram “Balada de Santa Maria Egípcíaca”, “O cacto” e “Poética”. Bandeira é também incluído na segunda parte do livro, naquela dedicada aos poemas de depois de 1930, mas posto na subdivisão “Itinerário da Geração de 22”. É com um poema dele que Kopke introduz a categoria, com “Vou-me embora p’ra Pasárgada”. Em justaposição, na nomeada “Geração de 30”, o organizador abre alas com “No meio do caminho”. Aparecem naquele “Itinerário da Geração de 22” os poemas bandeirianos “Momento num café”, “Última

⁹ Antes da transcrição do discurso de Domingos, a *Revista*, relatando os atos do Congresso, a introduz depois da seguinte ressalva: “A Comissão [avaliadora das teses do Congresso] rejeita as conclusões da tese, ao mesmo tempo que discorda ainda de várias de suas premissas. Recomenda, entretanto, sua publicação nos Arquivos do Congresso, como ainda a publicação, se for possível, dos debates que suscitar” SILVA, Domingos Carvalho da. Há uma nova poesia no Brasil. *Revista Brasileira de Poesia*, São Paulo, v. 1, n. 3, p. 66, ago. 1948.

¹⁰ Ibidem, p. 69.

¹¹ *Revista Brasileira de Poesia*. Clube de poesia. São Paulo, v. 1, n. 3, p. 56, ago. 1948.

¹² Idem, *Antologia da poesia brasileira moderna*. São Paulo, v. 2, n. 6, p. 65, jun. 1953.

canção do beco” e “A estrela”. A fuga de “Poesia de circunstância” isto é, “elaborada num desses momentos em que o poeta se faz levar pelo engodo de qualquer circunstância ou qualquer tema [...], sem zonas interditas”,¹³ foi um dos critérios que Kopke utilizou na seleção dos poemas da Antologia.

Voltamos, então, para a leitura da *Revista Brasileira de Poesia*. Nela e no seu entorno, como visto sumariamente, permeia tanto a discussão sobre o delineamento e expressão de uma nova geração da poesia, quanto a presença da tradição moderna, ou modernista, nesse cenário. No segundo número do periódico, em “Dois poetas”, Gilda de Mello e Souza resenha o lançamento de dois livros de poesia. Tratavam-se de dois livros de dois grandes poetas. *Poesias completas*, com acréscimo de *Belo belo*, de Manuel Bandeira, e *Poesia até agora*, de Carlos Drummond de Andrade. Ambos livros de reunião do que até então tinham produzido em matéria de poesia. Sentimo-nos convidados a adentrar numa leitura a contar de um recente tão distante. Um ar de novidade intrínseco à natureza do suporte que o transporta: “Dois dos nossos maiores poetas *abrem o ano* oferecendo-nos suas poesias”.¹⁴ De poetas, velhos conhecidos, a inaugurar.

À guisa de introdução, a autora comenta sobre um período no qual os dois poetas se confundiam numa mesma “zona de rebeldia”: “o mesmo ar os envolve e se não tivermos cautela, pensaremos que foi Bandeira que escreveu a *Anedota búlgara* e Drummond assinou o *Poema tirado de uma notícia de jornal*.”¹⁵ Tal apontamento, tal qual um mote para a distinção, logo em seguida é dissolvido pela passagem do tempo e do poetar, colocada pela fundamental maturidade particular e plena do autor de *A rosa do povo*, já liberado da categoria de “discípulo”.

Então, Gilda elabora uma espécie de dicotomia: afirma haver dois tipos de atitudes opostas com as quais um poeta pode se expressar. Ou um pendor a um exibicionismo de confissão, num polo; ou um avesso construído por um pudor de recalque, em outro polo. A Manuel Bandeira caberia este último, segundo a autora. E a Mário de Andrade, o trânsito entre os dois tipos:

Há os poetas do pudor, há os poetas do abandono. E existem ainda os que, dilacerados pelo dilema, criam um compromisso entre os dois polos, velando a confissão até o hermetismo, inventando para cada paixão um sinal que a substitua.¹⁶

¹³ KOPKE, Carlos Burlamaqui (Org.). *Antologia da Poesia Brasileira Moderna*. São Paulo: Clube de Poesia de São Paulo, 1953, p. 16.

¹⁴ SOUZA, Gilda de Mello e. Dois poetas. *Revista Brasileira de Poesia*, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 72, abr. 1948. [Grifos nossos].

¹⁵ Ibidem, p. 72.

¹⁶ Ibidem, p. 72.

Da sucinta explanação, exigida pela própria natureza do gênero do discurso resenha, decorre uma evidência sobre Manuel Bandeira num exemplo de seu modo. Na contenção, Manuel Bandeira “risca no papel o escudo geométrico”¹⁷: “Escudo vermelho nele uma Bandeira / Quadrada de ouro / E nele um leão rompente / Azul armado.”,¹⁸ do poema “Carta de Brasão”, contido no livro *Lira dos cinquent’anos*.

Ocuparia o poeta um lugar de comedimento, não revelando de si um lugar profundo, antes um olhar até a borda; é uma poesia de “extrema lucidez”. Para a autora, a poesia de Bandeira não se vale de catarse para o alcance de um “equilíbrio na vida”; a poesia de Bandeira é um mostrar-se sem entrega. “O poeta não mostra o coração, mostra a sua casa.”¹⁹ E ela afirma que mesmo em *Libertinagem* e depois de *Libertinagem*, essa casa não se expressa em desordem. Atribuindo a essa lucidez uma consonante “conscienciosa felicidade”, pensamos em “Vou-me embora pra Pasárgada”, que num gesto de controle o eu poético é lançado por si a um acesso sem chegada.

Além de consciente, o refinado manejo da linguagem excita uma sensibilidade sonora própria da poética de Manuel Bandeira, que “recolhe em seu berimbau todos os sons da terra.”²⁰ O que faz trazer em planos primeiros antes a “joia”-palavra, cuja sonoridade, segundo a autora, no fecho do enunciado encimado em *Poesias completas*, “refulge como o Grão-Mogol”.²¹

Isto posto, a autora conduz seu texto para referir-se a Carlos Drummond de Andrade de *Poesia até agora*. Sumariamente, nessa cisão, ela principia numa afirmativa sobre uma possível oposição: ao autor de *José* seria atribuída a característica de uma poética marcada, em retomada à tipificação teorizada, por uma espécie de exibicionismo.²²

Impossível ler a resenha de Gilda de 1948, que toca no conjunto da obra poética de Manuel Bandeira, sem lembrar da “Introdução” da *Estrela da vida inteira*, escrita quase duas décadas depois, em 1965, pela própria Gilda de Mello e Souza e por Antonio Candido.²³

¹⁷ Ibidem, p. 73.

¹⁸ Ibidem, p. 7

¹⁹ Ibidem, p. 73.

²⁰ Ibidem, p. 74.

²¹ Ibidem, p. 74.

²² Ibidem, p. 74.

²³ Partimos para a leitura defrontados com uma escritura reeditada inúmeras vezes. O papel não está amarelado; um texto lido fixo no tempo que não envelhece, que não pressupõe um ontem recente a se fazer seduzir.

Sobre a sonoridade apurada e incontestada da obra poética de Manuel Bandeira, os autores dão destaque à recorrência de contrapontos, como na alteração semitonal de “Capiberibe, Capibaribe”. O contraponto é também presente no plano temático, ou responsivo, como nos dois poemas de mesmo nome “Belo belo”.

Vindo da musicalidade obsessiva do Simbolismo, a sua evolução poética se processou no sentido do abandono gradativo do universo melódico por um novo espaço mais vizinho da música contemporânea, isto é, não mais fluido e sim anguloso e fragmentado, às vezes baseado no contraponto, jogado usualmente com as dissonâncias.²⁴

Destarte, aquele caráter de pudor atribuído a Manuel Bandeira no texto de 1948 não é refutado na “Introdução”, é talvez corroborado. Gilda e Candido afirmam dessa poética como marcada por um certo “tipo de materialismo que o faz aderir à realidade terrena, limitada, dos seres e das coisas, sem precisar explicá-los para além da sua fronteira.”²⁵ É também um “mostrar a casa, não o coração”, como dito naquele texto de 48. E atribuem à essa “franqueza” contida o potente alcance do transcendente, que paradoxalmente, ecoa da concisão bandeiriana. Aí também entra a forma fixa, que revisitada, toma outras matizes “mais nobres mais fundas”; mas sobretudo a transcendência aqui é um dizer da experiência material, que colada a uma terminologia “amplamente universal no seu desdobramento”, ancora “de um lado, na matéria e na carne como realidade suficiente; mas de outro, ter como segundo ponto de referência a destruição de ambas, isto é, a morte.”²⁶

Interessante notar, ainda, um acréscimo de Gilda e Candido a tal leitura, um fazer ampliar: mas não nos referimos a outra volta no parafuso desse viés analítico – destacamos mesmo é a vontade de abertura a que se colocam: assumem, de início e de fecho, uma pluralidade de outras leituras possíveis e desenvolvem, na segunda parte da mesma Introdução, outro tipo de trato com a poesia bandeiriana analisando alguns poemas contidos na reunião.

Do nível de abstração legado a uma visão do conjunto, os críticos partem para a análise de poemas. Além da consideração de uma “poesia condensada e fraterna” motivada pela “capacidade de redução ao essencial”, aliada a um

²⁴ SOUZA, Gilda de Mello e; CANDIDO, Antonio. Introdução. In: BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993 [1965]. p. 10.

²⁵ Ibidem, p. 3.

²⁶ Ibidem, p. 4.

refinado “senso do momento poético”,²⁷ a análise poética perscruta em seguida, primeiramente, para buscar no particular as incidências dos contrapontos, poemas como “Canção das duas Índias”, “Balada das três mulheres do sabonete Araxá”, “Pneumotórax”, etc.

Mas retomemos aquele mesmo número dois da *Revista* em que é veiculada a resenha de Gilda de Mello e Souza. Lá, Antonio Candido também publica um texto. Trata-se de um ensaio sobre T. S. Eliot, “La fliglia que piange”. No início desse texto, Candido cita versos e poemas como “Brisa”²⁸ para defender uma figura de leitor que, cada um, “é um vaso novo em que os cantos do poeta irão combinar-se de modo especial e quase único”.²⁹ Ao leitor, caberia uma visão toda ela marcada particularmente, a se encontrar com a leitura de forma igualmente particular. “A nossa aventura pessoal no domínio da poesia consiste pois em buscar contactos através dos poemas.”³⁰ Na esteira do argumento, Antonio Candido faz menção à persona Manuel Bandeira: tanto os poemas quanto a persona, inconfundíveis, seriam “presenças peculiares” construídas, portanto, no encontro entre leitor e obra. Pensamos, portanto, que aquele “mostrar a casa”, do texto de Gilda, implica também em um ‘sinta-se à vontade’ para entrar, ver e pensar nos retratos, que não pesam. Não pesam, outrossim, pois está preservada a intimidade oculta – porque de esmera temperança: apresenta-se para o toque e visão apenas um arranjo de retratos escolhidos que convergem a um encontro potente de significações.

De volta à Introdução de 1965, nos deparamos com a seguinte afirmativa:

A nossa atenção é despertada inicialmente pela voz lírica deste Eu, que, ao construir os poemas, nos acompanha a cada passo, dando a cada verso o seu timbre e a sua vida. Ela é o produto de componentes que nunca poderemos enumerar, e de que apenas vislumbramos uma ou outra, segundo o ângulo em que nos situamos.³¹

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em pauta naquele fim de década estava a constituição de uma nova sensibilidade poética. A Geração de 45, nomeada por Domingos Carvalho da Silva,

²⁷ Ibidem, p. 5.

²⁸ O verso do poema citado apresenta uma irregularidade impressa no texto: “Vamos viver de brisa, Marina”. Em verdade, o poema de Manuel Bandeira é grafado, consultando a *Estrela da vida inteira*, “Vamos viver de brisa, Anarina”. Tal erro, contudo, não pode ser de pronto atribuído ao autor, na medida em que o processo de edição e tipografia também poderia cometer similar equívoco.

²⁹ CANDIDO, Antonio. La fliglia que piange. *Revista Brasileira de Poesia*, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 45, abr. 1948.

³⁰ Ibidem, p. 45.

³¹ SOUZA, Gilda de Mello e; CANDIDO, Antonio. Introdução, op. cit., p. 3. [grifos nossos].

se propunha a “uma poética que foi definida de recuo ideológico e de aprofundamento técnico”.³² Contudo, reduzir a essa poética o fazer poesia de autores como João Cabral de Melo Neto, o próprio Domingos Carvalho da Silva, Bueno de Rivera ou Lúcio Cardoso parece um tanto artificial, a não ser que isso seja encarado como ponto de partida. Glosando Cabral, que afirma preferir “partir do que pensam e dizem sobre os jovens poetas, os poetas mais antigos, porque eles são capazes de fornecer sobre as novas tendências uma visão de conjunto”,³³ trazemos a opinião de Manuel Bandeira a respeito daquele entorno poético que se firmava (ou que muito se explicava a fim de se firmar),³⁴ “desentranhada” de uma entrevista do *Diário Carioca*, publicada em 1951:

Formalismo de linguagem [...] pois muitos deles não têm no ouvido o sentido do verso. [...] Acho que há uma coisa nova – respondeu – e eu me fundo, para esse juízo, ao fato de que eu muitas vezes não consigo entender esses poetas novos. Se uma pessoa de uma geração já não entende a de outra, é que houve uma mudança.³⁵

Vale lembrar que no ano de 1948 Manuel Bandeira publicava, além de *Poesias completas*, o livro *Mafuá do malungo*. Esse livro é marcado fortemente pela presença daquela *poesia de circunstância* de que fala e foge Carlos Burlamaqui Kopke em sua *Antologia*. Em *Mafuá do Malungo*, Bandeira apresenta poemas como “Elegia inútil” (“Lágrimas, duas a duas, / choraram dentro de mim, / ao ler que o Prefeito Alvim / mudou o nome a muitas ruas”[...]³⁶) a versar, por exemplo e a partir de, acontecimentos factuais e pontuais. É uma poesia demovida também das asserções de “Dois poetas”, de Gilda de Mello e Souza (talvez aqui, contudo, pelo motivo de ela não ter tido contato com a primeira tiragem de *Mafuá*). Resta refletir no quanto o poeta a compor em “Jogos onomásticos” tensionaria o conjunto fortemente lembrado pelo pudor, pela “franqueza” contida, teorizados e cristalizados pela crítica.

³² STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. A “Geração” de 45. In: STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da Literatura Brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2004. p. 591.

³³ MELO NETO, João Cabral. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 742.

³⁴ *Ibidem*, p. 741.

³⁵ Declara Bandeira que já não consegue entender muitos “desses poetas novos”. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, p. 9. jul. 1951.

³⁶ BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993, p. 338.



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

“ALÔ, COTOVIA!”

