



# NELIC

núcleo de  
estudos  
literários &  
culturais



POESIA, MEMÓRIA E ARQUIVO II  
MANUEL BANDEIRA

BOLETIM DE PESQUISA

31

Boletim de Pesquisa NELIC, v. 19, n. 31, 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                        Un ensayo sobre la manzana, João P. Z. R., 2020

[boletimnelic@gmail.com](mailto:boletimnelic@gmail.com)

- 3 — APRESENTAÇÃO  
Boletim de Pesquisa NELIC
- 

POESIA, MEMÓRIA & ARQUIVO II: MANUEL BANDEIRA: VIBRAÇÕES

- 5 — LAPALISSÍADA E VIGARICES  
Carlos Eduardo Schmidt Capela
- 27 — RÁDIO BANDEIRA  
André Fiorussi
- 39 — A PROSA NÃO QUIXOTESCA DE BANDEIRA: FICÇÃO OU POESIA  
João Paulo Zarelli Rocha
- 53 — DO POEMA À CANÇÃO: MÚSICA E MUSICALIDADE EM “VOU-ME EMBORA PRA PASÁRGADA”  
Tiago Gouveia Faria
- 

SEÇÃO LIVRE

- 71 — GOYA DEPOIS DE GOYA  
Dennis Radünz
- 87 — SOBRE O GOVERNO DAS MEMÓRIAS: ASPECTOS DE UM DOMÍNIO DO REAL  
Vinícius Nicastro Honesko

## APRESENTAÇÃO

O número 31 do *Boletim de Pesquisa NELIC* compõe o segundo volume dedicado à reunião dos trabalhos apresentados durante o evento *Poesia, memória e arquivo II: Manuel Bandeira*, realizado nos dias 10 e 11 de dezembro de 2018, nas dependências do Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina, e promovido pelo Núcleo de Estudos Literários & Culturais (NELIC) com apoio do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC.

Convém assinalar, mais uma vez, que o evento mencionado é resultado do ciclo de seminários de estudo realizados pelo NELIC, cuja série *Poesia, memória e arquivo* iniciou em 2017 dedicado à obra de Carlos Drummond de Andrade. Em todos esses movimentos está guardado o gesto de interpelação à literatura, muitas vezes desarmando sentidos e caminhos já assimilados no âmbito da crítica literária. A proposta visa, portanto, desmobilizar esses objetos-tema motivados a cada evento – nesta edição, alicerçado na obra de Manuel Bandeira – a fim de explorar o território da poesia e da própria crítica sobre ela, escavando, investigando e reelaborando também seus arquivos. Como se vê, trata-se, tematicamente, além disso, de uma parcela refinada da tradição moderna da poesia no Brasil.

Se o primeiro volume acerca de Manuel Bandeira possui certa orientação crítica e teórica, centrando-se no que podemos reconhecer como uma poética do autor, esta edição reúne textos de preponderância analítica em torno de um “manancial bandeira”, fonte abundante de onde é possível indagar, alterar e crescer leituras, ou, ainda, mais apropriadamente, um movimento que provoca vibrações. Isso porque os quatro textos que compõe este dossiê abrangem, em maior ou menor extensão, os desdobramentos da sonoridade e da musicalidade em Bandeira.

O artigo de Carlos Eduardo Schmidt Capela, por exemplo, expõe o modo como a rememoração de um fato passado pode conduzir à investigação sensorial e sonora “por dentro do poema”, num exercício constante para

responder à pergunta aparentemente ingênua “*Porque um porquinho? E ainda por cima da Índia!?*”, no poema “Porquinho-da-Índia”. Do mesmo modo, explorando sensorial e sonoramente os poemas “Noturno da Rua da Lapa” e “O desmemoriado de Vigário Geral”, o estudo sinaliza o quanto os poemas em prosa de Bandeira ainda carecem de uma investigação minuciosa.

As implicações sonoras são também determinantes para a abordagem de André Fiorussi, em “Rádio Bandeira”, tendo como suporte inicial da discussão a tradução de Bandeira para o poema “Noturno”, do poeta colombiano José Asunción Silva. Tiago Gouveia Faria, em “Do poema à canção: música e musicalidade em ‘Vou-me embora pra Pasárgada’”, salienta como a poesia de Bandeira foi uma das mais musicadas em sua geração, propondo uma comparação entre duas versões musicais para o poema, e problematizando as relações entre a música, a musicalidade e a própria ideia de canção. Encerra o “Dossiê Bandeira” o artigo “A prosa não quixotesca de Bandeira: ficção ou poesia”, de João Paulo Zarelli Rocha, cujo título já nos direciona a leitura para as possíveis ficcionalizações de Manuel Bandeira, inclusive, e não só, como recurso poético. O presente número do *Boletim de Pesquisa NELIC* conta, ainda, com uma seção de temática livre composta pelas reflexões de Dennis Radünz, em “Goya depois de Goya”, e de Vinícius Nicastro Honesko, em “Sobre o governo das memórias – aspectos de um domínio do real”.

Possam todas essas vibrações manifestadas a partir de Manuel Bandeira oscilar também, e de modo intenso, outros sons, sentidos e pensamentos para a poesia, para a literatura.

POESIA, MEMÓRIA  
& ARQUIVO II

MANUEL BANDEIRA: VIBRAÇÕES

## LAPALISSÍADA E VIGARICES

Carlos Eduardo Schmidt Capela  
UFSC – CNPq

RESUMO: Duas breves prosas poéticas assinadas por Manuel Bandeira embasam a intervenção proposta: “Noturno da Rua da Lapa”, de *Libertinagem* (1930), e “O desmemoriado de vigário geral”, de *Estrela da manhã* (1936). Pensando com elas e a partir delas, mão dadas ao poeta almejo abordar a tensão polar entre um além e um aquém de sentidos. Ou, ainda, entre gestos poéticos e críticos de remissão e omissão.

PALAVRAS-CHAVE: Manuel Bandeira; Poemas em prosa; “O desmemoriado de vigário geral”; “Noturno da Rua da Lapa”; Transcrição.

## LAPALISSÍADA E VIGARICES

ABSTRACT: Two short prose poems signed by Manuel Bandeira are based on the proposed intervention: “Noturno da Rua da Lapa”, from *Libertinagem* (1930), and “O desmemoriado de vigário geral”, from *Estrela da manhã* (1936). Thinking with them and from them, hand in hand to the poet my aim is to approach the polar tension between a beyond and a bellow of senses. Or, still, between poetic and critical gestures of remission and omission.

KEYWORDS: Manuel Bandeira; Prose poems; “O desmemoriado de vigário geral”; “Noturno da Rua da Lapa”; Transcription.

Carlos Eduardo Schmidt Capela é professor de Teoria Literária no DLLV e professor do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Pesquisador CNPq. É o atual coordenador do Núcleo e Estudos Literários & Culturais (NELIC).

# LAPALISSÍADA E VIGARICES

Carlos Eduardo Schmidt Capela

## 1. A EVOCAÇÃO

Toda evocação institui uma via de mão-dupla. Emblema da reiteração de fluxos contrastantes, cada uma delas expressa o clássico confronto entre o ir e o vir, este por sua vez acessado a partir de intersecções peculiares. A primeira delas provém de um cruzamento com Søren Kierkegaard, que com um nada de palavras estabelece uma oportuna distinção entre repetição e recordação. Segundo ele ambas realizam “o mesmo movimento, apenas em direção oposta; pois aquilo que se recorda foi, repete-se para trás; enquanto a repetição propriamente dita é recordada para diante”.<sup>1</sup>

A observação do filósofo abre a possibilidade de postular uma intrigante diferença no modo como as crianças, de um lado, e os adultos de quem elas são os pais, de outro, tendem a experimentar o exercício da iteração. Os infantes, afinal, com seu insistente clamor por uma “outra vez”, ou um “de novo”, porventura desejem a repetição para abocanharem um recorde imediato, já que ainda têm pouco a recordar. Quanto aos adultos, eles talvez amem recordar por temor de não mais poderem reiterar. Daí o apreço geral pela repetição, que “se é possível, faz o homem feliz, ao passo que a recordação o faz infeliz”.<sup>2</sup>

De um contraponto como tal também a poesia se aproveita. Com seus jogos paronomásticos e suas orquestrações sonoras, potencializados na modernidade pela ênfase nos deslizamentos rítmicos e sensoriais em detrimento dos rígidos enquadramentos métricos e rimáticos, ela permite a homens e mulheres reencontrarem o desprendimento alegre dos petizes que todavia os acompanham. O bem-estar proporcionado pela poética da multiplicação e derivação de singularidades pode, ademais, ser incrementado pelo prazer de deparar, no presente, com eventos pretéritos submetidos a essa mesma lógica do diferimento.

Porque a mnemotecnica das iterações, ao diferi-las, é capaz de fazer oscilar o sentido dos vetores da recordação. Estes, com isso, ao invés de se voltarem unicamente ao passado conseguem apontar para os instantes nos quais arcaicos e arcaísmos não cessam de perpassar o presente. A generalização de Kierkegaard bate então, quase de frente, com a ponderação de Deleuze, para quem a repetição “é simbólica na sua essência; o símbolo, o simulacro, é a le-

<sup>1</sup> KIERKGAARD, Søren. *A repetição*. Trad. José Miranda Justo. Lisboa: Relógio D'água, 2009, p. 32.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 32.



tra da própria repetição. Pelo disfarce e pela ordem do símbolo, a diferença é compreendida na repetição”.<sup>3</sup>

Dado que habita o tempo da palavra, extra-tempo que opera à feição do extra-campo cinematográfico, as vozes poéticas não se furtam de reelaborar no agora o que vem de antes. Intra e extra-versos. Elas impulsionam o anterior para a frente, operação de que resulta sua aptidão de esmigalhar os esquemas lineares, cronológicos e teleológicos. A poesia, destarte, se levada a sério como o é toda brincadeira digna desse nome, jamais deixará de ser pueril.

São várias as provas de que Manuel Bandeira sabia muito bem disso. Uma das mais cabais é o “Porquinho-da-índia”, com sua sensibilidade menina espriada pelas assonâncias que no poema borbulham ao redor de séries de diminutivos e possessivos. O evento poético ali anunciado nasce da rememoração de um fato passado cuja recuperação transcende o epocal, já que o “quando” não mais tido do “tinha” revela-se ao final incontido, incontiente. A pretensa ingenuidade que a presunção adulta atribui à infância quebra a cara ao se deparar com a sofisticação poética subtraída da criancice. O poema não podia portanto ser transcrito senão em *technicolor* e, não bastando, com o emprego de efeitos diversos:

#### Porquinho-da-índia<sup>4</sup>

Quando eu tinha seis anos	1
Ganhei um porquinho-da-índia.	2
Que dor de coração me dava	3
Porque o bichinho só queria estar debaixo do fogão!	4
Levava ele pra sala	5
Pra os lugares mais bonitos mais limpinhos	6
Ele não gostava:	7
Quería era estar debaixo do fogão.	8
Não fazia caso nenhum das minhas tenurinhas.	9
— O meu porquinho-da-índia foi minha primeira namorada.	10

<sup>3</sup> DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. 2. ed Rio de Janeiro: Graal, 2006, p. 41.

Em vista da limitação na oferta de cores, fundos e grifos na paleta do *word*, quase insuficientes para realçar a fascinante variação melódica — consonâncias e dissonâncias que apesar de pouco diversificadas animam o poema —, diante de um fato bizarro como este vale indagar, controversando e contraversando: *Porque um porquinho? E ainda por cima da índia!?*

Esses acordes em ‘i’ não são acidentais. Colocá-los na conclusão do parágrafo precedente facilita chamar a atenção para a distribuição estratégica destas vogais, que no poema mantêm a vocalidade íntegra na maioria dos casos, já que o papel de apoio, como semi-vogais, é mais exceção que regra. Introduzidas no dístico inicial, elas espocam entre os versos 3, 5 e 7, sua ausência nestes últimos correspondendo à presença do porquinho reduzido a um “ele” impessoal. Após o sétimo verso elas retornam em nítido crescendo conforme o *gran finale* confessional se avizinha.

Nesse movimento os ‘i’s apoiam a instigante derivação do possessivo, cujo vigor também obedece uma escala incremental. Se no “minhas” que ecoa em “ternurinhas” o teor de posse é bastante baixo, posto as atitudes ternas visarem a outrem, no “meu” do verso final e no “minhas” que dele deriva a possessão atinge o superlativo. A posição intermédia da forma pronominal masculina, por seu turno, assinala um deslocamento da afeição na direção do feminino: o menino virando homem-macho. Redunda a feminização do objeto de desejo e controle. Em favor da estimação, é verdade, resguardada em que pese à substituição do ser estimado, ou seja, aquele posto sob o jugo de alguém que insiste em impor a seu par uma constante avaliação.

Na cena do poema a meiguice é reforçada pelos diminutivos masculinos, com o “bichinho” do quarto verso ecoando no “limpinhos” do sexto. Já o “porquinho-da-índia” fecha o dístico inicial, além de constituir a referência maior da décima linha. Embora o esquema da sucessão de dois ‘i’s nasalizados seja nele preservado, o fato de ambos serem nele acentuados faz que o substantivo, ao reaparecer no fechamento do poema, funcione como um invulgar gerador poético.

Essa força tonal dos ‘i’s nasais, na composição “porquinho-da-índia”, é logo depois amortecida pela atonia do ‘i’ no ditongo ‘ia’. Tal alteração acentual no verso final introduz uma contraposição, assaz significativa, com relação ao papel do mesmo encontro vocálico nos verbos no imperfeito do oitavo e nono versos, “Queria” e “fazia”, cujos timbres são dominados exatamente pelo ‘i’. O

<sup>4</sup> BANDEIRA, Manuel. [Porquinho-da-índia, *Libertinagem*]. *Estrela da vida inteira*. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980, p. 100.

caráter significativo desta ocorrência é pronto percebido caso atentemos para o fato de que tais flexões verbais descrevem as refusões do animal, “primeira namorada” do futuro, com respeito aos quererres manifestos pela voz poética. Elas, em suma, prenunciam inevitáveis embates.

Claro que esse movimento no nível da acentuação nada tem de fortuito, com os jogos sonoros se espalhando do cabo ao rabo do último verso. Mantendo o foco nos ‘i’s, a perda de força no complemento “índia” se mantém na desinência do perfeito do verbo ‘ir’, “foi”, até ser recuperada, juntamente com o mimo da nasalização, graças ao retorno do possessivo declinado no feminino, “minha”. Na sequência os ‘i’s se repetem outra vez numa só palavra, “primeira”. Aí, na ocorrência inicial o ‘i’ tem a nasalização reduzida a traço e a tonicidade acanhada, processo que culmina em nova redução da vogal ao estatuto de semi-vogal no ditongo ‘ei’.

Esse fascinante jogo tonante faz que os ‘i’s aí aparecidos sete seguidas vezes ajudem a levar adiante as questões acima colocadas: *Porque um porquinho? E ainda por cima da índia!?*

Como? Atentando ao caráter alusivo, enviesado ou oblíquo, como sói na poética de Bandeira. Que no fechamento do poema os esparrama de modo a incumbi-los de coordenar o distendimento de um encadeamento murmurante no qual nasalizações alternam com a pronúncia normal, isso num ambiente lexical fortemente nasalizado. Resulta um ‘in-in-ia-oi-in-i-ei’, sequência que evoca a entoação de um mantra, o clássico coral *indiano* de sagração acabando assim por se transformar em um canto *amerindiano*.

A súbita transição do afeto por um bichinho para a afeição por uma amada não agraciada com o carinho diminutivo acarreta uma transferência da disjunção. A princípio fundada na separação entre homínídeos e caviídeos de um mesmo gênero, a distinção é deslocada para as diferenças de gênero no âmbito de uma única espécie. Esse processo, cujo ápice coincide com a conclusão do poema, é antecipado pela sequência dos ‘a’s do quinto verso, “Levava ele pra sala”, em que os priápicos ‘l’s e as invaginações dos ‘v’s sintetizam o drama que resultará na polarização masculino-feminina projetada sobre a “primeira namorada” da décima linha.

Único isento de nasalizações, o quinto verso, ademais, é justo aquele no qual o sujeito do poema começa a listar os esforços despendidos no afã de fazer a criatura estimada satisfazer a desejos dele exclusivos. A cadeia de ‘a’s reaparece dois versos abaixo antes de retornar nas palavras finais do poema, quando atuam de maneira decisiva. Pois os ‘a’s nelas instaladas interrompem

o desenrolar do mantra *amerindiano*, reinstalando com isso o conflito desdobrado entre os versos 5 e 9. O enfrentamento característico das relações entre seres apartados aparece assim encalacrado de antemão na morada, antes de ser estendido para a “primeira namorada” encarnada pelo porquinho.

Face a tamanha destreza poética só resta, por ora, arriscar um trocadilho. Que talvez alegrasse o poeta: esse Bandeira não dá bandeira mesmo! A bem da poesia, inda bem.

Mas há que acrescentar: a bem de uma poesia para lá de requintada. Portanto, ao invés de reiterar a aparente humildade do escritor, ou a enganosa simplicidade de seus poemas, exuberantes lugares comuns em boa parte da fortuna crítica que deles se ocupa, penso ser mais estimulante continuar a destacar a presença, nesse poeminha dotado de uma brandura tão infantil, beirando o piegas, de um trabalho escritural cujo alto nível está intimamente ligado a um surpreendente poder de gestar combinações vocabulares prenes de expressividade.

Arranjos nos quais sensual, ou musical, não deixa de rimar com social, rima essa que de pobre nada tem. Desde o acento colocado sobre o “quando” criança não é difícil nele discernir, seja numa clave política, histórica ou psicanalítica, a presença incômoda do inevitável confronto de subjetividades inerente ao mito edulcorado do amor burguês, muito mal dito quando qualificado simplesmente “romântico”, já que ele carrega consigo algumas das dissimetrias que há tempos perduram nessas nossas Sul-Américas no momento mais e mais norteadas.

O porquinho que canta a madura voz poética é responsabilizado por ter trazido dó de peito à criança em quem ela outrora vibrou, cujas impressões relativas a determinados acontecimentos são extraídas daquele então. Para tanto o poeta propõe uma sugestiva disposição temporal, na qual uma imediata alternância entre o pretérito imperfeito e o perfeito que o segue, na parelha inaugural, antecede um conjunto de sete linhas cujos verbos estão todos no imperfeito, fluência só interrompida com a volta repentina do perfeito do verso final. Graças a tal organização a “dor de coração” antes restrita à meninice é projetada para a *persona* do homem-feito construída pelo texto.

Essa projeção ganha o suplemento gráfico do espaçamento e do travessão, responsáveis por introduzir a confissão culminante que em sua circunscrição pontual absorve o processual então em curso. O princípio corriqueiro em enredos fabulares, nos quais animais são amiúde antropomorfizados, resumido na fórmula *era uma vez*, a que se segue a narração de acontecimentos de

quando o eu “tinha seis anos”, é não sem brusquidez abortado por um ríspido “foi”. Trazendo consigo uma informação avessa ao contexto até ali imperante, o verbo rasura a idealizada magia do universo infantil e, de chofre, alude à atmosfera marrenta predominante nas relações amorosas entretidas por toda a gente orgulhosa de ser grande.

À gaiata declaração terminal cabe também o papel de reabrir o ciclo da repetição, já que a mera referência a uma dada namorada de quem se diz ter sido a “primeira” implica em admitir, mesmo em sub-repção, a existência de uma segunda, quiçá uma terceira, etc. Até o traço do travessão, ao ser com capricho partido para assim espaçar a palavra-chave do texto, o reiterado “porquinho-da-índia”, sugere a teimosa iteração de situações afetivas similares àquela condensada no poema, pautadas todas por um tenso equilíbrio que transita entre os extremos da entrega e da resistência.

A narrativa poética deixa claro que o resgate adulto de uma presumida memória infantil conta com o resguardo do acúmulo de experiências proporcionadas pelo correr dos anos. Em função disso a lembrança surge menos enquanto uma recordação nua e crua, estabilizada ou resolvida, que como uma releitura de eventos antes ocorridos, efetuada *a posteriori*, cujo concernimento abarca o futuro do menino de quem fala o homem. Reencenado pela linguagem e ressuscitado no instante da enunciação, o passado que teima em jamais parar de passar é não apenas atualizado como intervém de maneira categórica para o desenlace elíptico do enunciado. A brusca suspensão que o encerra abre o campo ao suspense: mesmo silente o mantra regressa. E vinga.