MANUEL BANDEIRA NA REVISTA ANHEMBI

George Luiz França
CA – CED – UFSC

RESUMO: Como antologia do alto modernismo, a revista *Anhembi* (1950-1962), dirigida por Paulo Duarte, coligiu, ao longo de seus 144 números, significativo material que consiste em uma série de peças do processo de cristalização das forças da vanguarda modernista brasileira. Neste “rio de umas aves aúumas”, que é o Anhembi-Tietê bandeirante, várias são as cenas em que nos deparamos com Bandeira, seja como poeta historiografado por diferentes intérpretes do Modernismo, seja como autor de textos inéditos, em especial, o poema “Cotovia”, peça exemplar de um procedimento de montagem que não apenas povoa a poética bandeiriana (em seus “desentranhados”), como é o paradigma da própria ideia de revista. Este texto pretende ler a presença de Bandeira em *Anhembi*, traçando as linhas da construção da imagem do poeta já maduro e apresentado, inclusive, como intérprete e dispositivo de interpretação do Modernismo e do moderno.

PALAVRAS-CHAVE: Manuel Bandeira; *Anhembi*; Modernismo; Periodismo brasileiro; Anos 50.

“ALÔ, COTOVIA!”

MANUEL BANDEIRA IN THE ANHEMBI MAGAZINE

ABSTRACT: As an high-modernism anthology, *Anhembi* (1950-1962) was a magazine directed by Paulo Duarte (1899-1984), which reunited, in 144 numbers, a distinguished number of texts related to the Brazilian Modernist avant-garde. In this “river” Anhembi, used by the first “bandeirantes” (colonial explorers of the land), Manuel Bandeira is frequently present, as an important poet historiographed by different interpreters of the Modernist movement, or as author of unpublished texts, specially the poem “Cotovia” (“Skylark”). This poem is a sort of composition, a proceeding frequently used by Bandeira (the “unpacking”), but also the paradigm of a magazine itself. This text aims to read Bandeira’s presence in *Anhembi*, tracking the construction of the poet as an interpreter and a dispositive for the interpretation of Brazilian Modernism and modern.

KEYWORDS: Manuel Bandeira; *Anhembi*; Brazilian Modernism; Brazilian journalism; 50s.

George Luiz França é professor do Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Santa Catarina.

“ALÔ, COTOVIA!”
MANUEL BANDEIRA NA REVISTA *ANHEMBI*

George Luiz França

*Fina como a seta
que essa esfera dá
cujas luz se estreita
na alva clara já,
até mal vemos, só sabemos que ali está.*¹

A REVISTA

À rua 7 de abril, próxima da Praça da República, em São Paulo, muito próximo do Edifício Guilherme Guinle, projeto do arquiteto modernista Jacques Pilon onde nasceu o Museu de Arte de São Paulo, funcionou entre 1950 e 1962 a redação da revista *Anhembi*, dirigida por Paulo Duarte. Museu e revista são faces de uma conjunção em que as forças de transformação modernista, que no início do século XX bradavam por uma renovação das artes nacionais, encontram seu lugar não mais de transgressão, mas de cânone: de um lado, os *Diários Associados* de Assis Chateaubriand em conjunção com Pietro Maria Bardi – que atua para que não se distinga a “arte antiga da moderna”, na fundação do espaço; do outro, *Anhembi*, também não um periódico de vanguarda ou de arte moderna, mas sim “uma revista de alta cultura”, projetos antologizadores em que a produção modernista vai se inscrevendo, através de suas políticas, em espaços canônicos.

Anhembi publicou 144 números mensais de, em média, 200 páginas, reunindo inéditos de colaboradores nacionais e estrangeiros sob a batuta de Paulo Duarte, seu diretor e, construtor dessa espécie de Estado de papel que, em suas pretensões enciclopédicas, para não dizer algo iluministas, divulga as *eleições* de seu diretor. Duarte é uma figura de trânsito entre Brasil, Europa e Estados Unidos na primeira metade do século XX: ao mesmo tempo grande amigo de Mário de Andrade e um dos responsáveis por sua presença no Departamento Municipal de Cultura de São Paulo, Chefe de Gabinete do prefeito Fábio Prado, exilado político por sua rivalidade com Getúlio Vargas em duas oportunidades, estudioso do Musée de l’Homme ao lado de Paul Rivet

¹ SHELLEY, Percy Bysshe. A uma cotovia. [Trad. Fernando Pessoa]. In: SARAIVA, Arnaldo. *Fernando Pessoa, poeta-tradutor de poetas: os poemas traduzidos e o respectivo original*. Porto: Lello, 1996.

e Marcel Mauss, um dos primeiros a trabalhar na novíssima seção de cinema do MoMA ao lado de Luis Buñuel. O homem que foi editor de *O Estado de S. Paulo* e deixa o jornal de ampla circulação para fundar sua revista nos anos 50 acumula um considerável conjunto de contatos intelectuais que permite construir uma antologia modernista que, embora encarne sua vertente estatal assombrada pela eterna figura de Mário de Andrade, rumoreja também a possibilidade de internacionalizar o debate sobre a modernidade brasileira para além do discurso do autonomismo nacionalista que hegemonizou a narrativa do modernismo canônico – com a qual sua revista também contribuiu.

A revista *Anhembi* se porta como uma antologia e tem estrutura fixa: todo número traz um editorial, um bloco de textos variados, em sua maioria ensaios, de colaboradores brasileiros e estrangeiros, mas também contos, poemas, peças de teatro, depoimentos e textos de outros gêneros; e por fim, um conjunto de seções “de 30 dias”, abarcando a revisão das notícias do mês, bem como resenhas de livros, de montagens teatrais, de filmes, de concertos e de exposições de arte, e depois de algum tempo, de atualidades científicas. Ao longo de cada número, uma série de anunciantes que gozavam de prestígio social em São Paulo desfilam pelas páginas, como as indústrias Matarazzo, a Antarctica, o próprio Estadão, o Cotonifício Crespi, bancos, entre outros. Em sua ambição enciclopédica, luminosa, a antologia tem como uma de suas metas políticas a canonização de uma vertente “estatal” do Modernismo.

Uma visita ao nome da revista nos leva a identificar, nela, uma nítida inclinação pedagógica – haja vista que as antologias foram por longo tempo o material escolar do professor de português, ou ainda, que até mesmo o livro didático atual, mesmo com seus apêndices de exercícios e explicações, também pode ser pensado como tal, na medida em que é também uma seleção de textos. “Rio de unas aves añumas”² (também conhecidas como emas-pretas, unicórnios ou itaús), Anhembi é o nome ancestral do rio Tietê, roteiro de penetração já utilizado pelos indígenas, primeiros habitantes da terra, e remissão clara à violência fundadora bandeirante – imagem, aliás, adotada pela revista e pelo próprio editor, que publica poemas com pseudônimos inspirados em figuras históricas desse momento, como Raposo Denis e Tietê Borba.³ Paulo Duarte dá conta dessas informações no editorial do primeiro número, e

² DUARTE, Paulo. *Anhembi*. São Paulo, v. I, n. 1, p. 1, dezembro de 1950.

³ Longo texto sobre o Monumento às Bandeiras, de Brecheret, também é publicado pela revista, bem como o discurso de Armando de Salles Oliveira em sua inauguração.

as retoma quando do aniversário de um ano da revista, em tom alvissareiro. Se outrora fora o rio um caminho de “penetração” física e cultural, na medida em que foi um vetor de nosso violento processo de colonização e genocídio indígena, a revista propunha-se, ao nascer no final do ano de 1950, a ser um mecanismo de penetração cultural, de “elevação da cultura brasileira” — diante da ascensão da sociedade de massas e da massificação cultural, à qual Duarte e os seus eram amplamente reativos, e mantendo e reafirmando, pois, a antinomia entre “alta” e “baixa” cultura, sendo a “alta” o gosto das elites consumidoras do periódico, à qual iam se incorporando, aos poucos, certas vertentes de nossa arte modernista. É digna de nota, ainda, a forte presença do espectro de Mário de Andrade (até mesmo em um dos textos de autoria de Bandeira presentes no periódico), morto em 1945, porém eternamente saudado e revisitado pela revista; é uma das referências mais citadas ao longo dos números do periódico, de acordo com a Base de Dados Periodismo Literário e Cultural do NELIC, na qual os dois primeiros anos encontram-se indexados. É preciso, portanto, pensar o edifício modernista a partir desse viés marioandrado consolidando-se institucionalmente.

BANDEIRA EM REVISTA DE BANDEIRAS

Como chegamos a Manuel Bandeira na revista *Anhembi*, ironia nominal de se ver Bandeira em meio às bandeiras de Duarte? Uma das portas de entrada possíveis seria um poema que pode ser lido em correspondência com a própria revista em sua remissão às emas-pretas do rio. Trata-se de um debruçar-se sobre as aves, mais especificamente, sobre uma cotovia. Bandeira tem sua primeira colaboração com *Anhembi*, no poema que viria a ser o segundo de *Opus 10* (lançado em 1952), sucedendo *Boi morto*, que traz o fluxo inexorável do tempo e dos “destroços do presente”, e antecedendo os sonhos imbricados e delusórios de *Tema e variações*. A este tempo, Bandeira já havia sido nomeado professor do Colégio Pedro II por Capanema e eleito para a Academia Brasileira de Letras (onde foi saudado por Ribeiro Couto, outra figura que comparece como poeta em *Anhembi*, e a quem Bandeira também dedica alguns de seus versos).

COTOVIA

- Alô, cotovia!
Por onde andaste?
Aonde voaste,⁴
Que tantas saudades me deixaste?

- Andei onde deu o vento.
Onde foi meu pensamento.
Em sítios, que nunca viste,
De um país que não existe...
Voltei, te trouxe a alegria.

- Muito contas, cotovia!
E que outras terras distantes
Visitaste? Dize ao triste.

- Líbia ardente. Cítia fria,
Europa, França, Bahia...

- E esqueceste Pernambuco,
Distraída?

- Voei ao Recife no cais⁵
Pousei na Rua da Aurora.

- Aurora da minha vida,
Que os anos não trazem mais!

- Os anos não, nem os dias,
Que isso cabe às cotovias.
Meu bico é bem pequenino
Para o bem que é deste mundo:
Se enche com uma gota de água.
Mas sei torcer o destino,
Sei no espaço de um segundo
Limpar o pesar mais fundo.
Voei ao Recife, e dos longes
Das distâncias, aonde alcança
Só a asa da cotovia,
- Do mais remoto e perempto
Dos teus dias de criança
Te trouxe a extinta esperança
Trouxe a perdida alegria.⁶

⁴ Na edição da Nova Aguillar das poesias de Bandeira, bem como em *Estrela da vida inteira*, o segundo e o terceiro verso deste poema aparecem invertidos.

⁵ “Voei ao Recife, no Cais”, nas edições mencionadas.

⁶ BANDEIRA, Manuel. Cotovia. *Anhembi*. São Paulo, v. IV, n. 10, p. 43-44, setembro de 1951.

A evocação coloquial de uma conversa estrutura o poema de Bandeira, em que o eu lírico se dirige à cotovia e pede notícia das paragens por onde andou, ao que esta lhe responde falando de diferentes lugares, terminando por evocar *topos* romântico do Recife da infância de “perdida alegria” bandeiriana. Cabe citar um primeiro referencial, geográfico: a cotovia é uma ave europeia e asiática, que também habita o norte da África. Se está no Brasil, certamente é ou ave de importação, ou em movimento migratório. A primeira pergunta feita a ela remete justamente aos paradeiros de seu voo, aos “cartões-postais” que pode ela trazer ao eu lírico. E ela foi aos sítios não vistos, talvez àquela Pasárgada, distante e desejada, percorreu o mundo, como também fez a revista que remete às emas-pretas, estas, aves ribeirinhas. Notadamente, a cotovia é uma ave canora, conhecida pelo seu canto, e não migratória; geralmente está associada ao raiar do dia, ao nascer do sol, diferentemente do rouxinol, ave ligada ao cair da tarde. É clássica a menção a ela em *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, no Ato III, cena V,⁷ em que os apaixonados discutem se estaria próxima a aurora em virtude do canto desses pássaros. Julieta afirma que o canto ouvido por eles seria do rouxinol, o que não seria sinal do dia vindouro, ao que Romeu reconhece ser a cotovia, “arauto do dia”, obrigando-o a partir para viver, e não ficar para morrer:

JULIETA

Mas já quer ir? Ainda não é dia.
Foi só o rouxinol, não cotovia
Que penetrou seu ouvido assustado.
Toda noite ele canta entre as romãs.
Verdade, amor; foi só o rouxinol.

ROMEU

Foi o arauto do dia, a cotovia,
E não o rouxinol. Veja os clarões
Que já rendaram as nuvens no leste.
Cada vela do céu já se apagou,
E o dia, triunfante, se prepara
Para pisar nos cumes das montanhas.
Ou vou e vivo, ou fico aqui e morro⁸

⁷ O mapeamento das referências do poema *Cotovia*, bem como sua leitura como colagem e montagem, foi desenvolvido por Valmiki Guimarães em artigo intitulado “Tradução, paráfrase, paródia e colagem em Manuel Bandeira”, publicado nos *Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura* da UFMG em 1986.

⁸ SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Trad. Barbara Heliodora. São Paulo: Saraiva, 2011.

São as notícias de fora, da ave, que podem trazer alegria ao triste eu lírico, que ficara em seu país, o Brasil, em especial pela remissão a Pernambuco, à Rua da Aurora, ao cais, à terra de nascimento de Bandeira e tão recorrente tema de sua produção poética. Das terras visitadas pela ave, nenhuma mais satisfaz o eu lírico do que aquela que traz em seu bojo a memória da infância – ao ponto de este admoestar a ave pelo possível “esquecimento” de Pernambuco. O tema da memória e da melancolia, a romântica nostalgia acaba por se estabelecer, e surge através do deslizar do sentido do nome da rua, que remete a outra aurora, já clássica, a do poema *Meus oito anos*, de Casimiro de Abreu. Bandeira utiliza, pois, o procedimento de “desentranhar” ou de emprestar trechos de textos alheios, um tipo de gesto recorrente na poética de Ana Cristina Cesar, que muito o admirava e que por várias vezes “vampiriza” o poeta. A passagem da Aurora nome próprio, logradouro próximo aos canais de Recife, por onde corre Bandeira menino, à livre associação com o verso romântico, tornado clichê de banco de escola, marca novamente a utilização do procedimento da montagem, do empréstimo, da construção do discurso do poeta e da cotovia a partir da incorporação anacrônica de textos da tradição. Mas a aurora da vida está para sempre perdida, resta como rastro, lembrança, evocação, fantasma. A ave pode torcer o destino, tema que agora retorna, mas para torná-lo menos pesaroso do que o foi aos enamorados de Verona. No entanto, a esperança que a cotovia traz ao poeta é, ela própria, “extinta”, isto é, no fundo, mais do que simplesmente estar perdida, deixou de existir, extinguiu-se, não há. A alegria, pois, pode apenas assomar da infância, tempo de memória, tempo-imagem que não há, tempo da não-fala, tempo primeiro das experiências. Tempo perdido?

É interessante que, na última estrofe, a voz não retorna ao poeta, e o novo travessão marca a continuidade da fala da cotovia, de modo a ressaltar o que ela traz – um tempo e um espaço utópicos, lembrados com nostalgia. Mas a evocação evasiva, basicamente tardo-romântica, é significativa. Por que este poema de Bandeira em Anhembi? Por que não outro, tomado do mesmo intervalo de produção? Talvez uma resposta ou associação possível se dê pelas vias da montagem. Com efeito, para além das associações entre as aves – as anhumas do Tietê, a ave viajante de Bandeira –, a cotovia serve também como alegoria da própria revista. Se as revistas encarnam a própria lógica da modernidade pelas vias da montagem, da fragmentação da experiência, do advento do informe e da justaposição de textos que são fragmentos por vezes radicalmente distantes, unidos pelo acaso, pela exiguidade do tempo presente

e pela mão do diretor, daquele que seleciona, isto é, do antologista, já vimos também que este poema se constrói, também, pelo procedimento de “desentranhar”, ou seja, pela incorporação ao discurso por Bandeira de menções a outros textos, próprios ou alheios.

Ao falar de seus destinos, antes mesmo de evocar o Recife, a cotovia diz ter passado por “Líbia ardente, Cítia fria”. Como também observado por Valmiki Guimarães em seu já citado estudo, trata-se de uma parte do Canto III d’Os Lusíadas. Sabidamente, nessa parte do poema camoniano, Vasco da Gama é exortado a contar a “genealogia” de seu povo, e passa a fazê-lo reconhecendo como herói a história de um povo, ao gosto épico. Quando Gama relata o episódio de Inês de Castro, põe em sua boca as seguintes palavras diante da circunstância de sua morte, nas quais solicita ela o exílio como pena: “Põe-me em perpétuo e mísero desterro, / Na Cítia fria ou lá na Líbia ardente / Onde em lágrima viva eternamente.”⁹ Inês pede como lugares de desterro países distantes de Portugal e de origem árabe, como a Cítia, cujo nome remete a ser um povo arqueiro, ou, na verdade, um conjunto de povos de origem iraniana, e a Líbia, território do norte da África também sob domínio árabe à época em que Camões escreveu.

É possível afirmar, ainda, que todos os destinos da cotovia são marcados por citações. Ao rimar “Cítia fria” com “Europa, França e Bahia”, Bandeira novamente cita, mas desta vez um mote de Mário de Andrade que se repetiu em outros dois poetas, Carlos Drummond de Andrade e Ascenso Ferreira. Com efeito, Vei a Sol, ao pedir a Macunaíma que vire seu genro, assim se dirige ao herói sem nenhum caráter: “— Meu genro: você carece de casar com uma das minhas filhas. O dote que dou pra ti é Oropa França e Baía. Mas porém você tem de ser fiel e não andar assim brincando com as outras cunhãs por aí.”¹⁰ O dote que Macunaíma receberia é também o mote de um poema de Drummond publicado em *Alguma poesia*, de 1930, que leva justamente como título *Europa, França e Bahia*, no qual o eu lírico percorre as passagens europeias com “olhos brasileiros” que “se enjoam da Europa e se fecham “saudosos”, procurando a “Canção do exílio” — outro referencial romântico que bem se coaduna com a menção bandeiriana a Casimiro de Abreu no poema da Cotovia. Dos “olhos brasileiros sonhando exotismos”, na euforia vanguardista, passamos ao pássaro que viaja pelos territórios e apenas pode trazer “extinta esperança” e “perdida alegria”, melancolicamente, nos anos 50.

⁹ CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. São Paulo: A Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro / A Escola do Futuro da Universidade de São Paulo, s/d. [Domínio público].

¹⁰ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Est. texto de Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro: Agir, 2008, p. 90.

A matriz da citação, e mais ainda, da montagem, é, portanto, movimentada por Manuel Bandeira como procedimento poético, e permite pensar o poema *Cotovia* como co-irmão da própria ideia de um projeto de revista. Nesse sentido, chega a ser irônica a menção a uma passagem em que Inês de Castro peça o desterro, contando com o fato de que o projeto que resulta em *Anhembi* tem suas raízes justamente nos períodos de exílio de Duarte, nos quais conheceu alguns colaboradores aos quais daria amplo espaço na publicação, como o futurista Anton Giulio Bragaglia. É um projeto, pois, de cunho tardo-romântico, e por que não dizer, algo iluminista, que apesar de uma “extinta esperança” tenta revisitar uma perdida alegria. Não mais a euforia vanguardista da aurora do Modernismo, mas a postura remissiva, canônica e canonizadora em que se revestem os senhores que um dia deflagraram o movimento de 22.

HISTÓRIAS DO MODERNISMO

É digno de nota, ainda, que vários foram os interlocutores que Duarte trouxe a *Anhembi* para historiar o movimento modernista brasileiro. Sérgio Milliet foi o primeiro deles. Cunhado de Paulo Duarte e também poeta, Milliet publica, nos cinco primeiros números da revista, seus “Dados para uma história da poesia moderna/modernista” (o título oscila), que viria a se tornar o “Panorama da moderna poesia brasileira”, publicado em 1952. O texto parte da premissa de que a história das artes se faz da alternância entre períodos “clássicos” e “românticos”, entendendo o modernismo justamente nesse segundo polo. Milliet vai revisitando, a partir de Mário e Oswald de Andrade, com clara predileção pelo primeiro – assim como toda a construção do modernismo institucional – uma série de poetas, fazendo uma espécie de antologia destes, num texto fortemente marcado pelo impressionismo e, claro, pela ligação pessoal e participante que tem ele com o movimento. Entre os vários poetas que visita está, logicamente, Bandeira.

Voltemo-nos, por um momento, ao que diz Milliet sobre a poética de Bandeira. É com este poeta que o crítico abre a segunda parte de sua análise da poesia modernista, não sem antes uma nota breve sobre Luís Aranha, de que destaca a importância histórica de ter sido o primeiro a usar, na poesia brasileira, a “técnica da associação de idéias” em seu “Poema giratório”. É digno de nota que Aranha não tenha participado da Semana de Arte Moderna, mas tenha publicado em *Klaxon*, e que Bandeira, ao coligar versos dele em sua *Antologia dos poetas bissextos contemporâneos*, diz que “emudeceu como um novo Rimbaud”.¹¹

¹¹ Observação feita por José Lino Grünwald em texto publicado na seção de Literatura do *Correio da manhã* de 27 e 28 de fevereiro de 1972, em texto intitulado *Um marco esquecido: Luís Aranha*, disponibilizado pela Hemeroteca Digital Brasileira.

Milliet destaca em Bandeira uma “serenidade e plenitude de composição” alcançada na idade madura, especialmente a partir da *Lira dos Cinquent’Anos*. E com isso, dá preferência à segunda versão da “Canção do beco” em relação à primeira; esta, com o tom transgressor e sem saída; aquela, que volta a memória àquele beco e àquele cantar, para terminar por dizer que dele nunca teve vergonha. Está pois, assinalada, de partida, uma preferência memorialista, e sempre retesada em direção a uma poesia “madura”, livre da “brincadeira” e do “humor” por ele condenados em Oswald e em Drummond – o que tranquilamente se coaduna com ser “Cotovia” o primeiro poema de Bandeira publicado em *Anhembi*. A poética bandeiriana, que para Milliet teria começado embebida de simbolismo e de ataques aos parnasianos, também teria caminhado no rumo de uma “descoberta de personalidade”, o que parece crucial em todas as análises de Milliet – e que talvez não se perceba justamente como “persona”. Essa reivindicação de “maturidade” é também uma reivindicação de inserção numa nova forma de cânone, uma refutação de certo “intelectualismo” que poderia ser transgressor ou elitista a outra maneira. Seria o “lirismo libertador” reivindicado na *Poética*, como quer Milliet, uma fuga, a busca da Pasárgada ou da infância como lugar outro, longe dos contratempos do contemporâneo?

Outra conquista, para Milliet, teria sido mérito de Bandeira conseguir deixar de fazer versos “como quem morre”, como dizia em inícios de sua produção poética, para, ainda mais do que fazê-los como quem “canta”, encontrar o tom de quem “fala”. E se o ritmo foi constante em sua pesquisa poética, não há negar que esse discurso sobre o poema como fala nos remete de novo a uma matriz comunicativa atuante na dialogação da Cotovia. E eis, no ensaio do crítico um excerto que parece bem adequado para justificar a presença dessa antologizada dicção bandeiriana em *Anhembi*: “essa aspiração à pureza, à inocência, à humildade, que, assim como levam ao céu, conduzem à verdadeira poesia, a qual não é habilidade nem pelotica, nem brilho raro de retórica, porém expressão e comunicação através da sensibilidade mais que da inteligência.”¹² Para Milliet, também poeta, a poesia tem que comunicar, sendo a razão um agente construtivo que deve atuar apenas como filtro mediador do intercâmbio “entre almas”. O jargão, todavia, é sintomaticamente impressionista, e nas próprias páginas de *Anhembi* as mudanças no discurso crítico não deixarão de se perceber quando, por exemplo, José Castello resenhar o ensaio de Milliet lançado em livro, em 1952.

¹² MILLIET, Sérgio. Dados para uma história da poesia modernista. II. *Anhembi*, São Paulo, v. I, n. 2, p. 268, janeiro de 1951.

Milliet deixa, assim, transparecer que Bandeira alcançara, talvez após ou mais do que Mário, uma dicção que lhe seria cara. Mas há poesia pura? Ou inocência para além da leitura, que precisa procurar dela fugir nos meandros da linguagem? Ou humildade que não seja construída, em se tratando de um âmbito radicalmente ficcional como o da Literatura?

DE BANDEIRA A MÁRIO

Como já afirmei, justamente porque surge primeiro e já no primeiro número, na construção canonizadora de Milliet e Paulo Duarte, Mário de Andrade é, para *Anhembi*, a figura de um pai morto: fantasma sempre presente, autor amplamente citado, mas, justamente porque morto em 1945, nunca colabora. Talvez, além do fato de que Duarte afirme constantemente, mesmo nas páginas da revista, que o Departamento Municipal de Cultura era a "casa de Mário de Andrade", seja importante ver a máscara mortuária construída por Manuel Bandeira no número 23 de *Anhembi* com base justamente na grande máscara em que se constroem as identidades e alteridades humanas: a linguagem. E eis o ensaio *Mário de Andrade e a questão da língua*,¹³ colega, talvez, de poemas como *A Mário de Andrade ausente*, publicado por Bandeira em *Belo belo*, em que o eu lírico afirma que Mário "não morreu, ausentou-se; "Para outra vida? / A vida é uma só. A sua continua / Na vida que você viveu. / Por isso não sinto agora a sua falta"¹⁴ ou nas *Variações sobre o nome de Mário de Andrade*, em que passeia com o fantasma pela cidade de São Paulo pedindo-lhe cigarros.

Para entender a língua em (ou de) Mário, diz Bandeira, é necessário pensar suas outras *personas*: o homem, o brasileiro e o artista; efetivamente, todas construções de linguagem, em imaginários do próprio falecido, em imaginários do colega modernista a respeito dele. Mário é descrito por Bandeira como alguém que apenas volta à poesia, depois do muxoxo paterno aos primeiros versos, com os poemas de *Há uma gota de sangue em cada poema* e a comoção com o cenário da guerra. Diferentemente, na *recensio* bandeiriana, a *Pauliceia* surge como livro sobre o qual há titubeio quanto à impressão por se tratar de uma "bomba", na visão do autor. Em carta a respeito do livro a Bandeira, Mário dá conta de sua visão pendulante entre o particular e universal: "Só sendo brasileiro [...] é que nos universalizaremos, pois assim concorreremos com um contingente novo, novo assemblage de caracteres psíquicos pro en-

¹³ Na edição da *Poesia completa e prosa* de Bandeira pela Nova Aguillar, não há menção ao fato de que este texto foi publicado originalmente em *Anhembi* em seu número 108.

¹⁴ BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993, p. 198.

riquecimento do universal humano.”¹⁵ Bandeira destaca de Mário, portanto, justamente a conformação de uma nação imaginada que, com cara definida, possa se afrontar com a tradição europeia, do centro, e nela se inscrever, ou ainda, a ela “acrescentar” algo, donde se depreende um entendimento da cultura como algo acumulativo e evolutivo, ou ainda, de um centro ao qual à periferia tenha que se tensionar para poder inscrever suas singularidades. É nesse sentido (e não no linguístico, destaca Bandeira) que Rui Barbosa (que desfrutava também da admiração de Paulo Duarte, perdendo em sua estima, como político, apenas para Armando de Sales Oliveira e Fábio Prado, com os quais Duarte trabalhou) tinha para Mário “mais valor para o Brasil do que cem anos de vida independente e unida, porque foi um ideal humano brasileiro e concorreu para a nossa solidarização psicológica muito mais do que tôdas as nossas necessidades comuns; porque foi um ídolo, não mais baiano, mas brasileiro.” A tensão particular/universal reveste-se, aqui, de regional/nacional.

Juntamente com o valor da nação, em seu processo de formação e diferenciação inclusiva no concerto mundial, surge o ídolo, essa imagem, indivíduo depositário da liderança e, além disso, “pequeno simulacro”, como o definiria Roland Barthes em *A câmara clara*. Aqui, novamente, não estamos muito distantes de Getúlio Vargas e dos processos de massificação e liderança carismática, e se tocam, novamente, os dois lados da moeda em torno do pomo de ouro do Estado. Ressalte-se, ainda, que essa ideia procura suplantar o regionalismo, negando uma “baianidade” (ainda que, como vimos, a afirmação paulista sempre tenha sido tônica forte) e reivindicando uma figura de fora de São Paulo para a formação, a partir daquele centro ascendente, de uma ideia de Brasil. A língua, no âmbito desse ideário de Bandeira a respeito de Mário, teria sido o plano dos “sacrifícios à verdade e à beleza” no problema “mais vasto e mais complexo de aprofundar harmonicamente o tipo brasileiro.”

É bom lembrar que o problema do “escrever brasileiro” foi parte das preocupações não só de Mário e de outros modernistas, em suas diferentes interpretações, mas também de Paulo Duarte, que em 1944, estando em Lisboa, publica *Língua brasileira*, e o remete a Mário de Andrade dizendo que “foi interditado pela censura portuguesa.” Duarte faz a defesa política da separação da nomenclatura das línguas, afirmação da diferença e da autonomia da ex-colônia, endossando Mário de Andrade:

¹⁵ ANDRADE, Mário de. apud BANDEIRA, Manuel. Mário de Andrade e a questão da língua. *Anhembi*. v. 108. Vale lembrar que a citação da carta pessoal de Mário feita por Bandeira é bastante anterior à publicação de suas cartas, as quais foram por longo tempo desconhecidas do grande público por desejo do próprio escritor.