Henri Bergson, Gilles Deleuze e David Lapoujade, entre outros estudiosos de inevitáveis relações entre os consoantes conceitos de memória e história, atribuem expressiva importância a este procedimento posto em ação no poema, que na literatura brasileira tem como antecedente um dos relatos antológicos de Machado de Assis, “Missa do galo” (ai, ai, esses animais cujos nomes não cansam de assombrar!). Também nesse conto o eu que se assenhora da palavra para falar de um episódio de antanho, relativo a um possível envolvimento passional, aparece inelutavelmente rachado, dividido em quando menos duas partes em larga medida assindéticas.

Natural, então, a predominância, no poema, de uma atmosfera volteando entre brandas frustração e melancolia. Tal clima é afiançado pelo acento posto sobre o dó do peito, a aguda nota melódica que qual o mal-agradecido porquinho obstinada não transige. Ambos são assim finamente conjugados para fulgurarem a persistente desobediência da criatura amada — esta sem-

pre outrem, inclusive se inumana —, que recusa permanecer nos espaços a ela atribuídos, selecionados pelo amante de ocasião a cujos comandos deveria forçosamente se submeter.

O fato de a criatura ter sido “ganhada” pelo infante merece ser salientado. A doação por um lado oferece a ele a oportunidade de começar a aprender a amar, árduo tirocínio do qual cartilha alguma consegue dar conta. Por outro lado, e mais relevante, o detalhe do regalo faculta à voz poética realçar, lamentando-a, a descabida insubmissão por parte do ser a que se devota, cuja posse é ressaltada pelos possessivos. Em decorrência do desprezo aos pedidos e vontades por ele reclamados, a pomposa sala e os “lugares mais bonitos mais limpinhos” da Casa Grande se surpreendem humilhados pela opção escandalosa por querer “estar debaixo do fogão”, anunciada no quarto verso e repetida no oitavo. A preferência pelo chão da cozinha, verdadeira extensão da *Senzala*, mais que perturba: escandaliza.

Mas o pior, que está por vir e súbito (mais um subitâneo explodindo nesse poema povoado de repentes) invade a consciência do homem que se lembra menino, é que tal predileção não se restringia à rejeição a gentilezas e oferecimentos. Do bicho querido, com efeito, é afirmado que não fazia “caso nenhum” das ternas “ternurinhas” recebidas. Amargo, o diagnóstico acaba com o jogo, se de jogo se tratasse, uma vez que o *em hipótese alguma* não admite réplica.

A única solução, então, é partir em busca de um outro ser que acate ordens e compartilhe afagos, que aceite ou se conforme em ser mandado. Como há pouco assinalado, o porquinho, namorada primeira, apenas encabeça uma possível sequência na qual sucessivos fracassos têm sucesso, tal encadeamento também permanecendo implícito nesse poema que além de tudo embute a história emblemática de um país, em miniatura. A *belíndia-brazil*, cuja porção *indiana* não só persevera como necessita ser ampliada, não em território, claro, o que justifica o presente fortalecimento da ordem judicial-policialesca em prol da defesa dos interesses dos auto-proclamados “homens de bem”, bem cuja medida é diretamente proporcional aos bens materiais ou imateriais amealhados.

No espaço poético, de todo modo, o namoro transitivo com outrem pressupõe a intransitiva paixão demandada pela língua. Desse envolvimento que embrulha os demais resulta a inevitabilidade de se conformar com a impossibilidade de alcançar, de modo imediato, verdades ou essências de seja lá o que for. Em tal domínio, afinal, predomina uma

negatividade em que o acesso se faz o que ele é: isso que deve ceder, e, para isso, de saída deve se esquivar, se recusar. O acesso é difícil, não é uma qualidade acidental: isso quer dizer que a dificuldade faz o acesso. O difícil é o que não se deixa fazer, e é propriamente o que a poesia faz. Ela faz o difícil.<sup>5</sup>

A poesia não é uma fêmea de vida fácil, o poema não é um macho de vida fácil — justo eles que namorar vale a pena. Conquanto desafiantes, porquanto.

## 2. A VICÁRIA VENTURA DO VIGÁRIO

À evocação se segue uma constatação inicial:

– Bandeira escreveu bastante sobre o próprio trabalho. É sua a autoria de um dos livros exemplares acerca de exercícios e motivações poéticas que teriam resultado em alguns dos mais celebrados poemas que deram sobrevida a seu nome: *Itinerário de Pasárgada*. Publicá-lo constituiu um gesto louvável, sem dúvida, isso a despeito dos efeitos colaterais daí decorrentes, à revelia embora. Porque se quase todos os críticos que se debruçaram sobre sua produção dele emprestaram depoimentos e apontamentos para referendar ou referenciar análises por eles elaboradas, o que nada tem de problemático, uma parte nada desprezível dentre estes estudiosos, contudo, utilizou afirmações do poeta como chaves de leitura, às vezes exclusivas, imediatamente aplicadas a textos que deveriam com cuidado escrutinar, o que é no mínimo temerário. Um círculo vicioso tende assim a se estabelecer, no qual observações de um autor sobre seus poemas são tomadas como premissas, ou imperativos, para sustentar a proposição de interpretações que em boa medida se limitam a reafirmar aquilo de antemão por ele afirmado. Ao clássico biografismo, pelo qual a vida não só explica como molda a arte, sobrepõe-se então um elã algo brochante de atestar o atestado, isso em prejuízo da movência inerente à poesia, cujo poder de repercussão para-além-da-vida-imediata acaba deste modo estagnado. Ou melhor, dado o contexto, esterilizado.

O exercício “*desconstelizador*” que segundo Haroldo de Campos perpassa a poesia do “operador rebelde” Manuel Bandeira é desta maneira, e não sem ironia, depreciado graças ao apagamento daquele limite que seus poemas não se eximem de cruzar. Daquela

---

<sup>5</sup> NANCY, Jean-Luc. Fazer, a poesia. In: *Demanda: literatura e filosofia*. Trad. João Camillo Penna et. al. Florianópolis / Chapecó: EDUFSC/Argos, 2016, p. 146.

linha sutil que separa o lugar comum (a redundância, a frase feita, o clichê da sensibilidade) da informação original, e que faz muitas vezes que, por uma simples mudança de ângulo de enfoque e/ou de âmbito contextual, o que é redundante passe a produzir essa informação nova; melhor esclarecendo: a informação estética de certos poemas bandeirianos... nasce do deslocamento repentino, fiado numa fímbria de linguagem apenas, do lugar comum para o lugar incomum.<sup>6</sup>

Essa primeira constatação deságua numa outra:

– são raros os estudos acerca de poemas em prosa da lavra de Bandeira, em que pese ao fato de eles, embora poucos, clamando existirem. Além deste, um segundo motivo para estudá-los seria a possibilidade de discutir ou tensionar o propalado prosaísmo conferido a seus poemas “normais”, versados ou conversados, isso para não falar da força poética que tais exceções excessivas atestam. A percepção de certo estado de coisas embutida nessa constatação complementar alimenta esse ensaio.

E como se trata de destrinchar tecidos poéticos nada melhor que partir de uma passagem da coletânea que reúne um conjunto de ensaios firmados por um dos principais estudiosos da poesia de Bandeira, senão o principal: *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*, de Davi Arrigucci Jr. Uma das poucas menções diretas a poemas em prosa cifrados pelo poeta aparece já no capítulo inicial do livro. Nele, após ter identificado uma aguda convergência entre as imagens poéticas dispostas em “Maçã”, de um lado, e imagens pictóricas presentes em diversas telas de Cézanne nas quais tal gênero de fruta é motivo central, de outro, o crítico toma essa “analogia evidente com a pintura” enquanto “uma tendência poderosa para a composição na forma da natureza-morta”<sup>7</sup>, que julga inerente à produção literária do escritor.

Na sequência o fazer poético de Bandeira é sumarizado, com o aval da conhecida “Introdução” de Gilda de Mello Souza e de Antonio Candido à *Estrela da vida inteira*. A composição de naturezas-mortas verbais é considerada por Arrigucci uma técnica que

*lembra* o fracionamento cubista da realidade exterior, com sua visão por lados diversos, conforme se dá nos primeiros versos de “Maçã” ou no retrato de mulher de “Peregrinação”. Certamente, a retomada de elementos anteriores, por assim dizer “desrealizados”, num contexto novo, arbitrário e às vezes insólito, faz pensar sobretudo na técnica da montagem surrealista, discreta mas profundamente ar-

<sup>6</sup> CAMPOS, Haroldo de. Bandeira, o desconstelizador. In: *Metalinguagem e outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 111.

<sup>7</sup> ARRIGUCCI JR., Davi. Ensaio sobre “Maçã” (Do sublime oculto). In: *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Cia das Letras, 1990, p. 29. Os realces são meus.



raigada em Bandeira, sempre tão sensível à poesia *do onírico, do ilógico, do absurdo e do nonsense*. Basta recordar poemas como o “Noturno da Parada Amorim” ou a insólita *revelação* do “Noturno da Rua da Lapa”, e *tantos outros*.<sup>8</sup>

Talvez entre esses incertos “tantos outros” poemas aludidos no final do parágrafo conste “O desmemoriado de vigário geral”, adiante aqui discutido, já que o trânsito entre um procedimento qualificado como “cubista” e um outro posto sob o influxo da “montagem surrealista” acarreta a seleção de exemplos bastante distintos em termos de organização poética. Os dois primeiros poemas mencionados, com efeito, são dispostos em versos, enquanto dos dois últimos o “Noturno da Rua da Lapa” é um poema em prosa, e “Noturno da Parada do Amorim”, embora versificado, possui um tom acentuadamente prosaico. Na medida em que o ensaio prossegue sem que nada acerca dessa relações entre princípios de elaboração artística e princípios de composição poética seja esclarecido, é possível supor que um quiasma teórico e analítico é ali sugerido mas não devidamente esclarecido, e tampouco explorado.

Num capítulo ulterior o autor volta a tratar da montagem, de novo vista como “uma tendência tão fundamental e geral do trabalho do poeta”.<sup>9</sup> Ele então a redefine, com o resguardo de um previdente “talvez”,

[...] como uma tendência para o que *se poderia chamar de assemblage* livre, transformando-se depois propriamente em *montagem* (às vezes, em *colagem*), como um princípio geral e recorrente de construção, quando então o poeta opera com mais desenvoltura os materiais, deslocando arbitrariamente elementos de um determinado contexto primário para um contexto novo no âmbito do poema, criando uma lógica interna própria entre esses elementos de repente aproximados, modificados e harmonizados, *independentemente das contradições e contrastes que mantenham entre si*, tornando possível uma síntese do diverso, modo de encerrar, numa unidade determinada, o universal.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Ibidem, p. 29 [realces meus]. O diagnóstico será em larga medida mantido em ensaio posterior do autor, no qual assinala que, “por vezes, Bandeira se aproximaria assim da técnica de construção cubista, de recortes simplificadores e geometrizes do real, fazendo confluir percepções contrastantes e simultâneas de um mesmo objeto; ou da montagem surrealista, recombinao em misturas insólitas esferas diversas da realidade, minada pelo onírico, pelo absurdo ou pelo *nonsense*. Na verdade, era herdeiro ainda da atitude libertária dos românticos, radicalizada pelas vanguardas que, no caminho de Baudelaire, se lançaram à pesquisa lírica através das mesclas mais variadas, do sublime ao abjeto, do mais prosaico ao elevado, dilatando o espaço da poesia até as margens da impureza e do reconhecimento de novas e inesperadas dimensões da sensibilidade poética.” Idem, A beleza humilde e áspera. In: *O cacto e as ruínas: A poesia entre outras artes*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2000, p. 18.

<sup>9</sup> Idem, A visão alumbrada. In: *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*, op. cit., p. 141.

<sup>10</sup> Ibidem [realces meus].

Parte dos fundamentos teóricos e críticos que suportam o empreendimento analítico de Arrigucci nos ensaios de *Humildade, paixão e morte* assomam resumidos na passagem, no qual são expostos com singular transparência. Fica claro que o que mais lhe importa, ao menos nessa coletânea, é determinar unidades, instituir congruências ou conformidades entre os elementos contextuais e os objetos presentes nos poemas, isto é, as palavras, e articulá-los segundo um modelo sintático-sintético pautado pela coerência, logicamente cerrado, no qual sons e sentidos estejam muito bem ajustados às referências a eles imputadas. Para tanto, apesar de mencionadas as “contradições e contrastes” são postas de lado, consideradas resolvidas pelo próprio escritor. Os textos poéticos, enfim, são pensados como totalidades conjuminadas, como unidades de um corpo ordenado cujos órgãos operam em perfeita harmonia.

Pensado e executado nestes termos, o procedimento analítico acaba por dar corpo aos poemas, a incorporá-los, o que leva a uma flagrante atenuação de um dos seus mais instigantes atributos: o de conseguir imaginar o infigurável, e por conseguinte encarná-lo, propriedade sobre a qual Marie-José Mondzain discorre em *A imagem pode matar?* Na medida em que viabiliza o invisível, ou pelo menos ao imaginá-lo o torna sensível, a poesia adquire o excêntrico poder de formar, “muito precisamente, uma imagem da paixão”.<sup>11</sup> A encarnação, para Mondzain, assegura uma pluralização de pontos de vista e, em decorrência, introduz a possibilidade de contraposições. Ela produz dissonâncias além de consonâncias. Porque encarnar

não é imitar, nem reproduzir, nem simular. [...] Encarnar é dar carne e não dar corpo. É operar na ausência das coisas. A imagem dá carne, isto é, *carnação* e visibilidade, a uma ausência, mediante uma diferença intransponível relativamente àquilo que é designado. Dar corpo, pelo contrário, é incorporar, é propor a substância consumível de qualquer coisa de real e de verdadeiro aos convivas que se fundem e desaparecem no corpo com que se identificam. [...] Na incorporação somos apenas um, na imagem encarnada constituem-se três instâncias indissociáveis: o visível, o invisível e o olhar que os coloca em relação. A imagem pertence a uma estranha lógica do terceiro excluído.<sup>12</sup>

Não deixa de ser também sintomático que Arrigucci, ao vincular certa faceta do trabalho poético de Bandeira à montagem surrealista e à fragmentação cubista, não se atenha, por exemplo, ao “método paranoico crítico”

<sup>11</sup> MONDZAIN, Marie-José. *A imagem pode matar?* Trad. Susana Mouzinho. Lisboa: Nova Vega, 2009, p. 25-26.

<sup>12</sup> Idem, p. 26.

de Salvador Dalí, com sua “simulação do delírio”, que nas palavras de Eliane Robert Moraes “viria a contribuir para o descrédito total da realidade”.<sup>13</sup> A própria concepção surrealista das coisas, que “supõe a eclosão de significados completamente novos quando os objetos são deslocados de seu quadro habitual”,<sup>14</sup> colide frontalmente com a proposta universalista subscrita pelo crítico. Não é por acaso, portanto, que este se abstenha de analisar poemas em prosa de Bandeira, e se limite a apresentá-los como ilustrações de uma “poesia do onírico, do ilógico, do absurdo e do *nonsense*”.

Em outros termos: Arrigucci exila de seu *corpus* de estudo exatamente modalidades de fazer poético que curto-circuitam, que interrompem as cadeias usuais de significação. Uma vez rasurados os sentidos e despedaçados os modelos de significação estereotipados, elas, com isso, facultam às modulações sonoras de palavras e versos ressaltarem, potencializadas. Junto ao particular arranjo poético olvidado é ainda desprezada a questão de ouvido implicada no domínio poético, no qual nem sempre é possível garimpar sentidos ou vagar em busca de significações, mas onde sempre se pode permanecer à escuta. Descolada do *logos*, música não discursiva, e muito menos procura ou faz sentido. Para responder a ela há que senti-la, de algum modo, e quem sabe dançá-la.

Onírico, ilógico, absurdo e *nonsense*: esses quatro termos apenas aludidos na primeira das passagens de Arrigucci antes transcritas apontam para uma única coisa. Tal coisa é a própria impossibilidade de dizê-los fora do espaço, com seus campos de força, que criam em torno de si mesmos, posto que todos, além de paradoxais, mostram-se avessos a se deixarem subordinar ao estreito binarismo do verdadeiro ou do falso. Eles afirmam seu sem sentido, e este é seu sentido.

Fiquemos aqui com o *nonsense*, nome que segundo Deleuze doa sentido, que por seu turno constitui “sempre um *efeito*. Não somente um efeito no sentido causal; mas um efeito no sentido de ‘efeito óptico’, ‘efeito sonoro’, ou melhor, efeito de superfície, efeito de posição, efeito de linguagem”.<sup>15</sup> O *nonsense* “não possui nenhum sentido particular, mas se opõe à ausência de sentido e não ao sentido que ele produz em excesso sem nunca manter com

<sup>13</sup> MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: FAPESP/Iluminuras, 2002, p. 47.

<sup>14</sup> Idem, p. 48.

<sup>15</sup> DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 73.

seu produto a relação simples de exclusão à qual gostaríamos de reduzi-lo”.<sup>16</sup> Nele, que “é ao mesmo tempo o que não tem sentido, mas que, como tal, opõe-se à ausência de sentido”, em suma, “o sentido não é nunca princípio ou origem, ele é *produzido*”.<sup>17</sup>

Em “O desmemoriado de vigário geral” Manuel Bandeira se entrega ao fascínio do *nonsense*, e se diverte com ele. E como não poderia deixar de ser, fala sobre o poema, bem *en passant*, no *Itinerário de Pasárgada*. Ouçamos o que dele nos diz:

Quero assinalar em certa página da *Estrela da manhã* mais uma influência: “O desmemoriado de vigário geral” não teria sido escrito daquele jeito e naquela forma se eu não tivesse lido certo poema em prosa de Pedro Dantas, publicado na revista *Verde*, de Cataguazes; creio que se intitulava “Uma aventura”. O que me encantou nele foi o mistério que o poeta soube insuflar numas tantas locuções trivialíssimas. Lembro-me desta, por exemplo: “Azul-marinho, dirão vocês. Porém nem sempre”.<sup>18</sup>

O poeta se equivoca duas vezes: na autoria atribuída ao poema, assinado não por Pedro Dantas, pseudônimo de Prudente de Moraes, Neto, mas por este; e no próprio nome do texto a que se refere, cujo título é simplesmente “Aventura”. Mas quase acerta na mosca a passagem que rememora. Ei-lo, com o acréscimo do grifo azul sobre a dita passagem, tal como publicado no terceiro número de *Verde*, uma das revistas do Modernismo da primeira hora:

Aurora, voz de estranhos céos, aurora, que amargor naquele gesto largo das montanhas! As casas desse momento, tão isoladas, imagine que davam para uma grande pedra multiforme. Ruas e mais ruas precipitavam-se em torno do sucedido. E os últimos acontecimentos eram de natureza principalmente calcarea como se diz. Eis que de repente o povo irrompe em entusiasmo. Foi quando silenciosamente as horas uma a uma se puseram a fugir.

Daí a uma tentativa compreende-se que havia um passo ou dois. Assim sendo a segunda hipótese reconhecidamente mais saudável teve a audácia de desaparecer por um caminho desses que a gente não percorrerá jamais. A um certo signal, e como si todos estivessem ligados a uma idéia fixa todos os homens tremeram, enquanto as mulheres e as palavras mais hábeis riam riam perdidamente. A scena se repetiu três vezes. E por absurdo que pareça, nem todo mundo desistiu de conciliar o sono. O sono ao contrario é que tomou maior numero de iniciativas. Percebendo a manobra atrevida não tive duvida em contemplar pessoalmente as

<sup>16</sup> Idem, p. 74.

<sup>17</sup> Idem, respectivamente p. 64 e 75 (realce meu).

<sup>18</sup> BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira / INL, s/d; p. 102.

nuvens face a face. De todos os lados protestos intrínsecos faziam que sim com as mãos, os pés e algumas orelhas.

Isso porem nunca seria motivo bastante para eu não florir ou amortecer.