E’ do gênio da língua, diz Carlos Pereira, diversificar-se constantemente. ‘A ação conservadora da literatura torna mais lenta, porém não anula essa impulsão genial, essa dialectação constante.’ Isso quando se trata de uma literatura só, mas, no nosso caso, são, na realidade, duas literaturas, e com freqüência afastando-se tanto, que Agostinho de Campos, certa vez, criticando o livro de um escritor brasileiro, disse que não conseguira lê-lo porque estava escrito em português só de vez em quando... [...] a linguagem escrita, a expressão da língua comum, difere da linguagem literária. E’ o que acontece com a linguagem escrita do Brasil e a de Portugal. E, no Brasil, desde a ação rejuvenescedora da literatura moderna, a linguagem escrita usada pela maioria dos escritores passou a confundir-se com a linguagem literária, daí a diferença acentuada com a de Portugal.¹⁶

Ainda que Bandeira note que as invenções vocabulares e os neologismos praticados por Mário na *Pauliceia* não teriam um propósito de “diferenciação brasileira”, chama a atenção para o fato de que ali, no *Prefácio interessantíssimo*, Mário fale de “escrever brasileiro”. Teria o paulista lapidado a ideia de sistematizar o que fazia a partir da provocação da leitura das *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, e, a respeito da questão portuguesa que Duarte ainda rebateria em 1944, escrevera ao *Diário de notícias*, em 1927, afirma que

Nenhum de nós não tem a pretensão de criar uma língua que um português não possa entender. Não se trata de inventar uma fala de origem brasílica e inconfundivelmente original, não. Se trata apenas duma libertação das leis portuguesas, as quais, sendo leis legítimas em Portugal, se tornaram preconceitos eruditos no Brasil por não corresponderem a nenhuma realidade e a nenhuma constância da entidade brasileira.¹⁷

Ao reproche de Bandeira pelo excesso de paulismo da escrita marioandradina inaugurada em artigos de 1924, na *Revista do Brasil*, Mário teria respondido com o pedido de espera por um livro: *A escrava que não é Isaura*, em 1925, e com o anúncio da *Gramatiquinha da fala brasileira*, que, segundo o pernambucano, alicerçado em carta de Mário a Sousa da Silveira, nunca teria sido escrita porque era simplesmente anúncio feito por Mário para que entendessem que havia um projeto por trás da maneira como escrevia. Reconhecendo, todavia, que a linguagem de Mário acaba por operar uma grande mistura da “rosa-dos-ventos” linguística brasileira, Manuel Bandeira considera que teria

¹⁶ DUARTE, Paulo. *Língua brasileira*. Lisboa: s/ed., 1944, p. 13.

¹⁷ ANDRADE, Mário de, apud BANDEIRA, Manuel, *Mário de Andrade e a questão da língua*, op. cit., p. 294.

sido isso o que mais concorreu para “artificializar” a linguagem do autor de *Macunaíma*. E qual seria, ou haveria, pois, uma “língua natural”?

É digno de nota, ainda, que além da *Cotovia*, Bandeira tem outro de seus poemas publicados nas páginas de *Anhembi*, no número 80, de setembro de 1957: *Craveiro, dá-me uma rosa*, incorporado posteriormente ao conjunto de versos de circunstância do *Mafuá do malungo* (que teve uma primeira pequena edição feita por João Cabral de Melo Neto em 1948, e uma segunda, ampliada, de 1954; o poema teria entrado, pois, na terceira, já que saiu inédito em *Anhembi*). Trata-se de um poema a respeito da situação política de Portugal, na qual fora eleito o general Craveiro Lopes, em 1951 — fato noticiado e comentado em *Anhembi* no seu n. 10, de setembro daquele ano. Craveiro ficaria no poder até 1958, e em 1957 realiza uma visita oficial ao Brasil como presidente. A visita, aliás, é marcada por uma passagem por Salvador plena de celebração colonial, em que a própria cobertura jornalística enfatiza o discurso do progresso, justapondo a chegada de Cabral em 1500 à vinda do general 457 anos depois.¹⁸ Ao poema, tal como o conhecemos e que não apresenta diferenças entre a versão da revista e a publicada em *Estrela da vida inteira*, junta-se uma quadra suplementar. Na página seguinte a ele, “Tietê Borba” (que é ninguém menos do que o próprio Paulo Duarte em um de seus pseudônimos bandeirantes) publica uma *Adenda a Manuel Bandeira*, com a nota de rodapé de que teria lido o original de Bandeira na redação e feito uma “quadra final” para “fêcho do poema”:

É cravo bem brasileiro,
Craveiro de Portugal,
Só cravos de bom craveiro,
Escravos, não, general.

¹⁸ Veja-se, por exemplo, a matéria feita por José Maria Neves, com fotos de Newton Viana, para a *Revista da Semana*, com farta iconografia, intitulada *Craveiro em Salvador revive episódios da descoberta do Brasil*: “QUATROCENTOS e cinquenta e sete anos depois do cidadão português Pedro Álvares Cabral descobrir o Brasil, aportando em uma caravela rústica o lugar denominado por êle próprio de “Porto Seguro”, na Bahia de Todos os Santos, um seu patrício, envergando vistoso fardamento de gala e acompanhado de luzidia comitiva, desembarcou nas mesmas terras de um pos- sante avião quadrimotor, do tipo mais moderno, e que fêz um itinerário bem diferente. Só depois de receber as homenagens do estilo, que são devidas aos Chefes de Estado, é que o General Higino Craveiro Lopes pôde trilhar os caminhos percorridos pelos seus antepassados e contemplar, emocionado, as belas praias de Amaralina, Itapoan, Chega Nego, Barra e outros locais que deixaram deslumbrados os intrépidos marujos das naus portuguesas e que foram testemunhas dos grandes feitos lusos.”

Ao lado de um dos nomes já consagrados e icônicos da poesia modernista brasileira, mesmo que escrevendo sobre a "circunstância" da política (da ditadura salazarista em Portugal, da visita do general), Duarte acredita poder aumentar, ampliar, inscrever algo mais no poema. Bandeira fala de mandar cravos a Portugal, mas cravos brancos, não os vermelhos, que viriam a se tornar símbolo da Revolução que ele não estaria vivo para ver. Da mesma maneira, Duarte chama o cravo branco e "puro" que o eu lírico pretende mandar de "cravo de bom craveiro", terminando por negar a condição (nossa) de escravos ao general. A circunstância do verso de Bandeira publicado deflagra, aqui, a possibilidade do discurso de Duarte. Ele se coaduna, por um lado, a sua oposição às ditaduras, mas, para além, liga-se à afirmação que já em sua abordagem da questão linguística entre Portugal e Brasil fizera, em 1944. Além disso, já assomara no texto de Bandeira sobre Mário, qual seja, a de condição de artifício da linguagem e também de campo de projeto, de estratégia, que serve para a invenção de uma máscara mortuária, de uma imagem, de um rosto que não é senão tentativa de deter o que está para sempre perdido.

A afirmação da condição de artifício abre a via justamente para pensar o teatro da linguagem como o do grande mascaramento em que se constrói não só Mário, ou o Mário de Bandeira, mas também as das duas faces do Modernismo, quase como as máscaras da tragédia e da comédia justapostas. Por um lado, a transgressora, a que implodiu a lógica anterior da linguagem a partir de dentro dela própria; por outro, a que usou do mesmo artifício para construir a máscara mortuária desse mesmo esforço que poderia ter esboroadado e sido esquecida, em nome de outra narrativa da história, em torno da qual há sempre tensão. Em uma margem, adormecida nas ruínas, a força; em outra, o próprio artifício usado em nome do apaziguamento das forças em formas, em nome do féretro da vanguarda, em nome de sua históriação. Na terceira margem, sob o canto das cotovias e na aurora de uma infância querida que os anos não trazem mais, *Anhembi*.



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

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 cotação 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 estúpida,
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 ahora 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

INTERPASSIVIDADE E ANONIMATO

O CASO DO PASQUINS EM *LA MALA HORA*

Ane Carolina Randig Tavares
UFSCar

RESUMO: Neste artigo, pretende-se discutir sobre a função temática e estética dos pasquins (bilhetes anônimos) presentes na composição da narrativa de *La mala hora* (1962), romance escrito por Gabriel García Márquez. Para isso, será realizada uma aproximação entre literatura e psicanálise, considerando as ideias apresentadas por Slavoj Žižek, no capítulo II, em seu livro *Como ler Lacan* (2010). Ao relacionar as reflexões de Žižek sobre o *coro* grego (artifício teatral) e o *ciberspaço* (artifício virtual) com os *pasquins* (artifício literário), tem-se o objetivo de averiguar o que esses meios — enquanto espaços de representação — têm em comum, para então compreender os efeitos de sentido dos pasquins na narrativa.

PALAVRAS-CHAVE: Gabriel García Márquez; Literatura; Psicanálise

INTERPASSIVITY AND ANONYMITY

THE CASE OF THE PASQUINADES IN *LA MALA HORA*

ABSTRACT: In this paper, it is intended to discuss about the aesthetic function and thematic of the pasquinades (anonymous letters) present in the narrative composition of *La mala hora* (1962), novel written by Gabriel García Márquez. For this, it will be accomplished an approximation between literature and psychoanalysis, by means of the ideas introduced by Slavoj Žižek, in the chapter II of his book *How to read Lacan* (2010). By linking Žižek's reflections on the Greek *chorus* (theatrical artifice) and *cyberspace* (virtual artifice) with the *pasquinades* (literary artifice), one aims to ascertain what these vehicles — as a space of representation — have in common and thus understanding the effects of meaning of the pasquinades in the narrative.

KEYWORDS: Gabriel García Márquez; Literature; Psychoanalysis.

Ane Carolina Randig Tavares é mestre em Estudos de Literatura pela Universidade Federal de São Carlos.

INTERPASSIVIDADE E ANONIMATO O CASO DO PASQUINS EM *LA MALA HORA*

Ane Carolina Randig Tavares

PALAVRAS INICIAIS

A literatura antecede a psicanálise. Tanto é que o conceito chave dos estudos psicanalíticos, o *complexo de Édipo*, desenvolvido por Sigmund Freud tem como pano de fundo a tragédia de Sófocles. Ao longo de sua teoria, Freud, como admirador das artes em geral, revisitou várias outras obras (Shakespeare, Hoffmann, Dostoiévski, entre outros). Interpretando os autores a partir de seus escritos, o estudioso buscava conhecer a fonte dessa imaterialidade (o não palpável) que ganhava forma por meio das palavras, da linguagem. Entendida como fruto da subjetividade do artista, a literatura proporciona muitos elementos para a análise das manifestações daquilo que habita o inconsciente.

Jean Bellemin-Noel, professor de literatura francesa, em seu livro *Psicanálise e Literatura*, tece uma discussão em que argumenta sobre as relações possíveis entre o binômio literatura e psicanálise. De acordo com o autor, o conjunto das obras literárias proporciona uma perspectiva sobre a realidade do homem, sobre o meio onde ele vive, como também a maneira como ele capta ao mesmo tempo, não sobre o meio em que ele vive e sobre a maneira como se relaciona com o seu meio. Em seguida, Bellemin-Noel discute a relação da arte literária com a psicanálise:

A doutrina psicanalítica apresenta-se de maneira quase análoga: um aparelho de conceitos que reconstroem o psiquismo profundo, e modelos de decifração. Se o corpo dos textos e o instrumental teórico pertencem a ordens diferentes da realidade (um material contra instrumentos de investigação), é preciso não perder de vista que a visão do mundo das belas-letas e a marcação dos efeitos do inconsciente funcionam do mesmo modo: são duas espécies de interpretação, maneiras de ler, digamos leituras. Literatura e psicanálise “lêem” o homem na sua vivência cotidiana tanto quanto no seu destino histórico.¹

Nesse movimento dialógico, tanto a psicanálise empresta seus conhecimentos para ler a literatura, como a literatura empresta sua experiência e

¹ BELLEMIN-NOEL, Jean. *Psicanálise e Literatura*. Trad. Álvaro Lorencini e Phillipe Willemart. São Paulo: Editora Cultrix, 1978, p.13.

sabedoria à psicanálise. Terry Eagleton em *A Psicanálise*, capítulo V do livro *Teoria da literatura: uma introdução*, apresenta-nos um texto muito elucidativo, mostrando-nos o lugar da psicanálise na teoria literária.

Ao discutir elementos do romance *Filhos e Amantes*, de Lawrence, Eagleton afirma que a cada leitura estamos construindo o que se poderia chamar de subtexto da obra. Há um texto “visível em certos pontos *sintomáticos* de ambiguidade, evasão ou ênfase exagerada, e que nós como leitores, somos capazes de *escrever*, mesmo que o romance em si não o escreva.”² De acordo com o autor, toda obra literária compreende um ou mais subtextos, podendo estes serem entendidos como o “inconsciente” da própria obra. Em seguida, afirma que a crítica literária psicanalítica pode eleger como objeto de atenção quatro elementos: o autor, o conteúdo, a construção formal, ou o leitor.

Tendo em vista as considerações estabelecidas entre literatura e psicanálise, pretende-se, neste estudo, refletir sobre a função estética e temática dos pasquins (bilhetes anônimos) presentes no romance *La Mala hora*³ de Gabriel García Márquez, considerando os pressupostos apresentados por Slavoj Žizek, no capítulo II de seu livro *Como ler Lacan*.⁴

Leitor e crítico da cultura, Žizek tem atuado na linha de frente dos debates filosóficos, políticos e culturais (há mais de uma década). Seus estudos versam sobre os mais variados assuntos que vão da teoria da ideologia até a crítica da subjetividade, passando pela globalização, o espaço cibernético, estudos de cinema, entre outros. As influências do autor advêm, sobretudo, de duas grandes fontes filosóficas: o idealismo alemão e a psicanálise.

No livro em questão, o autor revisita os estudos de Jacques Lacan, confrontando-os com fragmentos provenientes da literatura, do cinema, mídia, política, no intuito de mostrar que os conceitos psicanalíticos estão frequentemente em constante comunicação com a nossa vida e cotidiano, sendo assim, um instrumento de leitura da sociedade.

Žizek inicia o texto falando sobre o *coro grego*, entendendo-o como o grande comentarista, o responsável em mediar e controlar as emoções dos espectadores durante a apresentação de uma peça teatral. Relaciona essas características com o sujeito interpassivo⁵ (ser passivo por meio do Outro).

² EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. Waltencyr Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 268, grifo do autor.

³ Este título refere-se à versão original do romance, em língua espanhola. Em português, a tradução adotou o título *O veneno da Madrugada*.

⁴ Capítulo II, intitulado “Sujeito interpassivo: Lacan gira uma roda de orações”. ŽIZEK, Slavoj. *Como ler Lacan*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

⁵ Cf. ŽIZEK, Slavoj. *Como ler Lacan*. op. cit. A noção de interpassividade, opõe-se à de interatividade. Ou seja, eu creio que estou interagindo com o Outro de forma ativa, quando, na verdade, estou ativamente mantendo minha passividade diante do Outro.

Eu concedo ao Outro⁶ o aspecto passivo da minha experiência. “Posso permanecer passivo, sentado confortavelmente em segundo plano, enquanto o Outro age por mim.”⁷

O teórico apresenta-nos, também, algumas ideias interessantes para pensar a relação do sujeito com o meio virtual. Segundo o autor, esse meio favorece a expressão do “verdadeiro eu”. É isso, entre outras coisas, que Lacan tem em mente quando afirma que a “verdade tem a estrutura de uma ficção”.⁸

Ao ler as ideias abordadas por Zizek, observou-se que algumas dessas podem ser associadas à lógica dos pasquins (bilhetes anônimos) presente no romance *La mala hora*. Aqui, a crítica literária psicanalítica empregada conceberá como objetos de atenção, especificamente, o conteúdo e a forma do romance.

Nesse sentido, este estudo tem por objetivo realizar uma aproximação dos *pasquins*, enquanto artifício literário, com as ideias de Zizek sobre *o coro grego* (artifício teatral) e *o ciberespaço* (artifício virtual) buscando evidenciar o que esses meios, enquanto espaço de representação (seja real ou ficcional) têm em comum, para então ampliar a compreensão dos efeitos de sentido dos pasquins na narrativa.

O ROMANCE EM QUESTÃO

La mala hora é o segundo romance de Gabriel García Márquez, escritor colombiano que ficou conhecido mundialmente, sobretudo, após a publicação de *Cien años de Soledad* (1967) obra mestra que lhe conferiu o prêmio Nobel de Literatura em 1982.

Gabo, tal como é conhecido em todos os lugares devido a sua popularidade, é um dos autores de renome ao lado de, entre outros, Jorge Luis Borges, Juan Rulfo, Julio Cortázar, Carlos Fuentes e Mario Vargas Llosa, autores consagrados que deram novas perspectivas à literatura hispano-americana, inovando a linguagem e interpretando suas realidades, sobretudo da América Latina, sob os mais distintos pontos de vista.

Nos romances, *La mala hora* (1962) e *El Coronel no Tiene Quien le Escriba* (1957) já é possível reconhecer uma antecipação do que seria o peculiar modo de narrar do escritor. Segundo Gilard, nesses romances há uma preocu-

⁶ O grande Outro (termo lacaniano), discutido por Zizek, refere-se à imagem do outro em que o sujeito se baseia para pensar de si, sua base de comparação; ele é inconsciente e dependente do simbólico.

⁷ ZIZEK, Slavoj. *Como ler Lacan*, op.cit., p. 36.

⁸ Ibidem., p. 44.

pação com outros planos de realidade.⁹ “Não apenas pela realidade objetiva, mas também pela outra realidade, a do fantástico. Apesar de parecerem tão ‘realistas’¹⁰ esses romances abririam para o autor o caminho ao *mundo do mistério*.”¹¹

A história do romance *La mala hora* apresenta um povoado, de incerta localização geográfica, em que sua gente é assaltada pela violência verbal, física e psicológica. De um lado padre Ángel tenta incutir a moral, principalmente por meio da censura, por outro lado, o alcaide pretende incutir a ordem social, e assim tornar o povoado um lugar “decente”. Ambas as lutas mostram-se inválidas já que tanto as soluções do padre Ángel como as do alcaide são igualmente inoperantes e desleais.

A luta vem simbolizada pelos pasquins – bilhetes anônimos (papeluchos) – que surpreendem os moradores delatando traições, injúrias, corrupções, filhos bastardos, entre outras coisas, deixando o mistério em aberto, pois não é (são) revelado(s) o(s) responsável(is) pelos papeluchos, este(s): “es todo y no es nadie”.¹²

FUNÇÃO TEMÁTICA E ESTÉTICA DOS PASQUINS NO ROMANCE

Antes de mostrar a função dos pasquins no romance, segue uma breve e curiosa explicação histórica sobre os mesmos. O termo pasquim deriva de Pasquino, nome de uma estátua da antiga Roma. Ali, criou-se o hábito de se pendurar folhetos sigilosos e insultuosos com os mais variados conteúdos. Por vezes satíricos, outras vezes cáusticos, tinham a função de ridicularizar alguma pessoa, sendo esta, na maioria dos casos, uma figura pública importante. De acordo com o Dicionário Aurélio, pasquim é uma sátira afixada em lugares públicos, um jornal ou panfleto difamador.¹³ Contudo, esse hábito não ficou no passado. Existem várias outras histórias – ficcionais e reais – que envolvem os pasquins. Apesar de os papeluchos, no romance, serem uma invenção literária, esses bilhetes têm relação direta com fatos reais da vida do autor.

⁹ MÁRQUEZ, Gabriel García. *Textos andinos, obras jornalísticas 2, 1954-1955*. Recompilação e prólogo de Jacques Gilard. Trad. Remy Gorga Filho e Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Record, 2006, p. 58.

¹⁰ O termo “realista” refere-se à construção estética adotada por García Márquez (não necessariamente relacionado à escola literária do século XIX). As ideias de García Márquez estavam intimamente ligadas ao cinema (Cf.: suas críticas diárias sobre *el cine* na coluna do Espectador, em Bogotá, 1954-1955) e à poética cinematográfica (sua maior influência, nesse período, foi o neo-realismo italiano).

¹¹ Idem, *Textos andinos*, op.cit., p. 58.

¹² Idem, *La mala hora*. 5. ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2010, p. 152.

¹³ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Mini Aurélio: o dicionário da língua portuguesa*. 8.ed. Curitiba: Positivo, 2010, p. 567.

Ao ler a biografia autorizada de Gabriel García Márquez, escrita por Gerard Martin, encontramos ressonâncias dessa prática no cotidiano da família García Márquez. Segue um excerto da biografia:

Naquela época, costumavam aparecer cartazes difamatórios (pasquines), que eram um sintoma cifrado de desintegração social, dedicados não só a questões políticas, mas acima de tudo, a acusações sexuais destinadas a arruinar a reputação de pessoas. Vinganças proliferavam.¹⁴

Em *La mala hora* os pasquins aparecem como um recurso estilístico/narrativo que veicula os mais diversos assuntos: desejos, amores proibidos, traições, filhos bastardos, falcatuas, robalheiras, corrupção etc. Estilisticamente, enquanto forma, o recurso dos pasquins assemelha-se à *ciranda* (tipo de dança). Numa lógica circular, eles engendram os acontecimentos da narrativa, ligando-os um a um, formando o todo, a unicidade que dá sentido, coesão e coerência à história. Também pode ser entendido como um espaço em que vozes anônimas são materializadas, lugar onde percorrem e circulam os mais diversos conteúdos.

A fim de revirar a imobilidade em que vive aquela gente, os manuscritos funcionam como um meio que sacode a modorra que paira no povoado. Além disso, os bilhetes maledicentes operam com a função de desestabilizarem a ordem da comunidade, abalando assim a suposta “moral” dos moradores, que com grande esforço, é controlada pelas autoridades locais, representadas pelo padre Ángel e o alcaide.¹⁵

De um lado, Padre Ángel, na condição de autoridade eclesiástica, rege e cuida da manutenção da moral local. O pároco, ao ser procurado pelos moradores, mostra-se tranquilo, pois acredita e morrerá acreditando que o povo mudou, que o país está mudando, “hemos atravesado un momento político difícil, pero la moral familiar se ha mantenido intacta”¹⁶ e que seriam os pasquins apenas “un inconveniente”,¹⁷ algo passageiro. Defende durante toda a narrativa o discurso de que nada e ninguém podem ameaçar a moral do povoado. Entendendo os papeluchos como obra da inveja num povoado exemplar, Ángel afirma que “no hay que darle las cosas la importancia que no tienen”,¹⁸

¹⁴ MARTIN, Gerald. *Gabriel García Márquez: uma vida*. Trad. Cordelia Magalhães. Rio de Janeiro: Ediouro, 2010, p. 199.

¹⁵ Os antigos alcaides (*alcaldes*, em espanhol), no contexto hispânico eram os juízes para assuntos civis, militares e os gestores das leis em um determinado território.

¹⁶ MÁRQUEZ, Gabriel García. *La mala hora*, op.cit., p. 48.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem, p.106.

pois seria o mesmo que dar voz ao escândalo. Adiante, percebendo que os bilhetes, de fato, estavam deixando todos apavorados, o padre resolve reivindicar a força militar e política, pedindo medidas punitivas de modo a acabar com o que ele passa a chamar de “un caso de terrorismo en el orden moral”.¹⁹

Do outro lado, a personagem alcaide que, ao ser cobrado pelo padre a tomar providências para encontrar o(s) autor(es) dos bilhetes, responde que não fará com que seus agentes corram o risco de “cazar un fantasma”.²⁰ Ao final a situação fica tão caótica, que o padre Ángel começa a se preocupar não mais em relação aos pasquins, mais sim com “un cierto estado de injusticia que hay en todo esto”.²¹ Sendo assim, o cura convence o alcaide, que passa a tomar medidas radicais e severas para descobrir o(s) autor(es) da ação.

Numa atitude repreensiva, o oficial convoca alguns dos moradores para a vigília noturna. A cidade entra em estado de sítio. Às oito da noite operava o toque de recolher, portanto, nenhum cidadão poderia caminhar pelas ruas (salvo com autorização), caso o contrário, seria severamente punido.

Os pasquins não são panfletos políticos clandestinos (embora estes povoem a narrativa). Eles apenas veiculam simples denúncias sobre a vida privada dos cidadãos. Não nos revelam nada que os outros não saibam de antemão, são os velhos boatos que agora se tem feito público, e a partir deles se instala a violência no povoado. O caos eclode e os pasquins atuam como “un síntoma de descomposición social”.²² Este sintoma (tema) é artisticamente trabalhado pelo escritor (forma), no intuito de reforçar a atmosfera decadente e alarmante que configura a realidade dos moradores. O desconforto psicológico é retratado por meio de inúmeras expressões geradoras de imagens. Por exemplo: o calor calcinante; a dor de dente do alcaide; o cheiro podre da vaca morta no brejo, entre outros.

A presença diária dos papeluchos vem deixando o povoado alarmado, todos temem acordar e serem surpreendidos por um bilhete difamatório pregado na porta. Não é a toa que o narrador faz questão de enfatizar essa vertigem em frases do tipo “todo el pueblo tiene dolor de cabeza”.²³

A única personagem que parece não dar ouvidos à falácia que corre a cidade é a companheira do Juiz, uma ex-prostituta. Padre Ángel não se cansa em tentar convencê-la a casar-se na igreja com o juiz (pois julgava ser esta

¹⁹ Ibidem, p.132.

²⁰ Ibidem, p.131.

²¹ Ibidem, p.129.

²² Ibidem, p. 124

²³ Ibidem, p. 28

relação um mau exemplo para o povoado). Segue um pequeno excerto do romance, referente ao diálogo entre o padre e a ex-meretriz:

Si le obligo que se case, después se siente amarrado y la paga conmigo [...] Es mejor hacer las cosas francamente – dijo ella –. Otros hacen lo mismo, pero con las luces apagadas. ¿Usted no ha leído los pasquines? – Son calumnias – dijo el padre –. Tienes que regularizar tu situación y ponerte a salvo de la maledicencia. ¿Yo? – dijo –. No tengo que ponerme a salvo de nada porque hago todas mis cosas a la luz del día. La prueba es que nadie gasta su tiempo poniéndome un pasquín, y en cambio a todos los decentes de la plaza los tienen empapelados.²⁴

Além de recusar o casamento, essa personagem profere o discurso mais sensato e lúcido de toda história. Sem nada a temer, ela julgava ser o pasquim o porta voz de verdades, de assuntos que põem em risco a reputação de muita gente. O medo generalizado no povoado tornou-se sintoma dessa suposta “ameaça”, pois todos temem ter suas “verdades ocultas” reveladas.

Os pasquins têm a função de revelar *verdades*,²⁵ e a cada mensagem o leitor pode ver a hipocrisia na qual está mergulhada aquela gente, “dicen lo que todo el mundo sabe, que por cierto es casi siempre la verdad.”²⁶ Segredos, desejos, fraudes, índoles e intimidades, tudo vira matéria de fuxico. Vira uma epidemia que se alastra por todo o povoado, tornando o enigma tão grande, que saber ou encontrar o culpado/responsável é quase impossível. O fato é que, embora não seja(m) revelado(s) o(s) autor(es), a função desses papéis na narrativa é mostrar ao leitor o que está por detrás da apática aparência em que vive o povoado. Por meio deles temos contato com a hipocrisia e as mentiras que circundam a vida daquela gente. Revela-se aquilo que de certa maneira rompe com as interdições do corpo social, ou seja, aquilo que seria inadmissível perante a sociedade.

Dentre as delações, por exemplo, apresentam-se possíveis *adultérios* que, de fato, podem ter acontecido, pois as mulheres ficavam por muito tempo sozinhas enquanto seus maridos partiam para as montanhas para guerrilhar; *corrupções*, ficam evidentes, entre outros exemplos, nas atitudes da personagem D. Sabas ao revelar suas atitudes (astuciosas) para enriquecer, rompendo com aquilo que é legalmente aceito; *filhos bastardos*, quando a personagem Carmichael e Roberto Asís recebem bilhetes acusando suas esposas de *adúlteras*.

²⁴ Ibidem, p. 83-84.

²⁵ Desde já, assumo a proposição de que a verdade apresenta um caráter inacabado, posto que é histórica e, portanto, há diversos modos de produção de verdade.

²⁶ Ibidem, p. 104.

Vários elementos do romance servem para contrapor o conteúdo manifesto, em que tudo parece funcionar na mais pura normalidade. De um lado, uma história aparente: “Era el mecanismo del pueblo funcionando a precisión: primero, las cinco campanadas de las cinco; después, el primer toque para misa, y después, el clarinete de Pastor.”²⁷ Tudo se mostra na mais absoluta ordem. Por outro lado, uma história subjacente, portadora de um discurso que infringe e desestabiliza o poder, versões que vão contra os fatos da história dita “oficial”.

García Márquez, ao falar do romance ideal, afirma:

é o absolutamente livre, que inquiete não só por seu conteúdo político social, mas também pelo seu poder de penetração na realidade, melhor ainda se for capaz de virar a realidade ao contrário, para mostrar o que há do outro lado.²⁸

E, um dos elementos de composição literária criado pelo escritor para tocar essa “outra história” foi o pasquim. Por meio dos volantes anônimos o leitor passa a ler uma segunda história. Emerge-se um subtexto – e este interessa muito à crítica psicanalítica – carregado de significados, podendo ser o conteúdo ali presente, não o inconsciente daquela gente, mas o inconsciente do próprio romance.

PASQUIM, CORO E ESPAÇO-VIRTUAL

Lendo atentamente o romance e buscando entender a lógica dos pasquins na narrativa, observou-se que os manuscritos apresentam funções que se assemelham a estrutura e função do coro grego. De acordo com o *E-dicionário de termos literários*, coro é um “Termo que provém do grego *chorós*, que, na Grécia antiga, designava um grupo de dançarinos e cantores usando máscaras que participavam activamente nas festividades religiosas e nas representações teatrais”.²⁹

Na tragédia clássica o coro configurava-se como uma personagem coletiva que tinha a função de cantar partes significativas do drama. Com o passar do tempo, esta configuração passou por mutações, dentre as quais: perdera o caráter coletivo e passou assumir uma única voz (no caso um único cantor). Na sua função de repetição, esse recurso dramático, aproxima-se do refrão nas construções melódicas musicais.

²⁷ Ibidem, p. 07.

²⁸ JOSEF, Bella. *História da literatura hispano-americana*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, Francisco Alves Editora, 2005, p. 280.

²⁹ Carlos Ceia: s.v. “[coro](#)”, *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL). Coord. Carlos Ceia.

O coro tinha muitas outras funções. Era visto como um personagem da peça; exprimia opiniões; conselhos; provocava questões e criticava valores de ordem social e moral. Também é importante destacar que ele detinha a função de elemento impulsionador da emoção dramática, levando o público à reflexão. No teatro moderno o coro passa a ter o papel de comentador.

Mesmo com todas as mudanças ao longo do tempo, ele não perdeu suas funções originais; continua operando como um espectador ideal ou voz da opinião pública reagindo aos acontecimentos e ao comportamento das personagens, como o dramaturgo julgava que a audiência reagiria se estivesse em seu lugar. O coro também se responsabiliza pelo equilíbrio das emoções e pela moderação dos discursos. Ademais, atua como a voz por detrás do pano de fundo e essa voz anônima é de todos. A voz do coro é direcionada para você, e ela faz (pensa e diz) por você. “É como se alguma figura do Outro – neste caso, o Coro – pudesse tomar o nosso lugar e experimentar por nós os sentimentos e atitudes mais íntimos e espontâneos”.³⁰

Assim como o coro, os pasquins funcionam como porta vozes de dizeres que se escondem por detrás do pano; falam daquilo que todos já sabem, mas que ninguém tem coragem de dizer. Dessa forma, acabam provocando a interpassividade do sujeito. O sujeito concebe ao Outro o aspecto passivo (gozar) de sua experiência, por exemplo, “posso tomar providências financeiras relativas à fortuna do falecido enquanto as carpideiras pranteiam por mim”.³¹ Ou, como no caso do romance, por exemplo, o(s) autor(es) da fofoca, pode(m) ficar em casa, enquanto o pasquim age por ele(s), provocando a discórdia alheia.