Ao contrario. Bem me parecia que a intransigência daquela pobre gente significava alguma coisa mais do que um simples compasso. Compasso? Desses assim eu vi muitos. Quantas vezes calaram-se os gansos, não, pergunte só quantas vezes calaram-se antes dele ser isso. **Azul marinho, dirão vocês. Mas nem sempre.** Outrora sim, reconheço e como negar que assim fosse por um espaço superior ao capitão? Franqueza das franquezas e que melhor coisa ha que não dure o tempo necessario a tais emanações? Não. Eu vi. Depois de mim que vieram as estrelas. Oh! sem aquele sabor de antigamente, que as fazia tão altas e vacilantes nos seus cantares. Assim como quem diz que a vida está fora de discussão.<sup>19</sup>

Trata-se quiçá de um exemplo da “ateologia poética” de que fala Giorgio Agamben, “singular coincidência de niilismo e prática poética” através da qual “a poesia se transforma no laboratório em que todas as figuras conhecidas são desarticuladas para dar lugar a novas criaturas para-humanas ou subdivinas”.<sup>20</sup> Prudente de Moraes, Neto, assume em seu texto uma *maneira* de dispor o coleamento poético em que uma “desapropriação” e um “não-pertencimento” com relação a um estilo específico contamina o próprio modo de organizar as sequencialidades. Assuntos, nomes e atributos, referências, relações e ilações lógicas encontram-se desapropriadas, são tornadas impróprias, embora expostas por intermédio de uma sintaxe rigorosa, absolutamente impecável.

O autor demonstra por um lado aderir “a um uso ou a um modelo (estereotipia, repetição)”.<sup>21</sup> Por outro lado, porém, impõe a eles um excesso, no caso, o excesso do absurdo. As estruturas usuais que sustentam o edifício do sentido destruídas, sobrevivem imagens e sons, no modo das ruínas, ou alegorias. É esta maneira, ou maneirismo, que Manuel Bandeira glosa, sem pudor algum, em “O desmemoriado de vigário geral”, exemplo de elevada sensibilidade no trato com a linguagem, de sua invejosa habilidade em ouvi-la. E em errar por seus meandros, como os ratos que seguem não o flautista de Hamelin mas o sopro virado som livrado pela flauta:

<sup>19</sup> MORAES, NETO, Prudente, Aventura. *Verde* (Revista Mensal de Arte e Cultura), Cataguazes, Minas Gerais, Anno 1, Numero 3, p. 14, nov. 1927;

<sup>20</sup> AGAMBEN, Giorgio. Desapropriada maneira. *Categorias italianas: estudos de poética e literatura*. Trad. Carlos E. S. Capela e Vinícius N. Honesko. Florianópolis: EDUFSC, 2014; p. 119.

<sup>21</sup> Idem, p. 126.

Lembrava-se como se fosse ontem, isto é, há quarenta séculos, que um exército de pirâmides o contemplava. Mas não saberia precisar onde, a que luz ou em que sol de que extinta constelação. Não obstante preferia que fosse na estrela mais branca do cinturão de Órion.

É verdade: havia uma mulher que telefonava. Mas não distante, meu Deus, que era como se lhe faltasse a ela e para todo o sempre um atributo humano indispensável.

Se lhe propunham exemplos: o xeque do pastor, o pau de amarrar égua, o mal-assombrado de Guapi, futura cidade, ele dissimulava. Era então horrível de se ver.

Afinal um dia foi encontrado morto e quando já nem tudo era possível, uma aventura banal.<sup>22</sup>

A vigarice do vigário geral: mostrar que a ausência de versos não desapropriava o poético. Isso num poema improvável, amalucado, no qual gotículas de referências à suposta “realidade” podem contudo ser sorvidas: as pirâmides diante de um Napoleão neófito, as “três Marias” do cinturão de Órion, o próprio Órion que persegue as filhas de Pleione, as Plêiades, assim como alguns críticos perseguem sentidos de poemas, e pior, acreditam poder desencavá-los.

Não é possível encontrar muito mais que isso, pois o resto é poeira em suspensão, amparada por diferentes modalidades de nasalização, por sibilizações e vibrações, por rimas e aliterações, por paronomásias e assonâncias diversas.

“Afinal”, o texto, além de proporcionar muito mais que “uma aventura banal”, traz em seu bojo um manifesto exemplar. Não modernista ou vanguardista, porém em prol, ou melhor, em louvor da poesia, a poesia qualquer.

Quiçá como tal jamais escrito.

### 3. LAPALISSÍADA

Se em Paris a “Place Clichy”, nome um tanto quanto sugestivo, é no dizer de Paulo Prado o “umbigo do mundo” oswaldiano,<sup>23</sup> a Lapa, bairro boêmio da cidade do Rio de Janeiro, pode por seu turno ser tida como o *aleph* de Manuel

<sup>22</sup> BANDEIRA, Manuel. O desmemoriado de vigário geral. In: *Estrela da manhã, Estrela da vida inteira*, op. cit., p. 123.

<sup>23</sup> A referência consta do prefácio escrito por Paulo Prado para *Pau-Brasil*, a primeira coletânea de poemas publicada por Oswald de Andrade, em 1925. A passagem aludida é essa: “Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, do alto de um atelier da Place Clichy – umbigo do mundo – descobriu, deslumbrado, a sua própria terra”. PRADO, Paulo. Poesia Pau-Brasil. In: ANDRADE, Oswald, *Pau-Brasil, Obras completas – VII – Poesias reunidas*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 67.

Bandeira. As noitadas que atravessam toda sua *Libertinagem* ecoam, com efeito, no “Noturno da Rua da Lapa”. Disso o poeta é testemunha. Quando afirma, por exemplo:

*Libertinagem* contém os poemas que escrevi de 1924 a 1930 — os anos de maior força e calor do movimento modernista. Não admira, pois, que seja entre os meus livros o que está mais dentro da técnica e da estética do modernismo. Isso todo o mundo pode ver. O que no entanto poucos verão é que muita coisa que ali parece modernismo, não era senão o *espírito* do grupo alegre de meus companheiros diários naquele tempo: Jaime Ovalle, Dante Milano, Oswaldo Costa, Geraldo Barrozo do Amaral. Se não tivesse convivido com eles, de certo não teria escrito, apesar de todo o modernismo, versos como os de “Mangue”, “Na boca”, “Macumba de Pai Zuzé”, “Noturno da Rua da Lapa” etc. (este último é aproveitamento de um caso que se passou com Ovalle em sua casa da Rua Conde de Lage”).<sup>24</sup>

Similar ao que fazem as palavras — que remetem umas às outras, mostrando com isso não possuírem nem partido e nem posição absoluta, ocupando apenas lugares mutuamente relativos, logo provisórios —, poemas têm o pendor de remeter a poemas, e textos quaisquer a quaisquer outros textos. Tudo depende da vontade de quem pode, e quer, ao escrever, aludir a tais ou quais originais. E da vontade de quem pode, e quer, ao ler os escritos, identificar e navegar as alusões.

É também assim que sentidos, miríades deles, podem ser tramados em tecidos, sem esquecer entretanto que estes podem ainda ser esgarçados, rasgados ou recortados. Uma tal propriedade, ou atributo, compartilham os textos todos com a vida, outro provisório, descontínua e ademais periclitante. Sempre, entretanto, enredada a incontáveis outras.

Além dos diversos jogos sintáticos-sonoros nele dispostos, o “Noturno da Rua da Lapa” espalha referências ao redor de si, e em seu seio acolhe, de modo até escancarado, textos e contextos exógenos. No momento, todavia, importa sublinhar a disposição fônica e rítmica do poema, fracionado em cinco parágrafos repletos de nasalizações intercaladas por sons abertos proporcionados pelos ‘é’s, ‘ó’s e ‘á’s nele disseminados:

---

<sup>24</sup> BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*, op. cit., p. 91. [Realce meu].

A janela estava aberta. Para o que não sei, mas o que entrava era o vento dos lupanares, de mistura com o eco que se partia nas curvas cícloidas, e fragmentos do hino da bandeira.

Não posso atirar no que eu fazia: se meditava, se morria de espanto ou se vinha de muito longe.

Nesse momento (oh! por que precisamente nesse momento?... ) é que penetrou no quarto o bicho que voava, o articulado implacável, implacável!

Compreendi desde logo não haver possibilidade nenhuma de evasão. Nascer de novo também não adiantava. — A bomba de fit! pensei comigo, e um inseto!

Quando o jacto fumigatório partiu, nada mudou em mim; os sinos da redenção continuaram em silêncio; nenhuma porta se abriu nem fechou. Mas o monstruoso animal FICOU MAIOR. Senti que ele não morreria nunca mais, nem sairia, conquanto não houvesse no aposento nenhum busto de Pallas, nem na minha sala, o que é pior, a recordação persistente de alguma extinta Lenora.<sup>25</sup>

Súbito, o texto principia com uma asserção indicativa de um estado de coisas que do mundo imediato ricocheteia sobre o sujeito: a janela descerrada pressupõe uma passagem pela qual exterior e interior se comunicam, mas ao mesmo tempo sugere a vigília de quem a observava, indicação assegurada pelo pretérito imperfeito. O complemento no princípio da frase seguinte esclarece acerca da inexistência de propósito, ou quando menos da ignorância do eu lírico em relação ao que poderia advir da conjuntura na qual recorda ter estado inserido. A confissão traduzida pelo “não sei” introduz a primeira de uma série de negações e expressões negativas em torno das quais o poema se organiza.

Através dela, que reverbera no “não posso” encabeçando o período subsequente, a reflexão é situada no presente, o dito de agora tendo como referência acontecimentos outrora ocorridos, esquema presente também no “Porquinho-da-índia”, como visto. Recuperados pela memória, os eventos são apresentados em três movimentos. A tripartição de frases e parágrafos, procedimento persistentemente reiterado ao longo do relato, é complementada por repetições ternárias de alguns vocábulos nele cruciais, de acepção negativa, como o “não” acima reportado (que aparece seis vezes), o pronome indefinido “nenhum(a)” e o advérbio “nem” (cada um com três ocorrências). A estes se soma a conjunção “se”, cujo encadeamento triádico, no segundo parágrafo, instaura a atmosfera hipotética que antecede as fortes marcações temporais do terceiro e do quinto segmentos, quando o “Noturno da Rua da

<sup>25</sup> Idem, [Noturno da Rua da Lapa. *Libertinagem*]. *Estrela da vida inteira*, op. cit., p. 114.



Lapa” dá as costas à realidade, à concretude do quarto e de seu além, e inflecte na direção do espaço literário, tornado então principal responsável pela sensificação e subjetivação da *persona* que fala o poema.

No prosseguimento do parágrafo inaugural (seria possível chamá-lo verso, ou estrofe?), dada a insciência manifesta resta a esta *persona* o apelo às sensações físicas, que desdobram informações relativas ao que lhe chegava de fora. O vento a entrar no aposento principia a tríade trazendo consigo eflúvios sensuais, posto provir “dos lupanares”. A ausência de referência aos embora presentes odores do sexo é compensada pela menção a ressonâncias. Se o registro do “hino da bandeira” pode ser depositado na conta da galhofa antinacionalista, a alusão ao “eco”, cuja reverberação é assegurada pelas rimas toantes constantes em pela “janela... aberta”, de par com o “era” que o antecede, situa de chofre o texto no campo da intertextualidade, da qual a canção patriótica é apenas o segundo exemplo.

Pois no “eco” ecoa a própria Eco, a ninfa apaixonada por Narciso, personagens do Livro III das *Metamorfoses*, de Ovídio. A partir daí nos surpreenderemos à deriva no oceano encrespado da repetição diferida. Antes de tentar singrá-lo convém lembrar que tanto Eco quanto Narciso são infelizes em seus amores, o sentimento de frustração atravessando todo o “Noturno da Rua da Lapa”.

O prosseguimento deste segundo motivo reserva um novo assombro, prenúncio do morrer “de espanto” que adiante advirá: o “eco” que “se partia” sofre a divisão apenas quando passa pelas “curvas cicloidais”. A inflexão pisca o olho, enigmática. E é preciso recorrer ao dicionário para saber que o adjetivo “ciclodal” remete ao substantivo “cicloide”, que não só nomeia uma forma geométrica como se refere à “ciclotimia”, um tipo de personalidade na qual intervalos de euforia e desprendimento alternam com outros de tristeza e inatividade. Tal padrão é característico da melancolia, tema de enorme importância na cultura ocidental. Sobre ele Albrecht Dürer se debruçou, para ficar com um exemplo célebre que faz parte de um variado e consistente acervo intelectual. A presença oblíqua da melancolia decerto antecipa as futuras incursões do poema em textos da tradição literária, no caso de Franz Kafka e Edgar Allan Poe.

A sombra do autor tcheco começa a ser mais bem delineada com a chegada do próximo parágrafo, cuja termo de abertura é uma negação relativa ao fato de o eu lírico não poder agora “atinar”, isto é, recordar ou se dar conta do que então “fazia”. A insciência persistente pode ser declinada como um desbarate, o negativo descortinando a trinca de hipóteses estabelecidas a partir da partícula “se”, de teor dubitativo. As opções são em si desbaratadas: “se

meditava”, hábito típico dos melancólicos, se “morria de espanto” sem causa extratextual aparente, ou se “vinha”, não de longe porém “de muito longe”, expressão vaga que abarca distanciamento no espaço ou no tempo. A excêntrica proliferação de todo modo assinala um descompasso do sujeito consigo mesmo, seu inexorável pendular. Em busca de sentidos inevitavelmente perdidos no paiol abarrotado de significações e comoções transitivas?

A atmosfera de suspensão e suspense conflui na única sentença da qual o advérbio de negação não participa. Mesmo a marcação temporal, a princípio nela resolvida, é todavia relativizada pelo questionamento posto entre parênteses, cuja formulação roça o lugar-comum romântico. Seja como for algo finalmente acontece: a invasão do quarto por um bicho voador, caracterizado pela implacabilidade e pelo fato de ser “articulado”. É evidente o contraste entre a desarticulação até o momento demonstrada pela voz poética e o atributo da articulação lançada sobre inseto. Decerto que a propriedade articulatória é inerente à linguagem, e é justo a dificuldade do sujeito de articular em si e por si a linguagem que possibilita a instalação do amplo espectro de referência textuais com as quais o poema vai sendo entretido.

A chegada do inseto demarca a instalação da dominância do pretérito perfeito, só interrompida por dois casos de imperfeito, um no indicativo e outro no subjuntivo. Ela ainda prepara o terreno para a entrada do quarto parágrafo, no qual o “compreender” afasta momentaneamente o desbaratamento, que no entanto positiva uma cadeia de negações que será mantida até o fechamento do texto. A ambiguidade é incrementada pela ironia relativa àquilo recém compreendido. De um lado o “não haver possibilidade nenhuma de evasão”, expressão em que fuga e subterfúgio se confundem, inclusive com respeito aos rodeios com os quais referências intertextuais são entrecruzadas. De outro o paradoxo do “nascer de novo”, que em nada modifica o jugo do destino acentuado no parênteses.<sup>26</sup>

<sup>26</sup> Durante a preparação da edição anterior do *Boletim* (vol. 18, nº 30), ao ler o “Rondó do atribulado do Tribobó” citado no instigante ensaio de Jorge Wolff, “Joaquim Bandeira: jogos onomásticos e nova gnomonia”, eis que para minha surpresa e contentamento deparei com uma versão quase idêntica desta mesma concatenação de constatações, atenuada pela eliminação do pronome indefinido e do advérbio, na abertura de outros parênteses que retornam, nesse caso concluindo o poema: “(Não havia possibilidade de evasão / Nascer de novo não adiantava/ ...)”. Essa retomada de um dístico de um livro publicado em 1930 no poema saído na *Joaquim*, 28 anos depois, abre a possibilidade de que outros volteios nos quais distintos textos se enlaçam possam ser ensaiados. Considerando o relato exposto em *Itinerário de Passárgada*, a “aproveitação de um caso que se passou com Ovalle na sua casa da Rua Conde de Lage” se projeta sobre a descrição da atribulada aventura na calorenta chácara fluminense que teria ocorrido com Joaquim Pedro de Andrade. Retomando um conceito lembrado no ensaio de Jorge Wolff (que encontra no “Rondó do atribulado de Tribobó” ainda um outro caso de auto-plágio proveniente de mais um poema em prosa, “Noturno da parada Amorim”), aqui também defrontamos a “Realidadeficção”.

A tripartição é retomada neste parágrafo, cujo terceiro termo é ele mesmo segmentado em três partes, além de ser precedido por um travessão que o coloca à parte. O padrão tradicional que vai da percepção, ou constação, passa pela reflexão e culmina numa solução, ou resolução, aparece aí invertido. Tal inversão nada tem de acessória, posto estabelecer a ocasião em que a prostração melancólica será substituída por uma ação direta, cujo objetivo é responder à ameaça representada pela invasão do bicho voador no espaço íntimo do sujeito. Ela embute um processo de reversão através do qual a evocação proveniente de Ovídio explode em Kafka, as *Metamorfoses* singularizadas em *A metamorfose*.

O período final, o mais longo e complexo, mantém a estrutura tripartida, composta no caso por sentenças completas. A primeira delas responde de maneira elíptica à atitude deixada em suspenso no parágrafo anterior, o recurso à bomba de inseticida. Abrupto, o “quando” ordena, desde uma perspectiva posterior, três eventos paralelos que sucedem à dispersão do veneno. A flexão negativa permanece em todos desdobramentos, que demarcam o retorno da inação melancólica que dá lugar ao devaneio. A pronta intervenção em “nada” altera o sujeito, os sinos se mantêm silentes, as portas continuam como estavam.

Reinstalado, o desbaratamento atinge seu nível mais alto na segunda sentença, o que é visualmente indicado pelo enunciado em caixa-alta, “FICOU MAIOR”, referente ao “animal” já a princípio qualificado como “monstruoso”. O crescimento do invasor, o “bicho que voava”, anuncia a mudança de referência. Esta abandona o kafkiano Gregor Samsa, que ao devir inseto se transformara em corpo estranho na casa da família pequeno-burguesa, situação só resolvida com sua morte, para se encarnar no corvo de Edgar Allan Poe, a “ave ou bicho” proveniente “dos bons tempos ancestrais”<sup>27</sup> que não mais sairá do quarto, e cujo premonitório “nunca mais” será para sempre ouvido nas noites da boêmia Rua da Lapa.

Definitivamente arruinada no enunciado final, a causalidade aparta de uma vez por todas o poema do ambiente fenomenal. Nada mais que textos e criaturas verbais nele assomam. O movimento do foco, que a partir do imperfeito do subjuntivo passeia pelo aposento no qual nenhum busto de Palas Atena, dona de sóbrias determinação e sabedoria, pode ser divisado (embora

---

<sup>27</sup> As citações são da tradução de Fernando Pessoa de *O corvo*, de Edgar Allan Poe. PESSOA, Fernando, *O corvo, Poemas traduzidos para o português. Obra poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1974, p. 631-633.

paradoxalmente o seja), acaba por devassar a intimidade do eu. O sujeito que ao narrar se narra revela ser alguém que se “sentiu” perseguido não apenas por suas inexistentes frustrações amorosas. No seu caso não se trata de “nunca mais”, de um “never more”, mas de jamais. De jamais “Lenora” e jamais lembranças de outras paixões. Ele literalmente experimenta uma situação ainda mais desoladora que a da personagem do “O Corvo”.

A transfiguração de Manuel Bandeira alcança o prodígio de potencializar o “efeito” poético que Poe afirma ter buscado em seu poema, em “A filosofia da composição”, “com a precisão e a sequência rígida de um problema matemático.”<sup>28</sup> O “efeito de linguagem”, que para Deluze atravessa o *nonsense*, torna-se um evento sobretudo literário baseado em uma anterior exposição literária, esta por sua vez, etc., etc. Em suma: a repetição diferencial persevera.

A “melancolia [...], o mais legítimo de todos os tons poéticos”,<sup>29</sup> segundo Poe, permanece convergindo para a “Morte”. O “mais melancólico dos temas”, contudo, no caso não se aplica à “morte de uma bela mulher”.<sup>30</sup> O assunto “mais poético do mundo” passa a ser, no original de Bandeira, a inexistência ou impossibilidade do próprio amor, pois nele a paixão por outrem não vinga. A metamorfose ali perpetrada permite que a situação proposta por Poe seja levada adiante: o ser ou razão de ser do arrebatamento passional vem à luz como um feto natimorto, cuja morte fora desde o princípio anunciada pelo “vento dos lupanares”, local da baixa prostituição que faz do amor e da entrega simples mercadoria. Neste cenário no qual a tragédia moderna é encenada, literatura e artes teimam em resistir, acenando com o presente da palavra a um mundo mais e mais votado à solidão, à esterilidade e ao aniquilamento.

A poesia prosaica ou a prosa poética do “Noturno da Rua da Lapa” preserva ritmos, timbres, tons e compassos que modulam e melodiam a linguagem. Os sons nele evoluem, e em seu voo carregam os sentidos, para longe, seja no tempo, seja no espaço literários. No território em que a poesia espalha não há com efeito omissões. Remissões porém enxameiam.

---

<sup>28</sup> POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: *Poemas e ensaios*. Trad. Escar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Globo, 1985, p. 103.

<sup>29</sup> Idem, p. 105.

<sup>30</sup> Idem, p. 107.

## RÁDIO BANDEIRA

André Fiorussi  
UFSC

RESUMO: Entre os *Poemas traduzidos* por Manuel Bandeira, publicados pela primeira vez em livro em 1945, há um conhecido poema modernista hispano-americano chamado “Noturno”, de autoria do poeta colombiano José Asunción Silva (1865-1896). Para ressoar os efeitos sonoros do poema em espanhol, Bandeira aplica em alta concentração aqueles recursos versificatórios cujo aprendizado ele próprio relata no início do *Itinerário de Pasárgada*: sinalefas, sinéreses e diéreses; alternância entre terminações agudas, graves e esdrúxulas; ecos, reverberações, paronomásias etc. Com base na análise da tradução, este artigo visa discutir também elementos rítmicos da poesia de Bandeira e sua relação com a dicção coloquial e a história do verso livre no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Manuel Bandeira (1886-1968); José Asunción Silva (1865-1896); Ritmo.

## RADIO BANDEIRA

ABSTRACT: Among the poems translated by Manuel Bandeira in his book *Poemas traduzidos*, first published in 1945, there is a famous Hispanic-modernist poem called “Nocturno”, written by the Colombian poet José Asunción Silva (1865-1896). In order to resonate the subtle sound effects of the original poem, Bandeira applies at high concentration some of those resources of versification he reported to have learned in the beginning of his memoirs, *Itinerário de Pasárgada*: synalephas, synereses and diereses; alternation of oxytone, paroxytone, and proparoxytone rhymes; echoes, reverberations, paronomasias, etc. In this paper, a brief analysis of this translation is followed by a discussion of some rhythmic elements of Bandeira’s poetry and their relation with colloquial diction and the history of free verse in Brazilian poetry.

KEYWORDS: Manuel Bandeira (1886-1968); José Asunción Silva (1865-1896); Poetic rhythm.

André Fiorussi é professor de Literaturas Hispânicas no Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras e professor do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

## RÁDIO BANDEIRA

André Fiorussi

### O “NOTURNO” DE SILVA E A RÁDIO MENTAL DO TRADUTOR

Em 1837, Victor Hugo escreve no prefácio a seu livro *As vozes interiores* (*Les voix intérieures*):

A Pórcia de Shakespeare fala nalguma parte de certa *música que todo homem tem dentro de si*. – “Desgraçado”, diz, “o que não a escuta!” – Essa música, a natureza a encerra também. Se este livro é alguma coisa, é o eco, débil e confuso, sem dúvida, mas fiel, crê o autor, desse canto que responde em nós ao canto que ouvimos fora de nós.<sup>1</sup>

Essa “música que todo homem tem em si”, definida como “um canto que responde em nós ao canto que ouvimos fora de nós”, é vista aí como o próprio fenômeno poético, de que o livro seria apenas um eco. Essa voz interior é, portanto, incorporada à teoria romântica do gênio, que o poeta sente borbulhar dentro de si como uma azia mística. A música que toca na rádio mental de Victor Hugo jamais será ouvida por outras pessoas; ficará parcialmente sugerida ao leitor como ideia intangível, e gerará, como sabemos, toda sorte de *crise de verso* e *angústia da influência*.

Começo com essa recordação hugoana para dizer que neste trabalho pretendo sintonizar, na medida do possível, duas frequências da rádio mental de Manuel Bandeira, a um tempo mestre da forma e totem do verso livre, da dicção coloquial e da música subentendida da poesia no Brasil. Ajuda-nos muito o seu *Itinerário de Pasárgada*, em que o poeta escreve longamente no início sobre seu aprendizado técnico da versificação, para mais adiante concluir assim: “O verso verdadeiramente livre foi para mim uma conquista difícil.”<sup>2</sup> Difícil é

<sup>1</sup> “La Porcia de Shakspeare parle quelque part de cette *musique que tout homme a en soi*. – Malheur, dit-elle, à qui ne l’entend pas! – Cette musique, la nature aussi l’a en elle. Si le livre qu’on va lire est quelque chose, il est l’écho, bien confus et bien affaibli sans doute, mais fidèle, l’auteur le croit, de ce chant qui répond en nous au chant que nous entendons hors de nous. Au reste, cet écho intime et secret étant, aux yeux de l’auteur, la poésie même, ce volume, avec quelques nuances nouvelles peut-être et les développements que le temps a amenés, ne fait que continuer ceux qui l’ont précédé.” HUGO, Victor. *Les voix intérieures*. Paris: Eugène Renduel, 1837, p. VII. (Tradução minha).

<sup>2</sup> BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. In: *Seleção de prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 310.

crê-lo, e quem lê suas traduções de poesia metrificada pode verificar também que, em contrapartida, o verso não-livre lhe era irritantemente fácil. Foi, me parece, um dos grandes tradutores métricos brasileiros em plena revolução do verso livre, juntamente a Guilherme de Almeida e Onestaldo de Pennafort.<sup>3</sup> Em ambos os casos – verso livre e não-livre –, apesar de seu conhecimento técnico e de seu interesse em questões de forma poética, Bandeira diz ter seguido um método intuitivo de tradução:

[...] O que costumo fazer sempre quando traduzo: deixar o poema como que a flutuar por algum tempo dentro do meu espírito, à espera de certos pontos de fixação. Aliás, só traduzo bem os poemas que gostaria de ter feito, isto é, os que exprimem coisas que já estavam em mim, mas informúladas. Os meus ‘achados’, em traduções como em originais, resultam sempre de intuições.<sup>4</sup>

À parte a modéstia afetada, tão presente em suas memórias que chega a provocar certas incoerências, a declaração dá a ver um tradutor-artista que põe o original para rodar no *streaming* e se conforma a ele aos poucos, como quem põe letra em melodia alheia – atividade da qual ele também fala com desenvoltura no *Itinerário*.

Entre os *Poemas traduzidos* por Manuel Bandeira, publicados pela primeira vez em livro em 1945, e com várias reedições revisadas e aumentadas,<sup>5</sup> há, nesse sentido, uma tradução especialmente interessante: a do poema chamado “Nocturno”, do poeta colombiano José Asunción Silva (1865-1896). Além de produzir uma admirável ressonância dos efeitos sonoros do poema original, essa tradução de Bandeira aplica em alta concentração aqueles truques e recursos cujo aprendizado ele próprio relatara no início do *Itinerário de Pasárgada*: sinalefas, hiatos e diéreses; alternância entre terminações agudas, graves e esdrúxulas; ecos, reverberações e paronomásias etc. Mas falemos primeiro do poema de Silva. Trata-se de um poema bastante conhecido no

<sup>3</sup> Este último, fino observador das nuances da expressão parnaso-simbolista, anotou, em “Marginália à poética de Manuel Bandeira” (In: BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem / Estrela da Manhã*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 626) que a pirotecnia do verso no livro *Carnaval* de Bandeira lembra a ciência de Banville, autor das *Odes funambulescas* e de um lidíssimo tratado de versificação de 1872, em cujo prefácio se lê que toda a ciência do verso se encontra reunida em um só livro, a *Legenda dos Séculos* de Victor Hugo, que deveria ser, segundo Banville, “a Bíblia e o Evangelho de todo versificador” (BANVILLE, Théodore de. *Petit Traité de Poésie Française*. Paris: Fasquelle, 1891. Bibliothèque Carpentier).

<sup>4</sup> BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*, op. cit., p. 353.

<sup>5</sup> Algumas edições subsequentes: Porto Alegre: Livraria Globo, 1948; Rio de Janeiro: José Olympio, 1956 e 1976; Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966 (com várias reedições).

mundo hispânico, publicado em diferentes versões na década de 1890. Foi um daqueles poemas modernistas hispano-americanos que fizeram do ritmo o protagonista de uma grande novidade. Os versos têm medidas que variam irregularmente de 4 a 24 sílabas, e não são portanto isossilábicos, nem exatamente métricos; mas tampouco são “livres”, pois obedecem a uma rigorosa regra rítmica: compõem-se quase todos de cláusulas quadrissílabas com acento na terceira sílaba, perfazendo um caminho de ritmo contínuo.<sup>6</sup> As exceções são versos pouco numerosos de 6 e 10 sílabas – não múltiplos de quatro, que comportam, além da cláusula sempre presente, uma ou mais frações dela. A rima, tênue mas presente, é uma toante em “a” nos versos pares. Transcrevo o início do poema:

Una noche  
 Una noche toda llena de perfumes, de murmullos y de músicas de älas  
 Una noche  
 En que ardían en la sombra nupcial y húmeda las luciérnagas fantásticas,  
 A mi lado, lentamente, contra mí ceñida, toda,  
 Muda y pálida  
 Como si un presentimiento de amarguras infinitas,  
 Hasta el fondo más secreto de tus fibras te agitara,  
 Por la senda que atraviesa la llanura florecida  
 Caminabas,  
 Y la luna llena  
 Por los cielos azulosos, infinitos y profundos esparcía su luz blanca,  
 Y tu sombra  
 Fina y lánguida,  
 Y mi sombra  
 Por los rayos de la luna proyectada  
 Sobre las arenas triste se juntaban  
 Y eran una  
 Y eran una  
 Y eran una sola sombra larga!  
 Y eran una sola sombra larga!  
 Y eran una sola sombra larga! [...]<sup>7</sup>

<sup>6</sup> “Ritmo contínuo” é categoria usada por um contemporâneo de Silva, Manuel González Prada (1844-1918), em seu tratado *Ortometría: apuntes para una rítmica* (Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1977). Seu sistema prevê quatro tipos de ritmo: contínuos, proporcionais, mistos e dissonantes. Todos se baseiam na análise do verso em cláusulas rítmicas formadas por duas, três ou quatro sílabas. Essas cláusulas são semelhantes aos antigos pés gregos e latinos, mas organizadas exclusivamente a partir dos acentos (e não da duração das sílabas, como se fazia antigamente).

<sup>7</sup> SILVA, José Asunción. *Obra completa*. Ed. crítica coord. por Héctor H. Orjuela. 2. ed. México / Madrid: ALLCA XX, 1996, p. 32. [Colección Archivos].



No contexto das discussões técnicas sobre métrica e versificação da época de publicação do poema, o uso do ritmo fortemente acentual era uma tomada de posição, que afastava a língua castelhana das normas concebidas para a leitura métrica silábica. Lendo o poema em voz alta, percebemos que o ritmo acentual dos versos se impõe com muita clareza. É um ritmo contínuo, mas com liberdade no corte dos versos, que o poeta termina quando bem entende. Os estudiosos da nomenclatura métrica se mataram para classificá-los: chamaram-nos amétricos trocaicos,<sup>8</sup> períodos trissílabos compostos,<sup>9</sup> octonários dicoraicos modificados,<sup>10</sup> de ritmo quaternário<sup>11</sup> e outros palavrões.<sup>12</sup> O curioso é que, passando ao largo dessa querela nominalista, os versos fluem com sua música lânguida na boca de qualquer leitor. O poema como que impõe seu próprio ritmo à declamação, sem ser, no entanto, um daqueles óbvios martelos românticos. Observe-se como a tradução de Manuel Bandeira, suponho que por efeito de uma meditada reelaboração com base no *streaming* mental do original, consegue reproduzir o ritmo encantatório, sem o qual esse poema seria apenas um lamúrio entediante. Transcrevo o trecho inicial da tradução:

### Noturno

*De José Asunción Silva – tr. Manuel Bandeira*

Uma noite,  
 Uma noite toda cheia de murmúrios, de perfumes e da música das asas;  
 Uma noite,  
 Em que ardiam na nupcial e úmida sombra das campinas as luciolas fantásticas,  
 A meu lado lentamente, contra mim cingida toda, muda e pálida,  
 Como se um pressentimento de amarguras infinitas,  
 Até o fundo mais recôndito das fibras te agitasse,  
 Pela senda que se perde no horizonte da planície  
 Caminhavas;  
 E nos céus  
 Azulados e profundos esparzia a lua cheia sua claridade branca.

<sup>8</sup> NAVARRO TOMÁS, Tomás. *Métrica española*. 5. ed. Madrid: Guadarrama, 1975.

<sup>9</sup> FREYRE, Ricardo Jaimes. *Leyes de la versificación castellana*. 2 ed. Buenos Aires: Imp. de Coni Hermanos, 1912.

<sup>10</sup> SAAVEDRA MOLINA, Julio. *Los hexámetros castellanos y en particular los de Rubén Darío*. Santiago de Chile: Prensas de la U. de Chile, 1935.

<sup>11</sup> BALBÍN, Rafael de. *Sistema de rítmica castellana*. 2 ed. Madrid: Gredos, 1968.

<sup>12</sup> Para uma descrição dessas distintas classificações, cf. CAMURATI, Mireya. Un capítulo de la versificación modernista: el poema de cláusulas rítmicas. *Bulletin Hispanique*, tome 76, n. 3-4, 1974, p. 286-315.

Tua sombra,  
 Fina e lânguida,  
 E a minha,  
 Projetadas pelos raios do luar na areia triste  
 Do caminho se juntavam,  
 E eram uma,  
 E eram uma,  
 E eram uma sombra única,  
 Uma longa sombra única,  
 Uma longa sombra única... [...] <sup>13</sup>

Em certos versos, é claro, a tradução é favorecida pela semelhança entre os idiomas. No primeiro verso, por exemplo, “*Una noche*”, que afinal regula o metrônomo para a leitura dos demais, bastou a Bandeira a tradução literal, o que acontece também em versos bem mais longos, como este: “*A mi lado, lentamente, contra mí ceñida toda, / Muda y pálida*”, que fica igual: “A meu lado, lentamente, contra mim cingida toda, muda e pálida”.

Noutros o tradutor precisa fazer pequeninos ajustes. Melhor dito: precisar, nem precisava, mas Bandeira está especialmente rigoroso nessa tradução. Assim, ao final do segundo verso, Silva diz “*y de música de älas*”, com diérese em “*de älas*”, e Bandeira, para eliminar a ambiguidade rítmica, troca “de alas” por “das asas”.

Noutros versos aparecem dificuldades maiores, e aí que sobressaem os “achados intuitivos” de Bandeira. Um exemplo é este verso de Silva: “*En que ardían en la sombra nupcial y húmeda las luciérnagas fantásticas*”. Nesse verso, há três palavras proparoxítonas (*esdrújulas*); em duas delas, *húmeda* e *fantásticas*, aplica-se a regra castelhana que manda descontar a última sílaba átona da proparoxítona que antecede uma pausa métrica; mas na outra, *luciérnagas*, a mesma regra não deve ser aplicada, porque a última átona precisa ser incorporada à cláusula rítmica seguinte:

en que ardían / en la sombra / nupcial y húme[da] / las luciérna / gas fantásti[cas]

Este mero pedacinho de poema gerou longos textos interessantes sobre a arte do verso em espanhol. Ricardo Jaimes Freyre, por exemplo, formulou alguns possíveis objetivos do corte inovador dos versos de Silva, entre os quais o de atenuar cesuras, possibilitar sinalefas ou hiatos; promover a variedade da

<sup>13</sup> BANDEIRA, Manuel. *Poemas traduzidos*. In: *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993, p. 351-352.

prosódia etc.<sup>14</sup> Mas como saberia o leitor quais sílabas deveriam ser descontadas ao final de cada cláusula e quais outras se incorporariam ao início da cláusula seguinte? Não há norma métrica que justifique essa diferença. O que há é um impulso rítmico que vai ficando evidente desde o primeiro verso do poema. Assim, em relação ao ritmo, duas coisas chamam a atenção no “Nocturno” de Silva: 1) o ritmo que se manifestará numa leitura em voz alta deverá cumprir regras que se instituem no próprio texto do poema, desligadas de normas exteriores; 2) os versos, apesar de compostos por distribuições diferentes de uma mesma cláusula, não poderiam ser decompostos livremente: garantem-se como unidades distintas por efeitos programados de harmonia, como o jogo das átonas descrito acima.

Pode-se compreender a última sílaba de “*luciérnagas*” como um recurso harmônico, no sentido de que ela promove a unidade do verso ao engatar duas de suas partes contíguas. Segundo Paula da Cunha Corrêa, um antigo uso da palavra “harmonia” entre os gregos designava uma peça de carpinteiros que assegurava a ligação entre duas outras peças; uma espécie de presilha ou encaixe.<sup>15</sup> A átona final de “*luciérnagas*” pertence ao mesmo tempo a dois donos: um é palavra em que aparece, e outro, a cláusula rítmica subsequente. Portanto, funciona exatamente como uma presilha que une duas peças e impede que elas se separem. Pode-se também interpretá-la a partir de uma analogia com uma característica da arte musical do século XIX, assim descrita por Mário de Andrade:

No ritmo, a música estava com um pedregulho no sapato que não lhe permitia andar: a barra-de-divisão. Muito embora Chopin, Chabrier, Debussy apresentem bastante riqueza rítmica, pode-se dizer que o esforço enorme do romantismo, a respeito do ritmo, consistiu em tirar o pedregulho de dentro do sapato: uma pesquisa mais diretamente técnica que expressiva. Wagner principalmente, com a sistematização da melodia infinita, foi quem repôs a barra-de-divisão no seu lugarzinho mirim e desimportante, o único que ela deve ter na criação musical. [...] A pesquisa rítmica dos românticos foi principalmente isso: abrir portais comunicantes entre os cubículos sucessivos dos compassos, de forma a fazer desses cubículos uma arcada, sob a qual a música pudesse se expandir com maior facilidade.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> JAIMES FREYRE, Ricardo. Leyes de versificación castellana. In: *Poesías completas*. La Paz: Ministerio de Educación y Bellas Artes, 1957, p. 167. Sobre o mesmo verso do poema de Silva, ver também, entre outros, VILARIÑO, Idea. *La masa sonora del poema*. Montevideo: Biblioteca Nacional de Uruguay, 2016, esp. p. 91-92.

<sup>15</sup> CORRÊA, Paula da Cunha. *Harmonia: mito e música na Grécia antiga*. São Paulo: Edusp, 2003, p. 7.

<sup>16</sup> ANDRADE, Mário de. Pequena história da música. In: *Obras completas de Mário de Andrade*. v. VIII. São Paulo: Martins, 1951, p. 155.

De forma semelhante, pode-se dizer que a última sílaba de *luciérnagas*, ao vazar de uma cláusula para a outra, estabelece uma via de comunicação entre elas, para que o discurso poético flua sob as arcadas que marcam o ritmo.

Agora, como o traduz Bandeira? Repito o verso de Silva: “*En que ardían en la sombra nupcial y húmeda las luciérnagas fantásticas*”. O de Bandeira: “Em que ardiam na nupcial e úmida sombra das campinas as luciolas fantásticas”. Há várias mudanças aí. Primeiro, Bandeira redistribui a complicada cláusula de Silva, *nupcial y húmeda*, introduzindo-a com preposição e dividindo-a em duas: “em que ardiam - na nupcial e hú - mida sombra”. Em seguida, introduz umas “campinas” que inexistiam e traduz *luciérnagas* (vaga-lumes ou pirilampos) por “luciolas”, sinônimo dicionarizado mas pouco usual, ainda por cima com diérese: lu-cí-o-las. Cito o verso completo de novo: “Em que ardiam na nupcial e úmida sombra das campinas as luciolas fantásticas”. Verso de Silva: “*En que ardían en la sombra nupcial y húmeda las luciérnagas fantásticas*”. Ou seja, há várias mudanças, incluem-se em português mais quatro sílabas, e os versos soam iguais. Algo como os encaixes impossíveis de Jorge Ben Jor. Bandeira traduz como letrista.