Enquanto conteúdo, os pasquins conduzem vozes que parecem expressar o “verdadeiro eu” das pessoas que vivem no vilarejo. Realizam o desmascaramento do corpo social regido por normas, ordens e leis. Nesse sentido, os bilhetes se aproximam das características de crítica e denúncia social, dialogando assim, com as funções do coro.

Essas vozes anônimas percorrem um espaço, uma dimensão que não corresponde à realidade objetiva em que o sujeito vive. Trata-se de uma criação na qual se permite ousar, falar, sentir, criar desavenças, desejar, enfim, expressar os mais distintos sentimentos. Essas particularidades se aproximam das características sobre o *ciberespaço* apresentadas por Zizek:

³⁰ ZIZEK, Slavoj. *Como ler Lacan*, op.cit., p. 32-33.

³¹ Ibidem, p. 36.

[...] no ciberespaço, eu me movo dentro de uma ficção que me permite expressar ali meu verdadeiro eu — é isso, entre outras coisas, que Lacan tem em mente quando afirma que “a verdade tem a estrutura de uma ficção”.³²

Não há restrições, tudo é permitido. É o fato de o sujeito saber que o ciberespaço é um espaço criado, “um jogo”, que permite a ele viver ali aquilo que não seria admitido em suas trocas intersubjetivas “reais”. Além de o pasquim possuir características que o aproximam do coro grego (função de denúncia) ele tem a função de revelar ao leitor o que se passa num segundo plano (do ser e não do parecer). Vamos, por meio dele, conhecendo as características, sentimentos, intimidade, impulsos, desejos, hipocrisia, enfim, o caráter daquela gente.

Ao mesmo tempo em que funcionam como desmascaramento (pois tocam em “verdades”, vontades, que não podem ser reveladas), os pasquins apresentam-se como um lugar/meio onde todos parecem vestir máscaras para sentir a liberdade que a exposição de suas reais identidades não lhes permitiria. Da mesma forma, Zizek exemplifica a relação entre a postura real de nós mesmos e a ficcional:

O que isso significa é que as emoções que enceno através da máscara (a falsa persona) que adoto podem, de uma forma estranha, ser mais autênticas e verdadeiras do que admito sentir em meu foro íntimo.³³

Ao construir uma imagem falsa de si, o sujeito (enquanto personagem) ao entrar no jogo do anonimato, vivência emoções que podem ser mais verdadeiras que suas atitudes cotidianas fora desse espaço.

A realidade virtual simplesmente generaliza esse procedimento de oferecer um produto despojado de sua substância: fornece a própria realidade despojada de sua substância, do núcleo duro resistente do real - do mesmo modo como café descafeinado tem cheiro e gosto de café real sem ser a coisa verdadeira, a realidade virtual é experimentada como realidade sem o ser. Tudo é permitido, você pode desfrutar tudo - com a condição de que tudo seja privado da substância que o torna perigoso.³⁴

E é essa condição que permite ao sujeito vivenciar essas experiências. Da mesma forma, os pasquins, ao atuarem como um meio no qual priva o sujei-

³² Ibidem, p. 44.

³³ Ibidem, p. 44.

³⁴ Ibidem, p. 51.

to de sua verdadeira identidade, tornam-se um lugar onde o sujeito pode se sentir livre para expressar o que quiser. Na condição de todos poderem ser os responsáveis pelos cartazes difamatórios, todos podem se expressar sem censura ou medo de serem repreendidos ou julgados em razão das restrições ético-sociais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na narrativa, o pasquim funciona como o lugar/meio onde se veiculam os mais diversos assuntos. Assim como no palco teatral, os volantes anônimos permitem ao sujeito encenarem os mais distintos papéis. Por ter o caráter de representação e por permitir ao sujeito ser, sentir, atuar, comunicar, (sem ter a identidade revelada) essa criação literária se aproxima do coro e do ciberespaço.

Na peça teatral, o coro encarrega-se de fazer algo pelo sujeito. Da mesma maneira, o pasquim também faz algo no lugar de alguém, pois é por ele que sabemos a mensagem/assunto, não pelo(s) autor(es) do ato. Ambos conferem ao sujeito a posição de interpassividade. Já em relação ao pasquim e o espaço virtual, esses meios se aproximam mais pela questão do anonimato, e não pela interpassividade. As máscaras que conferem ao sujeito o sigilo aparecem como o elo que aproxima essas três esferas distintas.

Seja como o coro (artifício teatral) que canta uma crítica social ou moral; seja o pasquim (artifício literário) veiculando denúncias, fofocas, traições, desejos; ou o ciberespaço (artifício virtual), no qual o sujeito pode ser ele mesmo e pode ser outros, em ambos os meios, é o anonimato que legitima esse comportamento. Esse mascaramento permite ao sujeito ser quem ele quiser e isso gera despojamento e conforto, uma liberdade que, em muitas das vezes, faz com que o indivíduo seja mais autêntico do que na realidade vivida fora desses espaços. Contudo, embora o pasquim, o coro e o espaço virtual habitem lugares distintos e têm propósitos diferentes, ambos trazem em suas essências características semelhantes.

Investigar a lógica dos pasquins, tendo como base as ideias de Žižek sobre o coro grego e o ciberespaço, possibilitou um entendimento que transcende o conteúdo manifesto da narrativa. Emerge-se o subtexto, que nada mais é que o conteúdo latente capaz de nos revelar o que se esconde por detrás da “aparente” vida pacata das pessoas do povoado.

Portanto, a relação entre a literatura e psicanálise foi fundamental, uma vez que viabilizou a observação dos fatos narrados por meio de outra perspectiva: do(s) agente(s) da ação, ou seja, a partir do ponto de vista do sujeito que age e se esconde assegurado pelo anonimato dos pasquins.



*Recebido em 5 de junho de 2017
Aceito em 16 de fevereiro de 2018*

A TENSÃO ENTRE O PRIVADO E O PÚBLICO NA TRAGÉDIA *HIPÓLITO*, DE EURÍPIDES

Fernando Crespim Zorrer da Silva
UFES

RESUMO: Discutir o ‘privado’ e o ‘público’ em uma tragédia grega demanda que se preocupe com diversas questões, como, por exemplo, a posição da mulher e a do homem na casa, a atuação masculina na pólis e até mesmo a presença dos deuses nas relações humanas. A tragédia *Hipólito*, de Eurípides, nos proporciona um debate sobre os limites entre o ‘privado’ e o ‘público’, ressaltando como o homem e a mulher oscilam nesse caminho de conhecimento do mundo. Por peculiaridade de toda a cena dramática, a narrativa ocorre quando Teseu está ausente de casa sem que se saiba onde está e nem há o conhecimento se está vivo; é o momento da desintegração da sua família e consequentemente o limite do privado e do público das personagens se transforma.

PALAVRAS-CHAVE: Hipólito; Fedra; Eurípides.

THE CLASH BETWEEN PRIVATE AND PUBLIC IN THE EURIPIDEAN TRAGEDY ‘HIPPOLYTUS’

ABSTRACT: Discussing the “private” and the “public” in a Greek tragedy requires addressing different issues, such as the male and female roles in the household, the male activities in the polis, and even the presence of gods in human relationships. Euripides’ *Hippolytus* provides us with a debate about the boundaries between the “private” and the “public”, emphasizing different vantage points from which men and women see the world. A peculiar aspect of the whole dramatic scene is that the narrative takes place when Theseus is far from home and, therefore, one does not know where he is or whether he is alive; that is the moment of disintegration of his family and, consequently, the boundaries between the private and the public are reshaped.

KEYWORDS: Hippolytus; Phaedra; Euripides.

Fernando Crespim Zorrer da Silva é doutor em Letras Clássicas pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Atualmente é bolsista de pós-doutorado na Universidade Federal do Espírito Santo.

A TENSÃO ENTRE O PRIVADO E O PÚBLICO NA TRAGÉDIA 'HIPÓLITO' DE EURÍPIDES

Fernando Crespim Zorrer da Silva

A tragédia *Hipólito* de Eurípides foi apresentada em 428 a. C., justamente alguns anos antes do início da Guerra do Peloponeso.¹ Nessa obra se observa a deusa Afrodite irada com o jovem Hipólito por este tê-la ofendido. A divindade, para se vingar, faz com que Fedra, madrastra de Hipólito, se apaixone pelo enteado. Após uma série de mal-entendidos, como o temor de ser delatada e a má orientação de sua aia, a esposa de Teseu acusa o jovem de tê-la tocado, deixando uma carta com a acusação e se suicida. Teseu, pai de Hipólito, retorna de uma viagem, se informa do ocorrido e amaldiçoa o seu próprio filho, que morre ao ser perseguido por um touro. No êxodo da peça, há o relato do que sucedeu por parte da deusa Ártemis bem como há a reconciliação entre pai e filho. Por fim, são instituídos cultos na cidade para que o ocorrido entre Fedra e Hipólito não seja esquecido.

Na verdade, esta peça de Eurípides apresenta outros binômios que são discutidos, como interno-externo, sabedoria-ignorância, natureza-lei e privado-público que perpassam todo o drama, mesmo após a morte de Fedra.² Nessa equação dos conceitos, vale frisar que este drama constitui uma segunda versão do mesmo mito pelo autor, porque a primeira, chamada de *Hipólito encoberto*, da qual restaram poucos fragmentos, foi mal recebida pelo público. Na literatura mundial, é um dos poucos casos nos quais um autor reescreve um novo texto tentando resolver o mal-entendido de uma obra anterior. O motivo de tal reação do público teria sido o ato de Fedra que revelava diretamente o seu desejo amoroso ao seu enteado. Tal cena seria retomada nas peças *Fedra*, tanto de Sêneca como de Racine, por exemplo. A questão, aqui, é a ruptura drástica, como veremos, a seguir, do desejo da rainha, do seu universo privado, que é realizada por si mesma diretamente ao seu objeto de desejo, diferentemente do que sucede na segunda versão

¹ EURIPIDES. *Children of Heracles. Hippolytus. Andromache. Hecuba*. Trans. David Kovacs. London: Harvard University Press, 1995. v. 2.

² SEGAL, Charles. Shame and purity in Euripides' Hippolytus. *Hermes*, v. 98, p. 278-99; 283-287, 1970.

da tragédia que estamos analisando. Tal ato da rainha provocou o escândalo, visto que não houve um processo gradual da revelação do seu desejo; resultou na respectiva exposição de sua paixão por Hipólito, a qual gerou o desastre na família de Teseu.

A peça *Hipólito*, desde o seu início, se movimenta do mundo físico de Fedra em direção ao ritual público e da consciência da pólis.³ Trata-se de uma locomoção do universo da mulher ao homem, do universo privado ao público. A paixão da rainha é revelada lentamente; neste caso, a passagem do privado para o público está associada ao seu segredo que se espalha até que toda a cidade de Trezena tenha conhecimento do ocorrido. A dor de Teseu pela perda de seu filho revela a situação dramática na qual está envolvido, conforme a sua proclamação, no final da peça: “Ó famoso território de Erecteu e de Palas, / que homem perdereis! Sou desgraçado, / pois me lembrarei muito, Cípris, dos teus males!”, v. 1459-1461.⁴

Conforme o prólogo, tendo se aproximado de Hipólito, “Fedra, viu-o e ficou possuída em seu coração, / pelos meus desígnios, por uma terrível paixão”, v. 27-28, como proclama Afrodite sendo, deste modo, a responsável direta por tal ato. Assim, a esposa de Teseu está em um processo bastante complexo de tomada de decisões. Ainda, a referida deusa reforça que foi atacada pelo filho de Teseu, pois o personagem a julga o pior dos Numes, e, como observa Cípris, ele é o único dos cidadãos de Trezena que age de tal modo, conforme os versos 12-14, “Hipólito, instruído pelo casto Piteu, / único dentre os cidadãos desta terra de Trezena, / diz que sou o pior dos Numes”. A posição de Hipólito, ao divulgar a sua preferência religiosa, é justamente o que diz respeito a ser público: “... tudo o que vem a público pode ser visto e ouvido por todos e tem a maior divulgação possível.”⁵

Além disso, outra questão importante é que Hipólito, mesmo que não tenha interesse pelos assuntos sexuais e pelo casamento, mesmo sendo um indivíduo casto, torna pública a sua opinião contra uma divindade, divulgando de uma maneira que ela agora já sabe; Afrodite não ficou examinando os pensamentos do jovem, mas esse tornou público algo que jamais deveria ter proclamado: proferiu terríveis palavras contra ela. A equação entre pensamento e fala é, aqui, decisiva e orientará os passos não só de Hipólito, pelo fato de

³ Idem, Theatre, ritual and commemoration in Euripides' *Hippolytus*. *Ramus*, v. 17, p. 52-74, 1988.

⁴ Todas as traduções deste artigo foram realizadas pelo autor.

⁵ ARENDT, Hanna. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007, p. 59.

Afrodite saber o que ele julga a seu respeito, como também de Fedra, que não conseguiu manter os seus pensamentos na esfera do privado e, por diversos motivos, como veremos, a sua paixão se tornará pública paulatinamente.

Ainda sobre a temática entre Hipólito e Afrodite, essa é acentuada no final do prólogo, pois um servo questiona o jovem pela sua atitude de manter distância de Afrodite e esse se esquia mais uma vez, conforme os versos 88-105, ou seja, há uma comprovação das palavras de Afrodite mediante o próprio Hipólito que mantém tal divindade afastada de seu convívio. Trata-se de um recurso para salientar que as palavras de Afrodite são realmente verdadeiras; não é um embuste da divindade e o que importa é que, com as palavras de Hipólito, a rejeição de Afrodite também se manifesta, efetivamente, no plano dos mortais mediante um diálogo que ocorre na esfera pública.

O comportamento de Hipólito já é conhecido como diferenciado entre as mulheres que fazem parte da casa de Teseu e, mais do que nunca, uma frase de Fedra acentua tal perspectiva, pois essa afirma, no primeiro episódio, v. 351: “Quem quer que este seja, o filho da amazona ...”. Eis um indicativo do problema da conduta pública do filho de Teseu. Quem ele é? Aos olhos de Fedra, há dúvidas sobre a sua personalidade. Georges Devereux⁶ vai mais longe na análise, quando afirma que Eurípides observou um tipo de indivíduo que emergia na sua sociedade, um desajustado que surge nos períodos marcados por uma severa crise. Mesmo com um comportamento diferenciado em relação à sexualidade, esse jovem julga que, por ser um ser predileto da deusa Ártemis, essa o protege em todas as esferas no que inclui tanto o privado como o público; no entanto, como menciona Ártemis no êxodo, ela não pode salvá-lo, visto que não é possível se intrometer nos assuntos de Cípris, v. 1328-1334,

Esta é a lei entre os deuses:
ninguém quer se opor ao desejo
do outro, no entanto sempre nos afastamos disso.
Depois, saiba que, se não temesse a Zeus,
eu não viria envergonhada nessa condição
ao permitir que o homem mais amado de todos os mortais
morresse.