Creio que já fiz entender o caminho da análise, que certamente mereceria se alongar. Mas pretendo passar à segunda frequência da rádio Bandeira.

## RITMOS CONTÍNUOS EM BANDEIRA

A ninfa de Bandeira, a forma rítmica padrão da sua música interior, que ele, como o Fauno de Mallarmé, deseja perpetuar e matar, parece ser também uma determinada cláusula rítmica de quatro ou cinco sílabas, mas com acento na quarta, assim: oooó[o], oooó[o]. Tomemos como modelo acústico os versos de abertura de seu famoso poema “Desencanto”, de *A cinza das horas* (1917):

Eu faço versos como quem chora  
De desalento... de desencanto...  
Fecha o meu livro, se por agora  
Não tens motivo nenhum de pranto.<sup>17</sup>

Vou eludir aqui uma análise métrica e tentar fazer apenas uma demonstração prática, transcrevendo (com recomendação de leitura em voz alta) algumas palavras e versos de Bandeira em que esse ritmo se repete.

<sup>17</sup> BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*, op. cit., p. 43.

Topônimos importantes:

Mangaratiba, Capibaribe (ou Capiberibe), Rio de Janeiro.

Títulos de poemas:

Em a *Cinza das horas*: À beira d'água, Poemeto irônico, Dentro da Noite, O inútil luar, Poemeto erótico, A minha irmã, Ingênuo enleio, Tu que me deste o teu cuidado, O anel de vidro, Desesperança.

Em *Carnaval*: A silhueta, Arlequinada, Do que dissestes, A dama branca, Alumbramento.

Em *O ritmo dissoluto*: Felicidade, Murmúrio d'água, Carinho triste.

Em *Libertinagem*: Não sei dançar, O anjo da guarda, Pneumotórax, Bonheur lyrique, Porquinho da Índia, Profundamente.

Em *Estrela da Manhã*: Poema do beco, Boca de forno, Conto Cruel, A estrela e o anjo.

Em *Lira dos Cinquent'anos*: Cantar de amor, Soneto Inglês, Mozart no céu, Dedicatória, Ubiquidade.

Em *Belo Belo*: Tempo-será, Esparsa triste, Nova poética, Arte de amar, As três Marias.

Em *Opus 10*: Vozes na noite, Natal sem sinos.

E, cereja do bolo, nos Jogos Onomásticos de *Mafuá do Malungo* (poemas dedicados a amigos e intitulados com seus nomes), vejam como a maioria dos amigos de Bandeira tem nomes que combinam ritmicamente: Clara de Andrade, Sílvia Maria, Ribeiro Couto, Carlos Drummond, Maria Helena, Álvaro Augusto, Rosa Francisca, Eunice Veiga, Murilo Mendes, Leda Letícia, Homero Icaza, Urânia Marta, Maria Cândida, Márcia dos Anjos, Thiago de Mello, Laura Constância, João Condé, Zezé-Arnaldo, Sônia Maria, Mário de Andrade, Guimarães Rosa.

Em relação a versões, vou fazer uma seleta mínima, espero que bem significativa. No primeiro poema de *O ritmo dissoluto*, chamado "O silêncio", o ritmo que se dissolve é justamente esse:

*Na sombra cúmplice do quarto,  
Ao contato das minhas mãos lentas  
A substância da tua carne  
Era a mesma que a do silêncio.  
[...]*

É o silêncio da tua carne.  
Da tua carne de âmbar, nua,  
Quase a espiritualizar-se  
Na aspiração de mais ternura.<sup>18</sup>

No *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira identifica *O ritmo dissoluto*, de 1924, como ponto de inflexão em sua obra: “A mim me parece bastante evidente que *O ritmo dissoluto* é um livro de transição entre dois momentos da minha poesia. Transição para quê? Para a afinação poética dentro da qual cheguei, tanto no verso livre como nos versos metrificados.”<sup>19</sup>

No mesmo livro está o poema “Berimbau”, tão identificado a certos aspectos da dicção modernista, que depois seria musicado por Jaime Ovalle.<sup>20</sup> O mesmo ritmo organiza a maioria dos versos, como os seguintes:

Os aguapés dos aguaçais  
Nos igapós dos Japurás  
[...]  
Chama o saci [...]  
Nos aguaçais dos igapós  
Dos Japurás e dos Purus.

A mameluca é uma maluca.  
[...]  
Bolem... Peraus dos Japurás  
De assombramentos e de espantos!...<sup>21</sup>

No poeminha paronomásico “A onda”, já de *Estrela da Tarde*, a onda anda no mesmo ritmo:

A onda anda  
Aonde anda [...]  
A onda ainda  
Ainda onda  
ainda anda  
aonde aonde?  
A onda a onda.<sup>22</sup>

Há outro poema em *Estrela da Tarde* que é puro transe rítmico em torno do nome de Gonçalves Dias. O poema se chama, inclusive, “O nome em si”:

<sup>18</sup> Ibidem, p. 105 (grifos meus).

<sup>19</sup> Idem, *Itinerário de Pasárgada*, op. cit., p. 328.

<sup>20</sup> Cf. Ibidem, p. 330.

<sup>21</sup> Idem, *Estrela da vida inteira*, op. cit., p. 120.

<sup>22</sup> Ibidem, p. 267.

Antonio, filho de João Manuel Gonçalves Dias [...]  
 Gonçalves Dutra  
 Gonçalves Dantas  
 Gonçalves Dias  
 [...]  
 Dias Gonçalves,  
 Gonçalves, Dias & Cia  
 Dr. Antonio Gonçalves Dias  
 [...]  
 Gonsalves Dias  
 Dias Gonçalves  
 Gonçalves Dias<sup>23</sup>

Por último, transcrevo uma décima de *Mafuá do Malungo* intitulada “Manuel Bandeira”:

Manuel Bandeira  
 (Sousa Bandeira.  
 O nome inteiro  
 Tinha Carneiro.)  
 Eu me interrogo:  
 – Manuel Bandeira,  
 Quanta besteira!  
 Olha uma cousa:  
 Por que não ousa  
 assinar logo  
 Manuel de Sousa?<sup>24</sup>

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Penso num Bandeira que luta para conquistar o verso livre porque é perseguido por ritmos contínuos, nem sempre tão evidentes como estes que expus, mas muitas vezes complicados, espriados e longos, cristalizados em formas mais ou menos fixas então chamadas metros. Nosso ouvido aboliu totalmente o metro e não reconhece nele mais que cálculo. Para um poeta como Silva, e também para Bandeira, um metro não é grade vazia, mas corpo com alma, uma unidade que desconhecemos orgulhosamente, cuja confecção permitimos apenas à canção. Ainda que se conformassem em metros irregulares, como no poema de Silva, os ritmos contínuos em Bandeira afastariam o poema da prosódia coloquial e exibiriam aqueles laivos de verso velho de que ele diz, enfim, ter tomado ojeriza após *O ritmo dissoluto*. Bandeira relata

<sup>23</sup> Ibidem, p. 266.

<sup>24</sup> Ibidem, p. 289-290.

haver perseguido os segredos da música do verso em *Itinerário de Pasárgada*, mas a experiência de ter seus versos musicados o leva a concluir: “Foi vendo a ‘musicalidade subentendida’ dos meus poemas desentranhada em ‘música propriamente dita’ que compreendi não haver verdadeiramente música num poema, e que dizer que um verso canta é falar por imagens. [...] Nunca a palavra cantou por si, e só com a música pode ela cantar verdadeiramente. [...] A autêntica melodia estará sempre ausente.”<sup>25</sup> Mas isso abre outra discussão.

---

<sup>25</sup> Idem, *Itinerário de Pasárgada*, op. cit., p. 330-331.



## A PROSA NÃO QUIXOTESCA DE BANDEIRA

FICÇÃO OU POESIA

João Paulo Zarelli Rocha  
UFSC – CNPq

**RESUMO:** Bandeira, sem ter escrito um conto sequer, conta inúmeras histórias. Em carta a João Cabral, reclama de redondilhas jogadas por seu amigo, como celebração natalina, a um cartão que mais pareciam pulgas de Anatole France. As pulgas provinham de *Les matinées de la Villa Saïd*, onde um professor Brown, conversando com o próprio Anatole-personagem, retomava os “percevejos que eram como este *mahométane!*” do Sancho do Quixote de Avellaneda. Já as pulgas de Bandeira, “quisera [ele, Bandeira,] que fossem feitas assim!”, não passadistas como o próprio sujeito de Anatole ou como aqueles versos jogados. Como a própria personagem de Anatole, de Avellaneda e o percevejo / a pulga de Bandeira surgem de um espaço insólito compõe a questão deste artigo, dando continuidade à iluminação de Sílvio Elia ao denominar Bandeira de “prosador maior”, dada a estranheza da(s) crônica(s) e sua mobilização nessas prosas do poeta e também em sua poesia. Finalmente, lemos o insólito não dado por estórias como devir, apesar da lamentação do Itinerário “Mas eu é que sei que não nasci com bossa para isso [para a prosa]. Bem que o tentei várias vezes.”

**PALAVRAS-CHAVE:** Filologia; Periodismo; Narrativa; Insólito; Crônica.

## THE NON-QUIXOTIC PROSE OF BANDEIRA

FICTION OR POETRY

**ABSTRACT:** Bandeira, without writing a single short story, tells countless histories. In a letter to João Cabral, he complains about septenaries laid out by his friend as Christmas celebration in a postcard that seemed Anatole France’s fleas. The fleas came from *Les matinées de la Villa Saïd*, where a professor Brown, chatting with the Anatole-character himself, remembered Sancho’s “bug beds that were like this Mahometan!” from Avellaneda’s Quixote. On the other hand, Bandeira’s fleas, he expected, “were done like that!”, outdatedly, like Anatole himself, or those laid out verses. How Anatole’s own character, Avellaneda and how the flea / bed bug from Bandeira hint a space that arises uncannily compose this essay’s question, carrying on Sílvio Elia’s illumination: Bandeira as a distinguished prose writer; given the defamiliarization in his stories and in his poetry. Finally, the uncanny in such non-short stories is read as becoming, though Bandeira weeps in the Itinerário: “But I know I wasn’t born with bossa for prose. Though I tried it many times.”

**KEYWORDS:** Philology; Periodical studies; Narration; Uncanny; Crônica.

João Paulo Zarelli Rocha é mestrando do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

## A PROSA NÃO QUIXOTESCA DE BANDEIRA FICÇÃO OU POESIA

João Paulo Zarelli Rocha

### INTRODUÇÃO

Em muitos poemas de Bandeira, somos guiados por uma voz falando sobre poesia. Rondós, rimancetes, madrigais, baladilhas e haicais, se nos atemos somente às formas clássicas, são recorrentes em sua obra.<sup>1</sup> Porém, em vez disso ser uma “preocupação de crítico” ou pretensão de poeta-crítico, isto é, em vez de ser mero recurso submisso ao “conteúdo emocional”, de poesia sobre poesia que se emancipou suficientemente na memória para se tornar labuta digna de ser poesia, trata-se de um procedimento que conflui com uma autoconsciência e com um projeto de elaboração do Bandeira poeta.<sup>2</sup> Um po-

<sup>1</sup> TELES, Gilberto Mendonça. A experimentação poética de Bandeira. *Travessia*, v. 5, n. 13, p. 49, 1986. Nos anos 80, a *Travessia* contou com estudos sobre o poeta nos n. 2, 3, 5, 8/9 e 13, este último intitulado “Manuel Bandeira (1886-1989)”. Diferentemente de outras revistas que mencionaremos à frente, preponderam questões formais nesses estudos.

Este ápice sobre problemas deste espectro aparentemente não foi retomado mais tarde por alguma revista, mas se mantém em casos particulares como SILVEIRA, Juliana Fabrícia da. A presença do elemento medieval na poesia de Manuel Bandeira. In: *XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências*, 13-17 jul. 2008, USP; ou TORRES, José William Craveiro. Manuel Bandeira, trovador modernista. In: HERNÁNDEZ, Ascensión Rivas (Ed.). *Manuel Bandeira en Pasárgada*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2015, p. 189-198.

Em nossa apresentação no “Poesia, memória e arquivo II – Manuel Bandeira”, “Ficção ou conto, poesia ou prosa: Bandeira e a pulga do Quixote”, de onde provém este texto, tínhamos também como objetivo realizar uma espécie de glosa periodista sobre os estudos a respeito de Bandeira. Aproveitamos este espaço dos rodapés para tanto.

<sup>2</sup> Crítico de si era projeto de João Cabral: “Eu nunca escrevi crítica literária. Como eu convivía num meio literário, lá no Recife, preponderantemente de poetas, eu comecei a escrever poesia. Mas sempre escrevi poesia como crítico. Eu me proponho a fazer um poema que o crítico João Cabral, que nunca fez crítica, aprovaria.” CARVALHOSA, Carlito; LAGE, Lana; LEITE, Sebastião Uchôa; LIMA, Luiz Costa. João Cabral de Melo Neto. *34 Letras*, n. 3, p. 18, 1989; para quem “Ocorre que aos 17 ou 18 anos não se tem cultura nem discernimento para ser crítico. Então eu comecei a fazer poesia apenas para produzir alguma coisa, enquanto me preparava para a crítica. [...] Esse negócio que se chama metapoesia, poesia sobre poesia, é uma preocupação de crítico.” [Entrevista a] STEEN, Edla van. *Viver e escrever*. Porto Alegre: L&PM, 1981, p. 24-25.

Evidentemente, isso não compunha o projeto todo dele, seja por parte de uma leitura da crítica ou dele mesmo. SOUZA, Helton Gonçalves de. *A poesia crítica de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Annablume, 1999.

Por outro lado, mas também em tempos pueris – ou melhor, também rememorando tempos pueris –, Bandeira narra sobre a própria faísca artística como “conteúdo inesgotável de emoção”: “A certa altura da vida vim a identificar essa emoção particular com outra – a de natureza artística. Desde esse momento, posso dizer que havia descoberto o segredo da poesia, o segredo do meu itinerário em poesia. Verifiquei ainda que o conteúdo emocional daquelas

eta que reapropria, é sensível a isso e não é crente de boas resultantes da mera inspiração, o que Drummond exaltava como “negócio de grande responsabilidade”.<sup>3</sup>

A partir do procedimento, podemos formalizar Bandeira, dissecar recorrências ou ritmos que ele mobiliza não só em versos. Vem como podemos destacar, nesta mobilização, como o escritor Bandeira constrói um si, um desvencilhamento inescapável à escrita, um vetor significativo.<sup>4</sup>

## AUTOFICÇÕES

### HIATO<sup>5</sup>

**ÉS NA MINHA VIDA como um luminoso  
Poema que se lê comovidamente  
Entre sorrisos e lágrimas de gozo . . .**

**A cada imagem, outra alma, outro ente  
Parece entrar em nós e manso enlaçar  
A velha alma arruinada e doente . . .**

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

---

reminiscências da primeira meninice era o mesmo de certos raros momentos em minha vida de adulto: num e noutro caso alguma coisa que resiste à análise da inteligência e da memória consciente, e que me enche de sobressalto ou me força a uma atitude de apaixonada escuta.” BANDEIRA, Manuel. Itinerário de Pasárgada. *Poesia completa e prosa: em um volume*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983, p. 34.

<sup>3</sup> “Penso ter resolvido as contradições elementares da minha poesia num terceiro volume, *Sentimento do mundo* (1940). Só as elementares: meu progresso é lentíssimo, componho muito pouco, não me julgo substancialmente e permanentemente poeta. Entendo que poesia é negócio de grande responsabilidade, e não considero honesto rotular-se de poeta quem apenas verseje por dor-de-cotovelo, falta de dinheiro ou momentânea tomada de contato com as forças líricas do mundo, sem se entregar aos trabalhos cotidianos e secretos da técnica, da leitura, da contemplação e mesmo da ação. Até os poetas se armam, e um poeta desarmado é, mesmo, um ser à mercê de inspirações fáceis, dócil às modas e compromissos. Infelizmente, exige-se pouco do nosso poeta; menos do que se reclama ao pintor, ao músico, ao romancista...” ANDRADE, Carlos Drummond de. *Confissões de Minas*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 68.

<sup>4</sup> FOUCAULT, Michel. O que é um autor? *Estética, literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

<sup>5</sup> BANDEIRA, Manuel. [Hiato. *Carnaval* ], *Poesia completa e prosa*, op. cit., p. 176. Sob o massacrante advento do .epub e do .mobi, optamos por manter as reproduções do texto-base tal qual digitalizadas. A possível transcrição sem rigor nos parece tão potencialmente perigosa quanto não saber que o espaço do disco rígido aumenta exponencialmente (à custa de quê?).

Diversas também são as intervenções de uma voz nos poemas de Bandeira que desautomatizam uma leitura, guiando-a para uma dicção ou comentário sobre um recurso estilístico,<sup>6</sup> ou ironizam a escansão quadrada, como o poema “Hiato” mobiliza, mas que também era a problemática até em um verso de um soneto camoniano:

Os parnasianos admitiam o hiato ‘dentro da mesma dicção’, como dizia o Castilho, e Raimundo Correia escreveu, aliás lindamente, ‘A toalha friíssima do lago’, mas reprovavam-no de dicção a dicção. Muito inconseqüentemente, por que se aceitavam que se contassem em ‘toalha’ duas ou três sílabas, como não consentir a contagem de uma ou duas sílabas em ‘o ar’?<sup>7</sup>

Bandeira é um lapidador consciente e valorizador de recursos formais. Um desses recursos que ele usa vastamente em sua produção, não só na poética, é a paráfrase, que discorreremos abaixo sem perder de vista que se tratam de movimentos que acompanham uma espécie de autoficção.

Não é preciso sempre recorrer a Doubrovsky ao se tratar da autoficção, pelo menos não enquanto tratamos da escrita de si mais do que de um romance autoficcional.<sup>8</sup> Dificilmente um autor não irá compor um *ego* enquanto ser no mundo, especialmente se ignoramos uma pressão autorizante do que é válido a esta composição.<sup>9</sup>

Sem nos subjugarmos a esta pressão, então, partimos de uma carta de Bandeira a João Cabral para tratarmos sobre ainda outros escritos de si.

<sup>6</sup> Um caso marcante é o poema “Canção de muitas Marias”: “Essa foi a Mária Cândida/ (Mária digam por favor),/ Minha Maria enfermeira,/ Tão forte e morreu de gripe,/ Tão pura e não teve sorte,/ Maria do meu amor.” A intervenção se dá até como um comentário filológico, entre parênteses. Ibidem, [*Lira dos cinquenta anos*], p. 257.

<sup>7</sup> Ibidem, [*Itinerário de Pasárgada*], p. 44. Como observável no restante da estrofe, a questão surge de um único verso: “Ondas (dizia), antes que Amor me mate,/ Tornai-me a minha Ninfa, que tão cedo/ Me fizestes à morte estar sujeita./ Ninguém responde; o mar de longe bate;/ Move-se brandamente o arvoredo;/ Leva-lhe o vento a voz, que ao vento deita.”

<sup>8</sup> DOUBROVSKY, Julien Serge. *Pourquoi la nouvelle critique : critique et objectivité*. Paris: Mercure de France, 1966.

<sup>9</sup> “On est amené à laisser de côté dans l’oeuvre d’un auteur des textes qui ne sont pas pertinents (des oeuvres de jeunesse, des écrits personnels, des opinions un instant avancées puis vite abandonnées). Que signifie dès lors l’auteur? Quel usage fait-on exactement du nom propre? Que désigne-t-on lorsque, dans ces conditions, on dit Darwin ou Cuvier? / Somos levados a deixar de lado, na obra de um autor, textos que não são pertinentes (a obra durante a juventude, os escritos pessoais, opiniões alimentadas por um instante e abandonadas em um instante). O que significa o autor a partir de então? Que uso nós fazemos do nome próprio? O que queremos dizer, nestas condições, com Darwin ou Cuvier?” FOUCAULT, Michel. La situation de Cuvier dans l’histoire de la biologie. *Revue d’histoire des sciences*, v. 23, n. 1, p. 87-88, 1970. [Publicado também no segundo volume de *Ditos e escritos*].

Traduções sem indicação de tradutor são de minha responsabilidade.

(Cartão-postal)  
(Rio de Janeiro — Brasil)  
Gávea com praia vista do Dois Irmãos)

João,

“Por detrás está Granada.

E depois de ver as moças...”

Assim começou você em redondilhas o seu cartão de boas-festas.

Depois de ver as moças disse comigo, como aquele sujeito do conto de A. France<sup>1</sup>: *Je voudrais bien que les puces de mon lit fussent faites comme ça!*

Obrigado pelo cartão, mas ele é meia ingratidão (respondo às redondilhas com esses dois octossílabos): quero carta, como as de Barcelona!

Saudades e felicidades!

Manuel.  
[jan. 1957]<sup>10</sup>

Em “Eu gostaria que as pulgas da minha cama fossem feitas assim!”, ou as pulgas são aí, “nonsensicamente” *feitas*; ou podemos parafrasear elas metonimicamente – em relação às redondilhas – como *dispostas*. Estas criaturas, por sua vez, provêm de *Les matinées de la Villa Saïd*, de “Le professeur Brown cherche le secret du génie”, um conjunto de narrativas encadeado pela venda de um quadro de um retrato de Rabelais a Anatole France e de uma conversa com o professor e filólogo do título, que pesquisa nuances do gênio na literatura. Nesta estória, há a seguinte alusão: “Plut au Ciel, s’écrie-t-il, que toutes les puces de mon lit jussent pareilles à cette jeune mahométane ! / Deus queira, ele afirma, que todas as pulgas da minha cama fossem parecidas a este jovem *mahométane!*”<sup>11</sup> uma afirmação de Sancho ao Quixote, contida

<sup>10</sup> MELO NETO, João Cabral de. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Organização de Flora Sússekind. Rio de Janeiro: Nova Fronteira / Fundação Casa Rui Barbosa, 2001, p. 150.

<sup>11</sup> FRANCE, Anatole. *Les matinées de la Villa Saïd*. Recueillis par Paul Gsell. Paris: Bernard Gras-

no *Segundo tomo del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, citada por Dr. Brown, que conversa com um autoficcionalizado Anatole France.<sup>12</sup> Ambos Brown e Anatole comentam no conto todo sobre as *histoires* de Avellaneda, Alonso Fernández de Avellaneda, o pseudônimo-publicador do *Segundo tomo*, do qual provém inúmeras interpretações e fabulações críticas sobre a origem do autor, da obra, suas relações com Cervantes, e, como o caso fomentador de discussões sobre autoria de Homero, essas interpretações se dividem entre “unitarismos” e “analiticismos”, isto é, se Avellaneda era um ou se era mais.<sup>13</sup>

Bandeira é mais, sem dúvida, e talvez até tivesse contato com esta teia de relações em seu período de professor de literatura hispano-americana na UFRJ, chamada na época de “Universidade do Brasil”, apesar do seu livro homônimo desta cadeira de Letras não destrinchar os limites do Quixote.<sup>14</sup>

Como dito anteriormente, Anatole também é mais. Ele mesmo é um personagem deste arrastado conto. E o ser mais – reafirmo que *ser mais* é ser uma construção – é a marca-mor de Cervantes, que é, inclusive, um personagem em sua própria obra:

---

set, 1921, p. 126. Anatole, ainda que considerado passadista por Mário de Andrade, tem um alto potencial de complexificação, como um pedaço da narrativa estar em rodapé, onde é apresentada uma personagem que muda o porquê do início da história ser a venda de um quadro.

<sup>12</sup> Na verdade, a colocação de Brown também pode ser uma paráfrase, uma vez que não há nada próximo disso nos encontros de Sancho com mouriscos na edição de 1614. Cf. AVELLANEDA, Alonso Fernández de. *Segundo tomo del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha: que contiene su tercera salida, y es la quinta parte de sus aventuras*. Tarragona: Felipe Roberto, 1614; nem em cinco versões das *Nouvelles Aventures de l'Admirable Don Quichotte de la Manche: composées par le licencié Alonso Fernández de Avellaneda*, do séc. XVIII, ou em uma de 1828, traduções atribuídas a Alain-René Lesage ou somente à *Compagnie des Libraires* digitalizadas pelo Google Books e pela Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Na estória, Avellaneda é visto como tão importante quanto Cervantes, até elevado, dado o abandono do último à “espontaneidade” e a “piedade” do primeiro – sem observar que o próprio “plagiador” ironiza pesadamente a Inquisição em sua obra. “[...] la caricature servirait de repoussoir au radieux modèle. / [...] a caricatura serviria como um *repoussoir* para o modelo radiante.” O *repoussoir* em si, o fundo escuro ou com formas escuras que desvelam maior profundidade na pintura, e, neste caso, uma alegoria, é quase simbiótica ao Quixote: Sancho é lido constantemente como *foil*, como este contraste, como o motor necessário à própria questão do fim que ironiza o romance de cavalaria, como alegoria ele mesmo. Cf. CORWIN, Norman. *Holes in a Stained Glass Window*. Secaucus: Lyle Stuart / Toronto: George J. McLeod, 1978, p. 45-47.

<sup>13</sup> Uma especulação corrente é que Avellaneda fora o espetador Lope de Vega. Cf. Cervantes contra Lope. Direção: Manuel Huerga. Guión: María Jaén. RTVE / Onza Entertainment / Minoría Absoluta, 5 dec. 2016.

Não seria exagero, ainda, apontar Avellaneda como uma variedade de um Pierre Ménard. BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor del Quijote. [*Ficciones*]. *Obras completas 1923-1949*. v. 1. Buenos Aires: Emecé, 2004, p. 444-450.

<sup>14</sup> BANDEIRA, Manuel. *Literatura hispano-americana*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti Editores, 1949.

— Este — prosseguiu o barbeiro — é o *Cancionero* de López Maldonado.  
 — O autor desse livro também é grande amigo meu — respondeu o padre. — Os versos dele, em sua própria boca, causam admiração a quem os ouve; e tamanha é a suavidade da voz com que os canta, que encanta. É um pouco longo nas églogas, mas nunca o bom foi muito. Guarde-se com os escolhidos. Mas que livro é esse que está perto dele?  
 — *A Galateia* de Miguel de Cervantes — disse o barbeiro.  
 — Há muitos anos que esse Cervantes é grande amigo meu, e sei que é mais versado em infortúnios que em versos. Seu livro tem alguma coisa de boa invenção: propõe algo mas não conclui nada. É preciso esperar a segunda parte que promete: talvez com a emenda alcance de todo a misericórdia que agora lhe é negada.<sup>15</sup>

Como lidar, então, com estes seres ficcionalizados?

### PEQUENOS NADAS

É possível ler Bandeira sem ater totalização alguma, bem como é possível ler o próprio Quixote assim.<sup>16</sup> Bandeira move o “conteúdo emocional”, articulado com a natureza artística, que não precisa passar por um todo biografado que une os diversos sujeitos-Bandeira. Está “à escuta” de si, dos sentimentos, do sopro artístico que passa por ele. Há, aí, *lucidez* valeriana – “É melhor ter composto uma obra medíocre com toda a lucidez do que compor uma obra prima em transe...”<sup>17</sup> Disso, decorre imediatamente um pensar a *aurea mediocritas* e uma confirmação do humilde, ou mergulharmos em transe naquilo que se esvai – sobre o que e a quem repercutiu a produção de Manuel Bandeira? E qual a relação disso para onde ele nos leva? (Pasárgada?)

<sup>15</sup> CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote*. Tradução de Ernani Ssó. São Paulo: Schwarz, 2012. [Penguin Companhia: Clássicos / Companhia das Letras. Recurso digital]. Citações diretas sem página são acompanhadas de um aviso nas referências de que se trata de um recurso eletrônico de paginação que varia de acordo com a resolução do suporte utilizado para ler.

<sup>16</sup> Borges, sem nos atermos à questão da universalidade da história ou da literatura, distende o problema até o leitor, passando pelo palco em cena de *Hamlet*: “Por que nos inquieta que dom Quixote seja leitor do *Quixote* e Hamlet espectador de *Hamlet*? Creio ter dado com a causa: tais inversões sugerem que, se os personagens de uma ficção podem ser leitores ou espectadores, nós, seus leitores ou espectadores, podemos ser fictícios.” BORGES, Jorge Luis. Magias parciais do Quixote. Tradução de Davi Arrigucci Jr. In: *Ibidem*.

<sup>17</sup> BANDEIRA, Manuel. [*Itinerário de Pasárgada*]. *Poesia completa e prosa*: em um volume, op. cit., p. 39.

## PRODUÇÃO PERIODISTA (OU A POLÍTICA PERIODISTA)

Adelmo Genro Filho, no clássico *O segredo da pirâmide*, recupera, para abordar respiros militantes no jornalismo, um Habermas de *Mudança estrutural da esfera pública*, onde o jornal não é tido como reduzido ao nominalismo nem a *uma e necessariamente uma* ideologia adjacente que uniria a angulação midiática.<sup>18</sup> Totalização, a ferramenta mais apaixonada dos censores. Retomo este militante do Partido Revolucionário Comunista (PCR, atuante de 1984 a 1989), pela abordagem que ele dá ao marxismo.

Não há uma referência ao marxismo ou ao comunismo sequer, nas *Crônicas da província do Brasil*, em *Flauta de papel*, ou nos poemas bandeirianos onde estes significantes não são lidos na chave do ultraesquerdismo:

### A JORGE MEDAUAR<sup>19</sup>

**HÁ TRINTA ANOS (tanto corre  
O tempo) escrevi a poesia  
Onde disse que fazia  
Meus versos como quem morre.**

**Ainda não eras nascido.  
Agora, orgulhosamente  
Moço, ao poeta velho e doente  
Parodiaste destemido:**

***Das batalhas em que estive  
É o suor que em meu verso escorre!  
Tu o fazes como quem morre:  
Eu o faço como quem vive!***

**Façam-no como quem morre  
Ou quem vive. que ele viva!  
Vive o que é belo e deriva  
Da alma e para outra alma corre.**

<sup>18</sup> GENRO FILHO, Adelmo. *O segredo da pirâmide: para uma teoria marxista do jornalismo*. Porto Alegre: Tchê, 1987, p. 108.

<sup>19</sup> BANDEIRA, Manuel. Mafuá do malungo. *Poesia completa e prosa: em um volume*, op. cit., p. 405.

Curiosamente, Sebastião Nery tem uma crônica sobre Medauar sobre duas *personas*, o escritor e um político da ARENA. NERY, Sebastião. [Jorge Medauar, baiano, poeta, ...] 976. *Folclore político: 1950 histórias*. Geração Editorial, 2002, p. 318. O [banco de dados do CPDOC | FGV](#) aponta que havia, de fato, outro Medauar, um político. E aí se abre mais uma possibilidade de entrelaçamento varrido ou recorrente coincidência de teias da rede em torno de Bandeira.



**Verso que dela se prive,  
Ai dele! quem lhe socorre?  
Nem Marx nem Deus! Ele morre.  
Só o verso com alma vive.**

**Deste ou daquele pensar,  
Esta me parece a reta,  
A justa linha do poeta,  
Poeta Jorge Medauar!**

O socialismo também não se salva. Lemos em uma das *Crônicas da província do Brasil*, “Arquitetura brasileira”:

A GUERRA DE 1914 provocou em todo o mundo uma como revivescência do sentimento nacional, que andava adormecido por várias décadas de propaganda socialista ativa. As elites sonhavam com uma organização política e social mais justa numa humanidade sem fronteiras. Mal, porém, se declarou o conflito, o espírito feroz de pátria apoderou-se de todos, inclusive de socialistas.<sup>20</sup>

Ainda que o Partido Socialista do Brasil (PSB) tenha sido aturável a ponto de uma candidatura, e um “socialista” em particular seja absolvível:

Há [um] *parti pris* de propaganda socialista: todos os proletários são bons, ou pelo menos desculpáveis, e o resto da humanidade que passa no romance, umas pestes. Ninguém melhor que Jorge Amado sabe que a vida não é tão simples assim. Num romancista essa vista grossa desumaniza inteiramente as suas personagens. Elas cessam logo de interessar, e adeus a própria propaganda. Mais inteligente será mostrar que misérias e maldades de todos, ricos ou pobres, decorrem da organização social defeituosa no regime sob que vivemos.<sup>21</sup>

Adelmo tampouco era stalinista – foi do PCR e não do Partido Comunista do Brasil (PCdoB) justo por não compactuar com os andamentos no Araguaia. E talvez ele possa ser bibliografia essencial para encarar o tabaco solto de um Bandeira que, simultaneamente, ao reclamar dos modernismos, ou melhor, das vanguardas, especialmente se presente nos malungos, e ao esperar uma visão sórdida do regime a que eles estão submetidos, recusa-se à política:

<sup>20</sup> Idem, *Arquitetura brasileira. Poesia e prosa*. v. II. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.

Todas as citações estão em *sic erat scriptum*, dispensando o uso de *sic* em cada “desvio”.

<sup>21</sup> Idem, *Impressões literárias. Poesia e prosa*, op. cit., p. 1195. [Excerto VII da seção do *Diário de notícias*, também “Impressões literárias”].

VARIAÇÕES  
SOBRE O NOME DE MÁRIO DE ANDRADE<sup>22</sup>

Positivamente esta quarta-feira está cotidiana demais  
O leite da manhã tinha mais água  
O sol está banal como uma taça de campeonato  
Como os bronzes comerciais que representam o Trabalho  
Eu não sei latim  
Não sei cálculo diferencial e integral  
Não sei tocar piano (por causa de uma sonatina de Steibelt)  
Não compreendo absolutamente Fichte Schelling e Hegel

Victor Hugo é pau  
Byron é pau  
Mário um cigarro  
CAPORAL LAVADO!

Bandeira se exime de atrelar sua atividade à “poesia de combate”, mas não deixa, nunca, de contar histórias.<sup>23</sup>

#### PERIODISMO

Alexandre Pilati classifica o periodismo dos anos 20 como alavancador do(s) modernismo(s) – não no sentido estrito a vanguardas, mas amplo e paralelo ao desenvolvimento do jornalismo no Brasil. O sentido de periodismo, aí, é o de divulgação, operado por *marketização*. *Marketing*, aí, não

<sup>22</sup> Idem, Mafuá do Malungo. *Poesia completa e prosa*, op. cit., p. 388 [Trecho].

<sup>23</sup> O biografista Marco Antonio de Carvalho satiriza: “até um remotamente politizado Manuel Bandeira” assina o manifesto do PSB, o próprio que Antonio Candido ajuda a fundar, junto de Rubem Braga, Joel Silveira e Sérgio Buarque de Holanda. CARVALHO, Marco Antonio de. *Rubem Braga: um cigano fazendeiro do ar*. São Paulo: Globo Livros, 2007, p. 313.

Nesta mesma linha, Dário Borim Jr. aponta como Bandeira deixa pouco espaço ao engajamento, mas não deixa de ser transparente ao dispor a “[...] despretensão com que registra seu ‘Testemunho’: ‘Sou poeta menor, perdoai!/ Não faço versos de guerra./ Não faço porque não sei’”. BORIM JR., Dário. O laço e a corda bamba: Um estudo sobre a poética menor e o desacerto ideológico de Manuel Bandeira. *Chasqui*, v. 19, n. 1, p. 32, maio 1990.

O tom leve empregado pelo poeta sobre a sua candidatura a João Cabral também demonstra isso: “Saiba, meu caro, que sou candidato a deputado!!! V. me vê, já não digo deputado, mas candidato a deputado? Do meu partido (o socialista) me telefonaram pedindo-me autorização para incluir o meu nome na chapa. Respondi que não tinha jeito para a política, que não os podia auxiliar em nada. — Você já auxilia muito dando o seu nome. Que é que eu havia de opor? Pois então que levassem o nome! Claro (felizmente) que não há a menor mínima possibilidade de eu ser eleito.” BANDEIRA, Manuel. 97. A João Cabral de Melo Neto. *Poesia e prosa*, op. cit., p. 1450.

possuiu um sentido pejorativo, mas que “No fundo, o jornal se torna, mais que um veículo de difusão, o prisma por meio do qual cotidianamente eram articulados os fatos do novo Brasil à estética do novo Brasil.”<sup>24</sup>

Este dado é do livro *Manuel Bandeira em Pasárgada*, um conjunto de ensaios que abordam, também, o periodismo que perpassa Bandeira tanto em sua produção crítica quanto poética; que inclui tanto a “arquitetura da palavra” quanto a crítica sobre a arquitetura. As revistas – *Terra Roxa*, *Klaxon*, *Estética*, *A Revista...* – são o outro lado, aquele em que salta este primeiro sentido de arquitetura.

Em Bandeira, vemos um ele sobre ele mesmo que nunca se encerra, um ser libertino, e que prefere não escutar passivamente à censura. Com estas considerações, resta-nos não censurar e não nos censurarmos da arte da crônica, uma vez que esta elaboração não se limita a versos.<sup>25</sup>

A respeito de Bandeira, a produção crítica periodista – não *periodística*, que é o que compõe o *lide* da matéria jornalística – é condensada em grande esforço pelo filólogo membro da Academia Brasileira de Filologia, Maximiano de Carvalho e Silva, em *Homenagem a Manuel Bandeira*, publicado em 1936.<sup>26</sup> Periodismo, agora, é uma máxima acadêmica, não só no sentido universitário, mas investigativo. A presença de nomes como Candido, Alphonsus de Guimarães, Drummond, Gilberto Freyre, Ivan Junqueira, Otto

<sup>24</sup> PILATI, Alexandre. Fermento literário e humor dissolvente: a experiência brasileira nos poemas bandeirianos de “Bife à moda da casa”. In: HERNÁNDEZ, Ascensión Rivas (Ed.). *Manuel Bandeira em Pasárgada*, op. cit., p. 152.

<sup>25</sup> No limite, o caminho aqui percorrido passa por uma cisão análoga a de Benjamin em relação às correspondências de Schlegel e Novalis, das conferências e aulas do primeiro e de como de ambos é extraído um sujeito não totalizável, mas que ainda mantém um caminho não infundável e vazio [de pensamento] (*ein endloser und leerer Verlauf*) BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução de Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1999; ou a de como Deleuze chega, também, a um sujeito ilimitado pelo corpo sem órgãos do Artaud de *Pour en finir avec le jugement de dieu*. DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1999; ou ainda às linhas-caminhos a partir de *A fenda aberta* de Fitzgerald. Idem, *A dobra: Leibniz e o barroco*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papyrus, 1991; DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995; v. 4. Tradução de Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

Capela, discorrendo sobre a infinitude de caminhos das “Viagens de Ahasverus à terra alheia em busca de um passado que não existe porque é futuro e de um futuro que já passou porque sonhado”, de Rawet, também trata do enigmático infundável. CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt. *Derivas integrais*. *Literatura: teoria, história, crítica*, v. 16, n. 1, p. 81-105, 2014.

<sup>26</sup> SILVA, Maximiano de Carvalho e (Org.). *Homenagem a Manuel Bandeira 1986-1988*. Rio de Janeiro: Sociedade Sousa da Silveira / Monteiro Aranha / Presença Edições, 1989 [1936].

Lara Rezende, Massaud Moisés, um médico e até de um brasileiro brasileiro sustentam a afirmação de Ana Mariza Ribeiro Filipouski e Atelaine Norman, autoras de um texto didático, “Literatura brasileira e portuguesa”, do *Novo manual de português*, de Celso Luft. Para elas, foi o *Homenagem* que alavancou Bandeira à academia e à Academia.<sup>27</sup>

O médico, Aloysio de Paula, lê o poeta através de oscilações vitais esvaídas da condição tísica, ressaltando que, a despeito disso, “Nada era banal em Bandeira. Uma tarde fui visitá-lo e, para começo de conversa, pediu à companheira: traga os óculos de ouvir. Havia sempre um imprevisto em tudo o que dizia, a que não faltava nunca uma graça espontânea no modo como via e comentava tudo o que ia acontecendo em torno da nós.”<sup>28</sup>

Em uma outra crônica ainda, “O sonho de França Júnior”, Bandeira ironiza e ao mesmo tempo concorda com um Pedro Dantas que exalta a pintura de França Júnior e ataca a “pilhéria antropofágica”. Neste caso, retomando a questão do ser crítico, há até uma cisão deste como atrelado ao criativo: “Em suma, a pilhéria antropófaga era boa, não como pilhéria, mas como observação crítica. França Júnior e Antônio de Alcântara Machado são dois anotadores insígnies dos nossos costumes.”<sup>29</sup> Aos malungos, portanto, a “graça espontânea”; não no sentido divino, mas de leveza e comicidade, mesmo ao tomar uma posição. À história, Bandeira tampouco relega uma expectativa de ruptura, como os críticos – não só nos meios de crítica de arte.<sup>30</sup>

<sup>27</sup> FILIPOUSKI, Ana Mariza Ribeiro; NORMAN, Atelaine. Literatura brasileira e portuguesa. LUFT, Celso Pedro (Org.). *Novo manual de português: gramática, ortografia oficial, redação, literatura, textos e testes*. São Paulo: Globo, 1991.