Aquilo que é dito publicamente causa graves problemas a Hipólito; vale observar que Afrodite não está caçando seres castos mas, justamente,

⁶ DEVEREUX, George. *The character of the euripidean Hippolytos: an ethno-psychoanalytical study*. California: Scholar Press, 1985, p. 17. [Studies in the humanities].

indivíduos que a ofendem, pois se justificaria que ela não fizesse o mesmo com Piteu, v. 11, que é casto e é mencionado por ela no prólogo. As palavras tornadas públicas a ferem e vão além do bom senso. De fato, os deuses estão presentes na esfera pública e, se o seu nome é invocado, eles sabem quem os invocou, nomeou, criticou, enfim, basta que surja o nome da divindade, esta pode entrar em ação ou não. Na *Ilíada*, por exemplo, no canto, VI, versos 86 ss, um grupo de anciãs acorre a produzir uma roupa especial à deusa Palas Atena, para que essa fosse favorável aos troianos, porém essa não lhes concede a graça solicitada.

Na verdade, a ironia se faz também presente, conforme assinala Charles Segal,⁷ pois se a instituição do casamento foi rejeitada por ele, Hipólito, conforme o verso 14, “Recusa o amor e não toca no casamento”, contudo perpetuará o seu nome na cidade, com a instituição de rituais do casamento após a sua morte, conforme os versos 1423-30:

E a ti, ó miserável, no lugar destes males, eu te darei
as maiores honras na cidade de Trezena.
As jovens solteiras, antes do casamento,
cortarão os cabelos para ti; por um longo tempo,
colhendo o maior sofrimento de suas lágrimas.
A prática do canto das virgens sempre contigo
estará preocupada; não caíndo no esquecimento
e nem a paixão de Fedra por ti será silenciada.

Neste caso, o desejo privado do filho de Teseu, ao se manter afastado da comunidade, ao não se envolver com as mulheres e nem com o sexo, sofreu uma transformação no que resultou na instituição de rituais na cidade de Trezena e o seu nome estará associado a eles. Ao se afastar do âmbito público da cidade, com a sua morte, terminou por fazer parte dela, de maneira forçada, sem que pudesse opinar ou tomar alguma atitude contrária. Hipólito não se casa, mas a sua morte manterá um vínculo público com o casamento. Desta forma, o nome do personagem também estará associado justamente a um grupo social, oprimido, com o qual demonstra não manter contato, que são as mulheres. Outro aspecto importante é que o sexo constitui um dos grandes momentos do relacionamento afetivo entre homem e mulher e do qual o personagem se afasta, conforme o relato de Afrodite, e a própria confissão que o jovem realizou diante do seu pai também estará indiretamente relacionada ao seu nome, conforme os versos 1002-1006:

⁷ SEGAL, Charles. Theatre, ritual and commemoration in Euripides' *Hippolytus*, op. cit., p. 55.

De uma coisa estou intocado, a qual julgas que me apanhaste:
até este dia, o meu corpo é casto quanto ao sexo.
Não conheço esta prática exceto ao ouvir um discurso
e contemplar pinturas. Nem isto examino
com disposição, pois tenho a alma virgem.

Se a intenção era se afastar da pólis, como assinala o seu comportamento, pois permanece com a deusa caçando as feras, agora manterá um vínculo com um ritual público no qual as mulheres, das quais se afastou, se farão presentes, como também de Cípris, a qual feriu com as palavras e foi atacado por essa divindade, e com essa estará realmente vinculado. Além disso, cabe frisar que quem institui tal ritual nada mais é que Ártemis. Por que a divindade que padece com a perda de Hipólito realizou algo que parece ultrajá-lo? Hipólito deixou de lado, o ciclo da vida, ao renunciar ao casamento e ao sexo, além de ter insultado uma deusa. A própria Ártemis, apesar de sua castidade, mantém um vínculo intenso com o sexo, pois ela é invocada na ajuda no parto (essa deusa também é a deusa do nascimento),⁸ conforme o coro proclama nos versos 166-169:

Mas invoquei a protetora dos partos,
a celestial dos arcos,
Ártemis, sempre invejavelmente,
frequenta-me com a anuência dos deuses.

Já o universo de Fedra é cercado por mulheres, como o próprio coro demonstra no párodo sugerindo uma série de possibilidades pelas quais explicariam a alteração drástica do comportamento da rainha. Neste momento, o privado concerne aos que permanecem no palácio, ao lado de Fedra, que correspondem, essencialmente, ao coro e à aia. Hipólito, como é demonstrado ao longo da peça, mantém-se afastado dali e não se ocupa dos assuntos da pólis e nem do palácio de seu pai. O párodo abarcará o privado e o público, o geral e o particular, o indivíduo e o dinástico.⁹ Em resumo, o coro, representado por um grupo de mulheres, questionará se Fedra tem algum problema com uma divindade (deixou de fazer oferendas ou está possuída), se Teseu está tendo relações sexuais com outra mulher, se veio alguma

⁸ BURKERT, Walter. *Religião grega na época clássica e arcaica*. Trad. M. J. Simões Loureiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, p. 299.

⁹ LUSCHNIG, Cecelia A. E. *Time holds the mirror: a study of knowledge in Euripides' Hippolytus*. Nova York: E. J. Brill, 1988, p. 69.

notícia de Creta, sua terra natal, ou ainda, até se está grávida. No rol dessas possibilidades, observa-se que o coro, após falar de assuntos genéricos, altera para opinar a respeito da vida privada de Fedra e até compara a si mesmo, o coro, com a rainha.¹⁰

O que aconteceu a Fedra por estar desse modo? Eis uma questão que é repetida na peça até chegarmos à revelação do segredo. Há uma diferença quanto ao conhecimento da trama, pois, no prólogo, Afrodite já nos informou o que está acontecendo; o espectador sabe o que sucede, mas não os personagens que fazem parte do drama. Assim, demarca-se amplamente a oposição, visto que o dramaturgo salienta o binômio privado versus público, fato comum observado também em outras tragédias. Lentamente se observa que tudo aquilo que envolve a paixão da rainha é revelado; aquilo que é oculto e está fechado no ambiente privado perde esse caráter e, na sequência, ocorrem atos que culminarão nas mortes tanto da rainha como do enteado.

Também esse universo que abarca o privado quanto à Fedra, isto é, quanto ao seu íntimo, é vedado. Sabe-se que algo está ocorrendo no interior dessa personagem. Conforme foi mencionado no párodo, Fedra está há três dias em jejum. No universo grego, personagens que estão passando por graves momentos emocionais não mais comem, como, por exemplo, Príamo e Aquiles, conforme *Ilíada*, canto XIX, v. 346, pois sofrem pelas perdas, respectivamente, do filho e do amigo; Ájax, o da peça homônima do dramaturgo Sófocles, não deseja comer devido ao sofrimento que envolve toda a situação de vergonha da qual está padecendo, v. 324-325¹¹; aqui, Fedra sofre emocionalmente ao reprimir um desejo sexual. Também, ao mesmo tempo, padece pela vergonha e pelo medo por aquilo que está passando, isto é, a primeira por fazer algo que socialmente não é aceito, o segundo, porque alguém pode saber. O que se articula contra Fedra, contra a preservação do seu estado privado, no que abarca os segredos de seus pensamentos e de seus desejos, é, fundamentalmente, a fraqueza do seu corpo que contribui, de modo decisivo, na revelação do seu segredo. Hannah Arendt¹² esclarece que a dor física é a experiência mais privada e ao mesmo tempo que se tem mais dificuldade para se comunicar aos outros e tal análise ajuda a entender a demora na revelação do segredo da esposa de Teseu.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ KARYDAS, Helen Pournara. *Eurykleia and her successors. Female figures of authority in greek poetics*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 1998, p. 96.

¹² ARENDT, Hanna. *A condição humana*, op. cit., 2007, p. 60.

Após a preocupação do coro ser revelada no párodo, segue o primeiro episódio. Em primeiro lugar, a rainha abrirá os seus profundos segredos a uma mulher, contudo, ao mesmo tempo, revela para o espectador.¹³ Também Charles Segal destaca que, quando abre a cena, temos uma conversa íntima entre duas mulheres diante de um espectador da peça provavelmente masculino.

Corpo e mente estão sempre interligados e, se um dos dois não funciona bem, o resultado pode ser catastrófico. Consoante a essa situação, Fedra, que recusa em falar por que sofre e qual é o motivo que a transtorna, profere três falas com desejos que destoam completamente da imagem de uma senhora que habita um palácio, sendo ela esposa de Teseu, o grande herói ateniense, parceiro, em muitas aventuras, de Héracles. Em tais palavras da rainha, aparecem desejos de montar cavalos enéticos (cavalos oriundos da região norte do Mar Adriático), pegar água da fonte, deitar-se sobre a relva, sair em caçadas, conforme os versos 208-229; tais desejos não são compreendidos e são unicamente apontados como sendo uma ‘fala insensata’ por parte da nutriz, v. 232. Não há ali no palácio nenhum intérprete que consiga desmontar o discurso proclamado. Agora, segundo um olhar psicanalítico, como o de Georges Devereux,¹⁴ observam-se desejos sexuais velados, isto é, Fedra estava querendo substituir ela mesma por uma outra: Ártemis, pela qual Hipólito nutre um grande afeto. Além disso, com o jejum, tudo aquilo que se refere ao desejo da rainha, que recusa revelá-lo, começa a cair e esse é o estopim do que virá a seguir, mudando a vida completamente de todos. Aquilo que se refere ao âmbito dos pensamentos da rainha, passa, a seguir, a ser questionado por sua serva.

Neste quadro de sofrimento da rainha, é pertinente uma questão que envolve o lento descompasso que se verifica no seu universo privado: onde está Teseu, o homem da casa? A primeira questão a ser ponderada, sem seguirmos propriamente o início da peça, é a saída de Teseu, que é relatada no primeiro episódio, pela aia, v. 281, “Ele se encontra ausente deste país”, não se sabe se retornará, visto que o texto (ao contrário da tragédia *Fedra*, de Racine, na qual se menciona que já se passaram seis meses desde a partida de Teseu) não esclarece quem seria o chefe da casa naquele momento. É uma situação complexa que remete à de Penélope, na *Odisseia*, de Homero, pois, ao que tudo

¹³ SEGAL, Charles. Theatre, ritual and commemoration in Euripides’ *Hippolytus*, op. cit., p. 56 ss.

¹⁴ DEVEREUX, George. *The character of the euripidean Hippolytos: an ethno-psychoanalytical*, op. cit., p. 54 ss.

indica, Telêmaco seria quem daria as ordens, cuidando do *oikos* (casa, palácio) na ausência do pai, porém, devido à pouca idade e associado à arrogância dos pretendentes, esses estão fazendo o que querem, pois comem, bebem e se envolvem sexualmente com as escravas, isto é, controlam quase tudo e até, de certo modo, a vida de Penélope.

Ao mesmo tempo, Hipólito mantém-se ausente, pois está a caçar com Ártemis, conforme os versos 17-18, “convivendo sempre com a virgem na floresta verde, / com os seus cães ágeis, extermina as bestas da terra”. Esse jovem parece não ter muito interesse no poder político, pois, posteriormente dirá que quer ser o segundo na cidade, v. 1017, assim como Creonte, na peça *Antígona* de Sófocles, que se queda satisfeito ao ser o terceiro na cidade.¹⁵ Cada um desses personagens revela graus distintos de aspiração política, ainda mais que Creonte é ativo em termos políticos, ao passo que Hipólito expressa unicamente um comentário. Neste quadro que marca a ausência de Teseu, mesmo que se lembre que o mito é assim construído, revela uma falta de equilíbrio da presença de Teseu em sua casa bem como na cidade. O universo privado de Fedra queda esfacelado e a pessoa que poderia ter barrado tal processo não está presente. O fato mesmo de não se saber onde o esposo de Fedra está e quando retorna enfatiza os elos diminutos que possui com a sua cidade e com a sua família.

Além disso, a função de um homem na casa é comandá-la e, Hipólito, no segundo episódio, após ter proferido terríveis acusações, diante da aia de Fedra, contra as mulheres, assinala que se manterá longe de casa, conforme os versos 659-660, “Agora da casa afasto-me, enquanto ausente do país / estiver Teseu, e estarei com a boca calada”. O que é isso? Ele não seria o chefe, enquanto o seu pai, Teseu, se mantém ausente? Esse personagem possui idade para governar o palácio de seu pai. Ele se esquia de participar do elemento privado da casa e também do público, pois se afastou para um universo das bestas no qual desfruta com Ártemis. Se proclama que esperará o retorno de seu pai, será que ele sabe onde Teseu está e nada comenta com outros de sua casa? Dentro do palácio, naquele universo fechado, tudo parece estranho a Hipólito. É como se fosse um dissidente da pólis, pois dela não quer se aproximar, não querendo assumir uma posição pública. Se o filho de Teseu se afasta da casa, quem a está governando? Pela forma como se constrói a narrativa do drama, Fedra parece ser a personagem que coordena o *oikos* ao lado da serva, mas, no final, antes de cometer suicídio, deixa de lado a sua aia.

¹⁵ NEWTON, Rick M. *Hippolytus and the dating of Oedipus Tyrannos*. *Greek Roman and Byzantine Studies*, v. 21, p. 5-22; p. 12, 1980.

Deste modo, retomando o relato do primeiro episódio, em hipótese alguma a rainha pode estar agindo de outra forma; a gravidade da situação faz com que a nutriz empregue todos os recursos e estratégias para descobrir o que há de errado. Ela se torna responsável pelo processo de ruptura que há entre o universo privado e o público. Graças aos seus atos, saberemos o segredo de Fedra. A gravidade dessa situação é que se trata não de seus pensamentos mas dos de Fedra. A serva possui um papel decisivo nesta tragédia; é significativo que a deusa Afrodite, que anuncia praticamente tudo o que se desenvolverá na tragédia, isto é, a paixão de Fedra por Hipólito, a morte da rainha, e a própria morte do filho por Teseu, não mencione a aia como fundamental para que a trama se desenvolva. Há muitas formas de se contar uma história. Aqui, o que importa, é que graças a essa personagem, o universo privado de Fedra é exposto; sem a referida personagem, o segredo da rainha teria permanecido intacto e se definharia paulatinamente como já estava fazendo.

O que se observa, segundo Charles Segal,¹⁶ é que a paixão se esconde e se move do ambiente fechado ao espaço privado e desse último ao teatral, além dos portões do palácio. A nutriz tenta, com diversos argumentos, persuadir a rainha a falar, mas, de repente, emprega um novo artifício que consiste em revelar os males aos homens, isto é, a um médico, v. 296, ou ao próprio marido que é mencionado, v. 281; neste caso, a esfera privada das mulheres seria invadida por um ser, de certo modo, estranho ao palácio que é um médico. A questão é que todo esse processo de racionalização, isto é, as inúmeras frases (conselhos, censuras, lamentos e outros artifícios) para que Fedra conte o que há de errado, é resolvido e substituído em uma única palavra: *Hipólito*. É por um acaso que tudo parece se desencadear e aquilo que envolvia o privado, isto é, o desejo da rainha é, de fato, expressado, mas não tão diretamente, pois Fedra, em nenhum momento na tragédia, pronuncia o nome *Hipólito*. Trata-se de uma palavra carregada de interditos (não proclame esse nome em público). Na realidade, quem faz o papel de trazer o que é privado ao público, justamente, é a serva que pronuncia o nome do filho de Teseu, conforme o verso 308. A reação de Fedra nada mais é do que expressar um desejo violento, pois roga que a criada a mate; eis o tamanho do temor do segredo, que está no âmbito privado, se alcançasse o público. Tal ordem corresponde à intensidade da culpa que a rainha sente e ao mesmo tempo à própria paixão. Assim, a perda do segredo que se situa no âmbito do privado agora é tão escandaloso e não deve ser trazido à esfera pública.