<sup>28</sup> PAULA, Aloysio de. A doença de Manuel Bandeira. In: SILVA, Maximiano de Carvalho e (Org.). *Homenagem a Manuel Bandeira 1986-1988*, op. cit., p. 52.

A não banalidade através de operações criativas, isto é, a produção consciente é o que leva Sílvio Elia a denominar o poeta de “prosador maior”. Não só pela “escorreita da linguagem, clareza e elegância de estilo, justeza de vocabulário”, que perpassa o recorte analisado pelo autor: a atuação de Bandeira no jornal *A Noite*; o destaque da alternância de “Abaixo os puristas” e “Abaixo a *Revista de Língua Portuguesa!*” uma revista por onde passaram, justamente, alguns poemas de *Ritmo dissoluto*, inclusive o que contém este verso, “Poética”; análises de *Carnaval*, *Libertinagem* e *A cinza das horas*; e principalmente comentários filológicos a partir de *Noções de história das literaturas*, de onde se afirma: “Trata-se de livro didático, mas é obra de nível superior. Aí o prosador, em pleno domínio de suas responsabilidades docentes, não faz concessões aos verdores agramaticais da primeira juventude.” ELIA, Sílvio. O prosador Manuel Bandeira. In: SILVA, Maximiano de Carvalho e (Org.). *Homenagem a Manuel Bandeira 1986-1988*, op. cit., p. 527-534.

<sup>29</sup> BANDEIRA, Manuel. Crônicas da província do Brasil. *Poesia e prosa*, op. cit., p. 171.

<sup>30</sup> Em um texto para a *Argumento*, o escritor uruguaio Ángel Rama critica Bandeira como um dos totalizadores da história, no caso de *Literatura hispano-americana*, como um braço uni-

Além disso, sobre a produção do poeta não ser dádiva, ou melhor, graça divina, o brasilianista citado anteriormente, Wilson Martins, que ironiza o “catolicismo crítico” do poeta, posiciona-se contra o que, para ele, eram as consequências das leituras semiológicas que cresciam na época e ainda pontua a dificuldade de ler esse poeta “fácil”. Também acrescenta uma pungência marcante sobre o *ser baixo*:

---

versalizante do que, na verdade, deveria ser analisado de lados mais particulares e – conscientemente – datados da expressão literária. RAMA, Ángel. Um processo autonômico: das literaturas nacionais a literatura latino-americana. Tradução de Nestor Deola. *Argumento: Revista Mensal de Cultura*, v. 1, n. 3, p. 36-49, jan. 1974.

Argumentando que este livro do poeta tinha um princípio didático em si, Pedro Theobald posiciona Bandeira ao lado do universalismo de Otto Maria Carpeaux. THEOBALD, Pedro. A História da literatura ocidental de OM Carpeaux e a crítica de Wilson Martins. *Letrônica*, v. 11, n. 3, p. 140-145, 2018.

Este tangenciamento, entretanto, parece artifício para escapar das problemáticas do universalizante. Uma censura que toma sempre o crítico como a verdade, onde se prioriza o que constitui glosa frente a uma sustentável unidade. O próprio pernambucano não toma esta posição em uma crônica que podemos nos identificar facilmente: “E que dizer de uma obra de história, de sociologia, de política, de moral? Pobre do crítico nosso, um Sílvio Romero, um Veríssimo, um Tristão de Ataíde, um Álvaro Lins, professores mal pagos e obrigados a outras tarefas, que recebem de repente livros densos como *Os Sertões*, as *Populações Meridionais*, *Casa-Grande & Senzala*, as *Raízes do Brasil...* e têm de os ler, assimilar e julgar nos lazeres quase inexistentes do seu ganha-pão inadiável! No entanto há que o fazer, porque a vida não espera, principalmente no Brasil ...” BANDEIRA, Manuel. A crítica. [*Flauta de papel*]. *Poesia e prosa*, op. cit., p. 268.

Se tomada a multiplicidade de ainda mais meios de fortuna, confirma-se ainda que “A poesia fala uma língua. A História, outra.” Aforismo de que parte Leminski – considerando o caráter polímata de Bandeira, Drummond, Cabral, Murilo e Mario como essencial para a “poesia desprevenida” – para exaltar a poesia como inacabamento e o conto como “flagrante delito” democrático ainda que meio brega, “O conto é o soneto de hoje.” LEMINSKI, Paulo. Sobre poesia e conto: um depoimento. *Escrita: revista mensal de literatura*, n. 28, p. 54-58, 1979.

Como a *Travessia*, as revistas candidatas à crítica-mor que tratam da obra poética bandeiriana em si são a *Almanaque: Cadernos de Literatura e Ensaio* (1976-1982) e a *Anhembí* (1950-1962) (no caso da segunda, o poeta seria até um dos modelos para o exaltável, especialmente antes da década de 60. FRANÇA, George Luiz. [Anhembí: itinerários ou algum modernismo passado a limpo](#). *Boletim de Pesquisa NELIC*, v. 7, n. 10, p. 54, 2007; especialmente ao longo da crítica de Sérgio Milliet.) Além, claro, da própria vasta recorrência de Arrigucci Jr., seja na própria *Almanaque*, seja no *Folhetim* (1977-1989), seja no *Letras* (1989-1992), ambos suplementos da *Folha*, seja até em um texto específico, “No mínimo, poeta”, para a *Cult: revista brasileira de literatura* (1997-). O poeta também marca presença na *Novos Estudos CEBRAP* (1981-), na *Tempo Brasileiro* (1962-), na *Azougue* (1996-2008), na *Revista de poesia e crítica* (1976-1996), na *Revista USP* (1981-) e na *Revista do Brasil* (1984-1990). Nestas, Bandeira surge mais como uma voz inseparável da poesia no Brasil, onde ressaltam reincidências de *experimentalismo*, *erotismo*, *desenvolvimento – artístico, literário, poético* – e, relevantemente para o caso do presente texto, *consciência*. Os casos especiais são o da *Sibila* (2001-), onde a reincidência preponderante é de um Bandeira crítico, e da *34 Letras* (1988-1990), de um Bandeira tradutor. Dados extraídos da [base de dados do NELIC](#), não exaustivos e aqui somente constam as menções mais frequentes, não os numerosos esparsos. Vale destacar também que nenhum crítico além de Arrigucci Jr. contém mais de um texto no qual o poeta seja o tema em questão.

Foi, antes de mais nada, um autor que se entregou à facilidade nativa, que aceitou de bom grado a sua condição, não de ‘altíssimo poeta’, como diriam os italianos, mas de ‘uomo qualunque’ da poesia brasileira. Muitos dos seus poemas do anedóticos e mais espirituosos do que espirituais; outros, meramente circunstanciais e históricos, de onde tiram, aliás, todo o interesse. Entre eles, claro está, as três artes poéticas.<sup>31</sup>

Finalizando sinteticamente, retomo as palavras de Antelo sobre os choques entre udenistas e “comunistas de Literatura” que culminavam em autoritarismos de 1933 a 1948:

A ambição de uma explicação global e abrangente teve uma consequência inevitável: o dogmatismo que se exprime na explanação cabal do passado, na idéia de um presente sob custódia e na previsão infalível do futuro. Tal atitude nega, implicitamente, a abertura da ambiguidade, que é essencial ao literário, invalidando, de cambulhada, a linguagem indireta da reflexão pelo mesmo motivo: sua equivocidade. Assim, ao negar a ficção como uma forma de conhecimento, o pensamento dogmático instaura-se, ele próprio, como mera ficção de conhecimento.<sup>32</sup>

Por isso, o título: ficção ou poesia, sem o caráter exclusivo de *ou* – como em *Lascaux ou o nascimento da arte* – a partir do qual prosamos sobre o devir-ficção de Bandeira, em suas inúmeras formas.

---

<sup>31</sup> MARTINS, Wilson. Sobre Manuel Bandeira. In: SILVA, Maximiano de Carvalho e (Org.). *Homenagem a Manuel Bandeira 1986-1988*, op. cit., p. 573.

<sup>32</sup> ANTELO, Raúl. Literatura em revista. Tese (Doutorado) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1981, p. 346-347.

DO POEMA À CANÇÃO  
MÚSICA E MUSICALIDADE EM  
“VOU-ME EMBORA PRA PASÁRGADA”

Tiago Gouveia Faria  
UFSC – CAPES

**RESUMO:** A poesia de Manuel Bandeira, a mais musicada de sua geração, deu origem, de 1920 até os nossos dias, a mais de 140 canções. A maior parte dessa produção, entretanto, restringe-se ao universo da canção de câmara, um dado que suscita questões a respeito da musicalidade de seus versos e de seu respectivo potencial para o canto. Nessa linha de investigação, o presente artigo oferece uma comparação entre duas canções que tiveram por base o célebre poema “Vou-me embora pra Pasárgada”, incluído no livro *Libertinagem*. Uma breve análise do poema de Bandeira e o confronto entre as versões de Guerra-Peixe e Gilberto Gil — levando em conta o modo como os dois artistas adaptaram os versos do poema à estrutura musical — têm por meta aprofundar o conceito de musicalidade na obra do escritor.

**PALAVRAS-CHAVE:** Manuel Bandeira; Vou-me embora pra Pasárgada; Canção.

FROM POEM TO SONG  
MUSIC AND MUSICALITY IN  
“VOU-ME EMBORA PRA PASÁRGADA”

**ABSTRACT:** The poetry of Manuel Bandeira, object in his generation of the greatest number of musical settings, originated, from 1915 until today, more than 140 songs. Most of this production, however, is restricted to the universe of art song, a fact that raises questions about the musicality of its verses and its respective potential for singing. Following this perspective, this article offers a comparison of two songs that were based on the famous poem “Vou-me embora pra Pasárgada”, included in the book *Libertinagem*. A brief analysis of Bandeira’s poem and the confrontation between the Guerra-Peixe and Gilberto Gil versions — taking into account the way the two artists adapted the verses of the poem to the musical structure — aim to deepen the concept of musicality in the work of the writer.

**KEYWORDS:** Manuel Bandeira; Vou-me embora pra Pasárgada; Song.

Tiago Gouveia Faria é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

DO POEMA À CANÇÃO  
MÚSICA E MUSICALIDADE EM  
“VOU-ME EMBORA PRA PASÁRGADA”

Tiago Gouveia Faria

MANUEL BANDEIRA, O ERUDITO E O POPULAR

O estudo das adaptações musicais de que foi objeto a poesia de Manuel Bandeira é um convite irrecusável à reflexão sobre as fronteiras do binômio envolvendo o erudito e o popular. Com efeito, a lógica dessa cisão, embora já cristalizada no imaginário cultural, perde o sentido quando contraposta à figura conciliadora do poeta pernambucano, responsável direto por estimular o encontro entre a palavra prosaica, realidade de todos, e as manifestações da música erudita, privilégio artístico, pelo menos no Brasil, ainda de um escol.

Do próprio Bandeira nasceu a vontade, a partir de determinado estágio de seu percurso criativo notadamente com a publicação de *Libertinagem* (1930), de fazer dessa problemática o seu ideário, não se escusando de registrá-la sob o signo de sua verve. São famosas, nesse sentido, as linhas adiante: “Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais/ Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção/ Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis”<sup>1</sup>. Como se vê, trata-se de um manifesto firmado pelo artífice pronto a enfrentar os obstáculos impostos à poesia do seu tempo, num esforço notável para liberar a palavra dos rigores passadistas, bem como para conceber um projeto artístico em que as exceções se integrem às regras da criação.

Bandeira, desse modo, não se furtou ao desafio autoproposto e aceitou as formas do cotidiano como matéria-prima construtiva, insuflando-lhes a irregularidade, a cadência, o ritmo e a musicalidade, aspectos hoje imanentes à sua produção. O resultado desse processo logo serviu como agulhão para que diversos músicos – em sua maioria provenientes das academias musicais ou devedores de uma instrução considerada clássica – abordassem a sua poesia sem nenhum tipo de preconceito ou presunção; pelo contrário, não obstante a imposição do verbo cotidiano, reconheceram nela características novas e reveladoras, que não quedaram indiferentes e nem passaram despercebidas ao leitor arguto e ao músico sensitivo.

<sup>1</sup> BANDEIRA, Manuel. [Poética]. *Poesia e prosa completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. p. 207.



Essa mediação privilegiada entre poesia e música – assumida e realizada incondicionalmente por Bandeira – foi destarte a responsável pelo interesse dos compositores em relação à sua obra, que nela têm divisado, ainda hoje, um carácter musical inalienável. Vale a pena, por tais motivos, revisitar essa temática e propor uma nova abordagem acerca da natureza e das peculiaridades dessa musicalidade, conceito tão fortemente associado a seus versos.

## A MUSICALIDADE EM MANUEL BANDEIRA

Manuel Bandeira cedo se encarregou de um duplo objetivo pessoal: por um lado, empregar a palavra comezinha, temperando-a com os sabores da terra, e, por outro, desenvolver de forma multifacetada o ritmo e a cadência do verso, dando-lhes uma clara potência musical. Pode-se dizer que esse último aspecto – as possibilidades poéticas sugeridas pelo universo da música – esteve sempre no âmago do projeto intelectual do escritor, fato evidenciado em diversos de seus testemunhos.

Tenha sido tal interesse despertado pela audição dos *Lieder* da tradição romântica alemã ou pela amizade que cultivou com músicos e críticos musicais de sua geração, o que importa é distinguir em Bandeira um pensador especialmente versado na matéria musical, como fica patente em *Itinerário de Pasárgada* (1954), sua autobiografia literária. Em determinado momento da narrativa, aliás, o tema da música e da musicalidade na poesia recebe especial destaque, tendo o poeta reconhecido sem reservas a predileção de sua obra pelos compositores eruditos, fato que resultou em diversas canções com versos de sua lavra. Sobre esse aspecto, como dado ilustrativo, vale mencionar que, de 1920<sup>2</sup> até os nossos dias, contam-se mais de 140 canções de câmara com textos de sua autoria<sup>3</sup>, e dentre seus parceiros figuram compositores como Heitor Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Radamés Gnattali e Lorenzo Fernández, para citar alguns dos mais importantes.

De acordo com o próprio poeta, à época da escrita de *Itinerário de Pasárgada*, o motivo que justificasse tal primazia não lhe era completamente claro:

---

<sup>2</sup> “Villa-Lobos foi o primeiro compositor a escrever música para meus versos. [...] O poema escolhido por Villa foi ‘Debussy’ [datado de 1920]”. Cf. BANDEIRA, Manuel. [Itinerário de Pasárgada]. *Poesia e prosa completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993, p. 74.

<sup>3</sup> Para um quadro geral dos poemas musicados e seus respectivos compositores, cf. SAADI, Clarice Gonzalez Prieto. *Cantiga de Bandeira musicada por Lacerda e Tacuchian: duas sugestões interpretativas*. 2008. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes da UNIRIO, Rio de Janeiro, 2008, p. 115-118.

A que atribuir tal preferência é ponto difícil de apurar. Segundo Muricy, os próprios compositores não sabem explicar suficientemente por que buscaram a minha colaboração. A Muricy explicava Lorenzo Fernández que atribuía a predileção à “musicalidade” que encontrava na minha poesia.<sup>4</sup>

Andrade Muricy, crítico musical e amigo do poeta, a partir da ideia aventada por Lorenzo Fernández, tece de seguida o conceito de “musicalidade subentendida”, procurando com ela fundamentar a centralidade da obra de Bandeira no panorama da canção de câmara brasileira. Segundo Muricy, citado pelo próprio poeta, “Os músicos sentem que poderão inserir a sua musicalidade – de música propriamente dita – naquela musicalidade subentendida, por vezes inexpressa, ou simplesmente indicada.”<sup>5</sup>

Ainda nesse contexto, e na esteira do raciocínio lançado por Andrade Muricy, Franklin de Oliveira, no ano de 1958, em matéria publicada no *Correio da Manhã* – um breve comentário a *Itinerário de Pasárgada* –, ressalta a presença, na produção de Bandeira, de uma “musicalidade interna, não externa”:

Manuel Bandeira veio mostrar com sua poesia contida, seca, de ácido sabor mas inundada ternura, a possibilidade de existência de uma resolução ou solução musical tanto mais fina e sutil quanto menos ostensiva. Uma musicalidade interna, não externa.<sup>6</sup>

Conquanto as exegeses de Andrade Muricy ou Franklin de Oliveira vislumbrem na obra de Manuel Bandeira um potencial propício à musicalização, não fica explícito, em nenhuma delas, o modo como isso ocorre. Ou, por outras palavras, como e onde a musicalidade do verso se manifesta na organização textual. Esse tipo de inquirição, faz-se mister sublinhar, não tem por desígnio mecanizar o empreendimento poético, mas sim dar continuidade a uma discussão fundamental para o estudo das formas poético-musicais, nomeadamente a reflexão envolvendo possíveis diferenças entre canções construídas sobre um poema pré-existente e aquelas que tiveram a letra modelada em decorrência de uma melodia específica, forjada anteriormente pelo compositor.

Uma primeira resposta para essas indagações pode ser colhida, mais uma

<sup>4</sup> BANDEIRA, Manuel. [Itinerário de Pasárgada], op. cit., p. 68.

<sup>5</sup> MURICY, Andrade, s/ref. apud ibidem.

N. dos E. Cf. FRANÇA, Eurico Nogueira. Centenário de Manuel Bandeira: poesia e música. In: SILVA, Maximiano de Carvalho e (Org.). *Homenagem a Manuel Bandeira 1986-1988*. Rio de Janeiro: Sociedade Sousa da Silveira / Monteiro Aranha / Presença Edições, 1989 [1936], p. 185.

<sup>6</sup> OLIVEIRA, Franklin de. A flauta de papel. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 4 jan. 1958; Cf. BANDEIRA, Manuel. [Itinerário de Pasárgada], op. cit., p. 30.

vez, das páginas de *Itinerário de Pasárgada*. De volta à proposta de Andrade Muricy, diz-nos Bandeira acerca da musicalidade de seus versos:

Foi vendo “a musicalidade subentendida” dos meus poemas desentranhada em “música propriamente dita” que compreendi *não haver verdadeiramente música num poema*, e que dizer que um verso canta é falar por imagem. Nos versos a que mais completamente parece aderir a frase musical como em *Du bist die Ruh*, de Schubert, ou em *Ich Hebe dich, sowie, du mich*, do *lied* de Beethoven, não se pode dizer que necessariamente preexistisse a melodia tal como a escreveu o compositor. A “musicalidade subentendida” poderia ser definida por outro músico noutra linha melódica. O texto será um como que baixo-numerado contendo em potência numerosas melodias. Assim explico que eu sinta a mesma adequação da música às palavras em duas ou três realizações musicais de um só texto, como é o caso de “Azulão”, texto que escrevi para uma melodia de Jaime Ovalle, musicado depois por Camargo Guarnieri, e depois ainda por Radamés Gnattali; como é o caso de “Cantiga”, musicado primeiro por Guarnieri e depois por Lorenzo Fernandez.<sup>7</sup>

As palavras acima transcritas são fulcrais não apenas no contexto da produção cancional suscitada pela obra de Bandeira, mas representam uma explanação que importa a toda a música composta sobre uma poesia pré-existente. Com efeito, a existência de canções tão diferentes do ponto de vista da estrutura musical, mas possuidoras do mesmo texto poético de base, indica, primeiramente, que a musicalidade inerente à poesia pode se manifestar de acordo com critérios bastante particulares, sendo ela incapaz de determinar de modo decisivo o material musical, e, em segundo lugar, que essa mesma musicalidade poética deve ser estudada sob uma ótica também específica. A comparação proposta por Bandeira entre o texto poético e o baixo cifrado<sup>8</sup>, nesse sentido, é de extrema perspicácia, uma vez que alerta para a independência dos materiais musical e poético e, a partir dessa assertiva, metaforiza então as inúmeras possibilidades de realização por parte do compositor.