¹⁶ SEGAL, Charles. Theatre, ritual and commemoration in Euripides' *Hippolytus*. *Ramus*, op. cit., p. 58.

Após a revelação do segredo de Fedra, a sua privacidade continua a ser desmantelada. Tudo agora será tão rápido e terminará antes que o dia acabe. Vale lembrar que Afrodite, no prólogo, enfatiza que tudo será realizado em um único dia; na verdade, salvo algum fragmento que possa desmentir, todas as tragédias do dramaturgo grego sucedem ao longo de um único dia, de acordo com a posição de Aristóteles, *Poética* 1449b13.¹⁷

Há diversos níveis de privacidade na tragédia *Hipólito* e o tempo termina por revelar cada um deles em estágios diferentes. Em um primeiro momento, a privacidade envolve unicamente os pensamentos de Fedra, e todos ao seu redor desconfiam de algo, como demonstram a aia e o coro; é bom lembrar que tal nível não é violado por Cípris para saber o que Hipólito estava pensando. Depois Fedra começa a proclamar frases polêmicas e anormais para a situação, o que leva a um aumento na desconfiança das mulheres. Após os sucessivos ataques verbais da aia com o coro que ali também examina e questiona, a paixão da esposa de Teseu é revelada; o universo psíquico é conhecido agora; é o momento no qual pensamento e palavra falada se aproximam e rompem com a esfera privada do ser de Fedra. O maior temor da rainha se torna realidade: muitos já sabem, mesmo que sejam mulheres de sua confiança.

O que ocorre na sequência são revelações da intimidade tanto de Fedra como de Hipólito. A rainha faz um longo discurso falando de todos os estratégias que buscou para destruir a paixão dentro de si mesma, como o silêncio e o emprego da razão. Tais explicações nos permitem observar como a rainha procurou se defender, não permitindo que ninguém soubesse do seu segredo, sem que a sua privacidade fosse violada. E no momento no qual a privacidade da rainha, isto é, o segredo mais íntimo que ela possuía foi revelado, a destruição começou a despontar no horizonte como uma possibilidade. Assim, a revelação daquilo que estava na esfera do privado para o público proporcionou a destruição da família de Teseu. Depois da primeira revelação do desejo de morte de Fedra, se entrelaçam alguns temas, como a paixão feminina, a fala humana, a opinião pública que se desenvolve entre os homens e de outros assuntos relacionados, v. 393-7 e 407-10.¹⁸ Esses se constituem, na essência, em alguns dos tópicos do longo discurso da rainha e nos permite inferir a sua habilidade em ponderar sobre diversos assuntos,

¹⁷ LLOYD, Michael A. Euripides. In: DE JONG, Irene J. F.; NÜNLIST, René (Ed.). *Time in Ancient Greek Literature: Studies in Ancient Greek Narrative*. Boston: Koninklijke Brill NV, 2007, p. 293.

¹⁸ SEGAL, Charles. Theatre, ritual and commemoration in Euripides' *Hippolytus*. *Ramus*, op. cit., p. 56.

mesmo que esteja limitada a sua vida à casa e aos seus afazeres domésticos. A esposa de Teseu disserta tanto sobre o que padece em seu universo privado bem como sobre aquilo que sucede na sociedade e envolveria os atos dos homens no ambiente público.

Se os pensamentos de Fedra, que pertencem ao âmbito privado, tivessem sido comunicados a pessoas de confiança, o desejo da rainha estaria em segurança, pelo menos, por algum tempo. No entanto, não é o acontece aqui; a nutriz traiu a sua senhora. Esse é o próximo passo dos acontecimentos. Neste caso, é justamente a exposição por parte da aia a Hipólito do desejo amoroso de Fedra que leva tudo a perder, que carrega o que está mais escondido na esfera privada. É um ato equivocadamente realizado pela serva. Se Fedra temia que se propagasse um desejo oculto que residia em sua privacidade, agora, Hipólito revela algo que atinge um público que engloba não só a aia que está ali mas também Fedra e o coro que escutam a conversa por trás da porta, v. 565 ss. Como já se comentou anteriormente, Hipólito apresenta um discurso cheio de ódio contra as mulheres e contra os assuntos que envolvam os relacionamentos afetivos, chegando até a sugerir uma nova forma para o nascimento das crianças, como a ida a um templo a fim de retirá-la, v. 618 ss. O desejo de comprar um bebê no templo pode ter algum tipo de relação com o fato de que se consultava o oráculo para resolver problemas de esterilidade.¹⁹ Com esse tipo de proposta, a privacidade de um casal para gerar um filho nem estaria mais presente e o ato de geração de filhos se tornaria em algo público, pois não é necessário mais a dupla homem e mulher. A reação cheia de agressividade da parte de Hipólito fez com que Fedra julgasse que o seu desejo seria exposto de uma forma ou de outra. A seguir, a rainha escreve uma carta e se suicida, temendo que Hipólito torne público o seu desejo; no entanto, Fedra não sabe quem é realmente o filho de Teseu; conheceu somente um aspecto da personalidade do jovem, pois esse jurou que não falaria nada e, assim, cumpriu com a promessa mesmo que isso tenha custado a sua própria vida. Neste sentido, Hipólito defendeu o que é privado, respeitou o segredo de uma mulher mesmo a ameaçando. Valeu-se da sua pureza para salvar o desejo privado de uma mulher. Hipólito é um personagem que, de algum modo, compreende os riscos de um desejo particular que se torna público, no entanto, errou ao analisar a si mesmo, deixando que a sua opinião sobre Cípris alcançasse o âmbito público. Não importa se jurou que não denunciaria

¹⁹ DEVEREUX, George. *The character of the euripidean Hippolytos: an ethno-psychoanalytical*, op. cit., p. 34.

o segredo de Fedra; se ele compreende o binômio privado / público, não o consegue entender completamente quando ofendeu a deusa Afrodite.

A carta é praticamente o fim da privacidade da rainha. Nela o seu desejo aparece de modo invertido, pois é Hipólito quem seria o responsável pela desgraça da esposa de Teseu; é ele, o que não aprecia o contato amoroso, que teria ousado, e, com violência, teria tocado na rainha. Com a troca do privado pelo público da vida da rainha, Hipólito passa a ser o responsável direto pela destruição de Fedra e de si mesmo sem que saiba ainda o que está acontecendo. Mais do que nunca, Eurípides é um autor que questiona uma ética que se preocupa unicamente pelo exterior, pelas sanções sociais, pelas leis.²⁰

Com sua chegada inesperada, de um lugar que resta desconhecido, Teseu adentra no palácio e, depois de ver a mulher morta, lê a carta. A sua chegada é triunfal, esperando receber o louvor de todos, isto é, não a realiza de modo secreto, por temer inimigos, como Héracles fez, ao entrar em uma cidade na peça homônima de Eurípides. Depois de saber a desgraça que desabava sobre a sua casa, Teseu, rapidamente, sem qualquer pudor, proclama que o filho havia tocado no seu leito. Um problema particular infunde terror na vida de Teseu e a comunidade agora sabe do ocorrido. Neste momento, privado e público não aparecem com algum tipo de distinção; fazem parte de uma única esfera com a qual os personagens dialogam, procurando atacar e se defender.

Eis a sutileza da situação construída por Eurípides, trata-se justamente de um engano em relação ao qual carta terá o maior crédito. É um documento íntimo que se torna público mesmo que seja falso. A rápida leitura de Teseu fez que o texto da carta fosse válido e sem qualquer tipo de questionamento e nem ao menos o rei de Trezena chama a aia de Fedra para indagar a respeito de sua veracidade, justamente a serva que principiou todo o processo da violação da privacidade de Fedra. Agora, para Teseu, basta o relato da carta e, na sua ótica, tudo está claro. A censura que se faz, aqui, contra a rapidez e outros erros grosseiros, é respalda por Ártemis no êxodo, quando critica a postura de Teseu, 1320-1324:

E tu, quanto àquele e a mim, revelas-te um perverso,
que nem uma prova nem a palavra dos adivinhos
esperaste, não questionaste, nem por um longo tempo
permitiste um exame; contudo, com mais pressa do que tu devias,
pronunciaste imprecacões contra o teu filho e o mataste.

²⁰ SEGAL, Charles. Shame and purity in Euripides' *Hippolytus*. *Hermes*, op. cit., p. 291.

Na conversa entre pai e filho, depois que o primeiro retornou ao lar, há uma grande questão não só moral como retórica. Como se defender se não se pode falar do segredo mais terrível de alguém em relação a quem não se nutre amor mas só ódio? Como se defender, diante de todos que estão ali presentes, deixando claro que se é puro, que não se cometeu nenhum ato condenável, se não se pode desrespeitar um juramento? Como se defender se, para provar que é inocente, teria que se revelar um desejo que pertence ao universo privado de um indivíduo? Neste caso, um juramento a uma mulher que revelou algo tão íntimo de outra mulher. Em termos práticos, antes da conversa iniciar, o pai de Hipólito já o amaldiçoou; já o julgou e o lançou à morte. Faz tudo publicamente, isto é, não há chances para Hipólito, de qualquer forma, mesmo que empregasse as melhores provas. O filho entrou em um debate já perdendo, pois foi prejudicado. Além do que a vida de Hipólito sofre uma devassa, pois até a alimentação padece de crítica, v. 952-953. É o momento do acerto de contas, visto que tudo vem à tona contra o filho de Teseu. Tudo é realizado no âmbito público. Não se trata de uma conversa reservada.

O rei de Trezena, cidade desta tragédia, deve demonstrar bons exemplos ao seu povo. É o que se observa pelo comportamento de outros reis, como, por exemplo, Agamêmnon, na tragédia homônima, de Ésquilo; o próprio Teseu em *Édipo em Colono*, de Sófocles; Édipo no *Édipo Rei*, também de Sófocles, e os exemplos se estenderiam. Aquilo que o rei faz se torna público, se transforma em exemplo, pois ele possui uma legitimidade, muitas vezes, por sua sabedoria, pela sua genealogia e por outros atributos. Aqui, temos um dos poucos casos registrados nas tragédias nas quais o rei se comporta de modo desastroso.

Se já havia julgado Hipólito, sem antes ouvi-lo, empregou uma das imprecações que lhe foi dada pelo deus Posídon, conforme a informação dada por Afrodite no prólogo. É o pai ausente que julga o filho, sem verificar diversas possibilidades de um suicídio por parte de Fedra. Nem aos adivinhos consultou, conforme Ártemis o questionou. A sua imagem de pai e legislador é, a partir de agora, severamente questionada. O exílio dado a Hipólito se constitui em um recurso público para resolver rapidamente uma situação familiar dentro de um espaço público.

Lá longe Hipólito sofre o ataque do touro e tudo se desenvolve em um espaço público mas fora da cidade.²¹ A incapacidade da compreensão de algo

²¹ SEGAL, Charles. Theatre, ritual and commemoration in Euripides' *Hippolytus*. *Ramus*, op. cit., p. 61.

tão privado como foi o desejo de Fedra contribuiu nesse desfecho trágico. Agora, com a morte do jovem, Charles Segal²² assinala que os espaços existentes entre público e privado, além da dupla homem e mulher, estão se fechando. O referido helenista diz também que Hipólito retorna ao palco como objeto de interesse público, v. 1157-9, “Teseu, carrego uma notícia digna de preocupação / para ti e para os cidadãos que habitam a cidade de Atenas / e os limites da terra de Trezena”. Além do sofrimento comum a todos que agora é evidente, v. 1461-2, “Esta dor, comum a todos os cidadãos, / chegou, de modo imprevisto”. Por fim, Charles Segal comenta que o lamento cívico dentro desse espaço substitui o lamento privado de Teseu por Fedra.²³

A situação da tragédia atinge o clímax e o espaço privado fica de lado, deixando que a esfera pública domine o resto da peça. Ainda segundo Charles Segal, o final da peça reflete uma concepção da comunidade destacada pelo teatro e a forma pela qual a tragédia compreende o sofrimento no âmbito da vida privada e da compreensão da cidade como um todo.²⁴ Em outro contraponto, o desastre de Teseu se aproxima do personagem Édipo, da peça *Édipo Rei*, de Sófocles, cuja vida privada, que não conhecia plenamente, foi revelada de tal modo que o conhecimento que mantinha de si mesmo era ilusório. Teseu não perde o comando de Trezena, mas Édipo se afasta de Tebas, pelos atos que praticou.

Desta forma, a tragédia consegue envolver cenas de lamento e transforma o sofrimento privado em espetáculo público.²⁵ Barbara Goff destaca que também “... a peça pode ser lida como uma série de tentativas para silenciar um desejo que continuamente irrompe dentro da mais destrutiva fala.”²⁶ Neste caso, toda a vez que o desejo de Fedra por Hipólito veio à tona, é respondido da pior forma possível, como se observa nas respostas da aia, de Hipólito e de Ártemis. A esposa de Teseu é pouco compreendida e o resultado desses posicionamentos repercutem nas vidas que são perdidas à medida que tudo aquilo que pertence ao privado alcança o público.

O término da tragédia alcança um outro ápice e a ironia está presente. Nem Teseu nem o coro perceberam o que, de fato, aconteceu, quando Hipólito, conforme já destacamos, perpetuará o seu nome na cidade, v. 1423-

²² Ibidem, p. 58 ss.

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem, p. 54.

²⁵ Ibidem, p. 55 ss.

²⁶ GOFF, E. Barbara. *The noose of words: readings of desire, violence & language in Euripides' Hippolytos*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 105.

30, em um rito que envolve não só Fedra mas também o matrimônio.²⁷ O espectador da peça está ciente desse contraponto que é instaurado a partir desse momento.

Assim, nesse binômio entre privado e público, observamos a dinâmica que reside nessa combinação ao longo do texto de Eurípides. A cadência é a marca de todo esse processo, pois gradativamente o desejo oculto da rainha se revela, saindo dos seus pensamentos até alcançar todos os habitantes da cidade de Trezena. O desejo erótico contido no ambiente privado, que abarca o fechado, o proibido e o que é oculto se torna inoperante, termina por ser revelado. A tentativa de bloquear uma paixão e a falta de compreensão desse sentimento foram decisivos para o desastre da família de Teseu. Cada um dos personagens soube, em determinados momentos da peça, o segredo de Fedra, cada um a sua maneira o compreendeu. Se a aia, que sabia do segredo, perdeu a sua senhora, no caso de Hipólito, que sabia de tudo, terminou perdendo a sua própria vida. Teseu, que só sabia parte da verdade, contribui para a perdição de seu filho. Há, sem dúvida, uma profunda relação entre conhecer ou não o desejo da rainha com a perda do privado que se torna público.

²⁷ SEGAL, Charles. Theatre, ritual and commemoration in Euripides' Hippolytus. *Ramus*, op. cit., p. 55.