Sobre a questão da musicalidade na poesia de Bandeira, vale ainda lembrar a posição de Mario de Andrade em ensaio produzido no ano seguinte ao surgimento de *Libertinagem* (1930) – mas publicado apenas em 1943 –, no qual contraria a tradição crítica vindoura e sustenta que os versos do poeta seriam destinados mormente à leitura:

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 71. [Grifo nosso].

<sup>8</sup> O baixo-cifrado (ou baixo-contínuo) é uma prática associada sobretudo à música instrumental barroca, sendo representada por uma linha de baixo – presente em toda a peça musical – sobre (ou sob) a qual são indicados numerais e símbolos musicais que permitem ao instrumentista elaborar diferentes formações para os acordes.

[...] se a gente contar na Poesia a maneira dela se realizar, desde o grito inicial à poesia cantada, à manuscrita que se decora, à recitada com acompanhamento, à declamada, à poesia, enfim concebida exclusivamente pra leitura de olhos mudos: Manuel Bandeira é dentre os poetas vivos nossos o que prescinde mais do som. A poesia dele, na infinita maioria atual, é poesia pra leitura. Se observe a aspereza rítmica dum dos poemas mais suaves do livro, como os versos são “intratáveis”, incapazes de se encaixar uns nos outros pra criar a entrosagem dum qualquer embalo.<sup>9</sup>

E, após citar alguns versos do poema “Porquinho da Índia”, também incluído em *Libertinagem*, arremata:

A inutilidade do som organizado em movimento é evidente. E citei o verso longo final pra mostrar toda a áspera rítmica do poeta. Aspereza tanto mais característica que, se estudarmos esse verso pelas suas pausas cadenciais, a gente se acha diante dos versos mais suaves da língua: a redondilha e o decassílabo:

O meu porquinho da Índia (7 sílabas)  
Foi a minha primeira namorada (10 sílabas)<sup>10</sup>

As possibilidades de análise no tocante à musicalidade em Manuel Bandeira, levando em consideração as diversas posições assumidas pela crítica do seu tempo, passariam, a nosso ver, por pelo menos dois aspectos essenciais e complementares: o ritmo prosódico e a produção dos sons vocálicos. Esses elementos, no contexto da palavra declamada, representam uma abordagem específica do vocabulário sonoro poético, cujas regras são independentes, em última análise, daquelas pertencentes à prática musical. Sobre esse mesmo assunto, são de Bandeira as seguintes palavras:

Essa tarefa de escrever texto para melodia já composta, coisa que fiz duas vezes para Ovalle e muitas vezes para Villa-Lobos, é de amargar. Pode suceder que depois de pronto o trabalho o compositor ensaia a música e diz: “Ah, você tem que mudar esta rima em *i*, porque a nota é agudíssima e fica muito difícil emití-la nessa vogal.” E lá se vai toda a igreja do poeta! Do poeta propriamente, não: nesse ofício costume pôr a poesia de lado e a única coisa que procuro é achar as palavras que caíam bem no compasso e no sentimento da melodia. Palavras que, de certo modo, façam corpo com a melodia. Lidas independentemente da música, não valem nada, tanto que nunca pude aproveitar nenhuma delas.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> ANDRADE, Mário de. (1943) A poesia em 1930. In: *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1974. p. 29.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>11</sup> BANDEIRA, Manuel. [Itinerário de Pasárgada], op. cit., p. 73.

Podemos extrair da declaração do poeta a frustração causada pela restrição imposta aos aspectos rítmicos e vocálicos. Com efeito, tanto a melodia de uma canção pressupõe um ritmo interno próprio como as articulações vocais do canto podem condicionar ao limite a emissão e a compreensão de uma vogal, ou mesmo de toda a sílaba.

Embora essas constatações nos ajudem a corroborar o impacto e a importância que as peculiaridades do texto poético e do material musical exercem sobre a feitura da canção, falta-nos ainda tentar compreender como se manifesta a tão propalada musicalidade na poesia de Manuel Bandeira. Será esse então, nas páginas seguintes, o nosso intuito, através de um exercício especulativo que parte do mais célebre poema do escritor: “Vou-me embora pra Pasárgada”.

#### VOU-ME EMBORA PRA PASÁRGADA

“Vou-me embora pra Pasárgada”, publicado em *Libertinagem* (1930), ocupa posição especial no panorama poético brasileiro, sendo provavelmente o poema mais lido de Manuel Bandeira. Nele encontramos, de modo concomitante e peculiar, tanto traços autobiográficos quanto um ambiente poético identificado com a fuga em direção à alegria, ao amor e à liberdade. Como afirma o próprio autor,

Gosto desse poema porque vejo nele, em escorço, toda a minha vida; e também porque parece que nele soube transmitir a tantas outras pessoas a visão e promessa da minha adolescência – essa Pasárgada onde podemos viver pelo sonho o que a vida madrasta não nos quis dar.<sup>12</sup>

Não obstante a sua grande repercussão, “Vou-me embora pra Pasárgada” assumiu a forma de canção em poucas ocasiões, ao contrário de outros poemas menos conhecidos do grande público (como, por exemplo, “A estrela”<sup>13</sup>, musicado por pelo menos oito compositores diferentes<sup>14</sup>). Conjecturar acerca dessa discrepância foi uma das motivações primevas para o exercício comparativo entre as duas versões musicais que serão mais à frente apresentadas, bem como o fato de tal poema, apesar de sua notoriedade, não ter pratica-

---

<sup>12</sup> Ibidem, p. 80.

<sup>13</sup> O poema pertence à coletânea de versos *Lira dos cinqüent’anos* (1940), obra em que Bandeira revisita as formas fixas e as composições metrificadas e rimadas.

<sup>14</sup> SAADI, Clarice Gonzalez Prieto. *Cantiga de Bandeira musicada por Lacerda e Tacuchian: duas sugestões interpretativas*. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes da UNIRIO, Rio de Janeiro, 2008, p. 115.

mente servido a outras musicalizações<sup>15</sup>.

Passemos assim a uma breve análise de “Vou-me embora pra Pasárgada”, tendo sempre em vista o conceito de musicalidade na obra de Bandeira. Segue abaixo a transcrição do poema, com destaque para a separação e a numeração das diferentes estrofes, esquematização que nos servirá no momento da apreciação das estrofes e da comparação entre as versões musicais.

### Vou-me embora pra Pasárgada

<b>1</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1 Vou-me embora pra Pasárgada</li> <li>2 Lá sou amigo do rei</li> <li>3 Lá tenho a mulher que eu quero</li> <li>4 Na cama que escolherei</li> <li>5 Vou-me embora pra Pasárgada</li> </ol>
----------	---

<b>2</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1 Vou-me embora pra Pasárgada</li> <li>2 Aqui eu não sou feliz</li> <li>3 Lá a existência é uma aventura</li> <li>4 De tal modo inconsequente</li> <li>5 Que Joana a Louca de Espanha</li> <li>6 Rainha e falsa demente</li> <li>7 Vem a ser contraparente</li> <li>8 Da nora que nunca tive</li> </ol>
----------	--

<b>3</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1 E como farei ginástica</li> <li>2 Andarei de bicicleta</li> <li>3 Montarei em burro brabo</li> <li>4 Subirei no pau-de-sebo</li> <li>5 Tomarei banhos de mar!</li> <li>6 E quando estiver cansado</li> <li>7 Deito na beira do rio</li> <li>8 Mando chamar a mãe-d'água</li> <li>9 Pra me contar as histórias</li> <li>10 Que no tempo de eu menino</li> <li>11 Rosa vinha me contar</li> <li>12 Vou-me embora pra Pasárgada</li> </ol>
----------	--

<b>4</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1 Em Pasárgada tem tudo</li> <li>2 É outra civilização</li> <li>3 Tem um processo seguro</li> <li>4 De impedir a concepção</li> <li>5 Tem telefone automático</li> <li>6 Tem alcaloide à vontade</li> <li>7 Tem prostitutas bonitas</li> <li>8 Para a gente namorar</li> </ol>
----------	---

<b>5</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1 E quando eu estiver mais triste</li> <li>2 Mas triste de não ter jeito</li> <li>3 Quando de noite me der</li> <li>4 Vontade de me matar</li> <li>5 — Lá sou amigo do rei —</li> <li>6 Terei a mulher que eu quero</li> <li>7 Na cama que escolherei</li> <li>8 Vou-me embora pra Pasárgada.</li> </ol>
----------	---

O texto começa com a redondilha maior que dá título ao poema. A redondilha, como se sabe, nas suas diversas combinações, pode ser utilizada em oito movimentos rítmicos diferentes. No caso deste verso inicial de Bandeira, não há dúvida no que diz respeito ao acento na 3<sup>a</sup> e na 7<sup>a</sup> sílabas, mas a leitura também pode ser feita num ritmo alternante de sílaba forte e fraca, ou seja,

<sup>15</sup> Conhecemos apenas mais uma versão musical do poema, além das adaptações de Guerra-Peixe e Gilberto Gil. Data a mesma de 1976 e é da autoria de Paulo Diniz. Cf. DINIZ, Paulo; BANDEIRA, M. Vou-me embora pra Pasárgada. Intérprete: Paulo Diniz. In: *Estradas*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1976, faixa 1.

acentuando-se a 1<sup>a</sup>, a 3<sup>a</sup>, a 5<sup>a</sup> e a 7<sup>a</sup> sílabas.

Na segunda sílaba, entretanto, ocorre algo que deve ser considerado: o encontro vocálico entre o pronome *me* e a primeira sílaba de *embora*. Não é necessário especular aqui – tendo em conta a articulação silábica e não a convenção de escrita – a natureza de tal fenômeno (se uma elisão ou uma assimilação). O que nos importa é o resultado sonoro de *m'em* – [mẽ], na transcrição fonética –, que cria um balanço especial e nos conduz à vogal *bo*, de *embora*. Em termos musicais, poderíamos associar essa inflexão rítmica à figura da síncope.

Voltando ao metro do verso, no primeiro caso (ou seja, em que a ênfase recai sobre a 3<sup>a</sup> e a 7<sup>a</sup> sílabas), as vogais acentuadas seriam *bo*, de *embora*, e *sár*, de *Pasárgada*. A transcrição dessas vogais dar-nos-ia os seguintes símbolos fonéticos: [ɔ] e [a], representando as vogais orais *o* aberto e *a* aberto. No prosseguimento dessa operação, ao considerarmos igualmente a 1<sup>a</sup> e a 5<sup>a</sup> sílabas, acrescentaríamos um *o* fechado [o] e um *a* também fechado [e]<sup>16</sup> ao plano de transcrição. O movimento vocálico daí resultante, que se dirige para a 7<sup>a</sup> sílaba, assume então um caráter sonoro equivalente a um *crescendo*, cujo ápice coincide com a sílaba *pár*, de *Pasárgada*. Esta sílaba, por sua vez, revela um efeito suspensivo, como se de uma fermata se tratasse – para recorrermos ainda a termos próprios do vocabulário musical.

Ainda no contexto vocálico, devemos chamar a atenção para outro aspecto relevante nesse verso: como podemos observar, Bandeira repete a vogal *a* em nada menos do que seis sílabas consecutivas. Uma sequência sonora que não apenas ironiza a lição parnasiana, mas quase a ridiculariza, bem ao jeito do melhor Bandeira modernista. Um tipo de recurso, por isso mesmo, que nos remete às construções da poesia moderna, como aquela, por exemplo, presente nos versos finais do célebre poema “Catar Feijão”, de João Cabral de Melo Neto, em que o escritor compara o ato de escrever com o de catar feijão:

[...]  
a pedra dá à frase seu grão mais vivo:  
obstrui a leitura fluviente, flutual,  
açula a atenção, isca-a como o risco.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> A análise fonética desse verso, de acordo com a leitura do próprio Bandeira, indica que a vogal *a*, presente na forma contraída *pra*, sofre uma deflexão e resulta claramente átona. Cf. [Manuel Bandeira por ele mesmo](#). Projeto Livro Livre. 16 jun. 2018. 30m16s. Poema 1.

<sup>17</sup> NETO, João Cabral de Melo. Catar feijão. In: *Poesia completa: 1940-1980*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1986, p. 138-139. [Grifo nosso].

Nesses versos de João Cabral, o encontro da vogal final da forma verbal *isca* com o pronome *a* é justamente essa pedra, que açula, que estimula a atenção.

Os *as* das sílabas de Bandeira em “Vou-me embora pra Pasárgada”, no entanto, têm uma função diferente: por um lado, participam nesse movimento de *crescendo*; por outro, após o *sár*, de *Pasárgada*, as duas últimas sílabas, que nas regras de escansão em língua portuguesa desaparecem na contagem do verso poético, funcionam como uma espécie de reverberação, como se o nome *Pasárgada*, na sua própria constituição, fosse um chamado, um grito, que se propaga em eco.

O resultado dessas considerações poético-musicais realizadas sobre o verso inicial do poema de Bandeira resultaria em um quadro semelhante ao que se segue:

Quadro 1 – Análise do verso “Vou-me embora pra Pasárgada”

1	2	4	5	6	
<u>Vou-me em (bo) / ra pra Pa (sár) gada</u>					
[o]	(♩ ♩)	[ɔ]	[ɐ]	[a]	
ASPECTOS TEXTUAIS			ASPECTOS MÚSICAIS		
— = divisão silábica do verso ○ = sílabas tônicas • = vogal <i>a</i> em sequência [ ] = transcrição fonética das vogais			< = <i>crescendo</i> (♩ ♩) = síncope ^ = fermata (suspensão)		

Complementando agora a análise com uma avaliação panorâmica do poema, podemos facilmente identificar, na sua divisão estrófica, cinco blocos. O primeiro com cinco versos, o segundo com oito, o terceiro com doze, e, finalmente, o quarto e o quinto, ambos com oito versos.

O primeiro bloco apresenta o esquema *abcba* e os versos são compostos por sete sílabas poéticas, à semelhança do verso inicial. A rima entre o segundo e o quarto versos (ou seja, entre *rei* e *escolherei*) aproxima esta estrofe das quadras populares, esquema, aliás, propício à musicalização.

Os dois primeiros versos da segunda estrofe seguem ainda o mesmo padrão, mas, a partir do terceiro verso (“Lá a existência é uma aventura”), a forma do poema ganha outras características, como, por exemplo, o fato de a construção sintática estar distribuída ao longo de seis versos, particulari-



dade enfatizada pela própria declamação do autor<sup>18</sup>. Tais versos, além disso, convidam à interpretação: o aspecto rítmico contínuo e apressado parecem materializar o chamado para a aventura inconsequente e surpreendente de Pasárgada. Nesse sentido, é evidente a precisão de palavras como *existência*, *inconsequente*, *demente* e *contraparente*, já que todas elas, no contexto de seus respectivos versos, aludem ao movimento sincopado, instável e desatinado, de um lugar onde, repentinamente, nada é reprimido e as possibilidades da existência humana e da combinação poética são inúmeras, desde as rimas com eco terminadas em *-ente* até a distante rima entre *feliz* e *tive*, no segundo e último versos dessa estrofe.

Em relação à organização sintática, algo parecido vai ocorrer na terceira estrofe. Dois blocos de sentido: o primeiro com cinco versos (com destaque para essa espécie de anáfora tempo-verbal: *andarei*, *montarei*, *subirei*, *tomarei...*) e o segundo com sete versos (onde os verbos *chamar* e *contar* recuperam a sonoridade de *mar*). Aqui, porém, cabe destaque para um recurso mais sofisticado do que a rima clássica: Bandeira cria, neste bloco, um fluxo rítmico constituído pelo movimento da vogal tônica entre as palavras, como se a mesma se deslocasse das palavras esdrúxulas, como *ginástica*, para as agudas, como *mar* (ou podemos ver ainda, nessa sequência, um movimento entonacional descendente, semelhante a uma ligadura de expressão, para utilizarmos outro termo musical). Algo semelhante sucede, refira-se ainda, entre *histórias*, *menino* e *contar*. Eis uma estrofe que, de fato, quando declamada, transparece toda a sua musicalidade poética.

A quarta estrofe, por seu turno, apresenta uma relação tensional intrigante, pois mistura elementos de fluidez rítmica (como a anáfora, por meio do verbo *ter*) a combinações sonoras excêntricas, mediante o uso de palavras como *civilização*, *concepção* e *automático*, as quais, no que concerne à musicalização, como veremos, exigem uma atenção especial.

Na quinta e última estrofe, temos mais um exemplo de rima toante entre as palavras *jeito* e *rei*, à semelhança do que ocorre na terceira estrofe entre *rio* e *menino*. No plano das assonâncias, contudo, fica clara a preferência do poeta, a partir da terceira estrofe, pela utilização de palavras agudas acabadas em *-ar* (*mar*, *contar*, *namorar* e *matar*) como rima para a vogal interna da palavra *Pasárgada*.

<sup>18</sup> Manuel Bandeira por ele mesmo, op. cit.

## AS VERSÕES DE GUERRA-PEIXE E GILBERTO GIL

Comparar as versões de César Guerra-Peixe e Gilberto Gil para “Vou-me embora pra Pasárgada” ajuda-nos a compreender os diferentes desafios de construção formal com que o músico se depara no momento de adaptar um poema. De fato, é pela moldagem da música a partir da palavra que se pode notar a idiosincrasia do compositor e o modo como os expedientes artísticos são por ele trabalhados, tarefa cujo resultado é decerto tão variado quanto o número de proponentes. No entanto, em meio às diversas soluções particulares em potencial, a canção, como gênero, evidencia alguns traços que a tipificam e lhe dão identidade imediata. Considerar a seguir uma dessas peculiaridades ajudará assim a esclarecer alguns problemas envolvendo o cotejo entre as versões selecionadas.

Pode-se afirmar, *grosso modo*, que um dos mais importantes atributos da canção é a forma como atuam os esquemas de repetição, seja no âmbito da palavra, seja no que concerne ao material musical<sup>19</sup>. Com efeito, os compositores de câmara do século XIX – período de grande popularidade do *Lied* germânico –, mesmo quando musicavam poemas estróficos regulares, isto é, propícios à musicalização, escolhiam alguns versos estratégicos e os repetiam, de modo a reforçar a unidade formal da canção e sublinhar determinado aspecto do texto<sup>20</sup>. Por outro lado, quando poemas não estróficos eram musicados sem recorrer à qualquer repetição do texto, ainda assim diversos elementos iterativos podem ser encontrados na estrutura melódica ou rítmica da composição<sup>21</sup>. O que importa, em última instância, é constatar que esse recurso se impõe de modo categórico no universo da canção, sendo raríssimos os exemplos que prescindem de qualquer forma de repetição textual ou musical.

No caso do poema de Bandeira, como foi visto, a recorrência do verso inicial “Vou-me embora pra Pasárgada”, sobre o qual oferecemos uma breve análise, acena como o primeiro elemento formal propenso à intervenção musical. No entanto, apesar da sua sucessiva retomada, a ideia de repetição, nesse poema, não se confunde com a de regularidade formal, princípio importante no processo de musicalização de um texto. Características que favoreceriam

<sup>19</sup> Sobre o tema da repetição na canção popular, cf. MIDDLETON, Richard. *Memories Are Made of This: On the Subjects of Repetition*. In: *Voicing the Popular: On the Subjects of Popular Music*. Nova Iorque / Londres: Routledge, 2006. p. 137-197.

<sup>20</sup> Uma introdução geral e sistemática sobre o *Lied* pode ser encontrada em: STEIN, Deborah; SPILLMAN, Robert. *Poetry into Song: Performance and Analysis of Lieder*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2010.

<sup>21</sup> Para uma análise da estrutura rítmica do *Lied* oitocentista, cf. MALIN, Yonatan. *Songs in Motion: Rhythm and Meter in the German Lied*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2010.

a conversão de um poema em música seriam, nesse sentido, pares de versos isométricos – isto é, o mesmo número de sílabas e a mesma acentuação interna – em rimas emparelhadas, alternadas ou interpoladas, assim como estruturas sintáticas concisas e diretas. É por esse motivo, aliás, que os versos de “A estrela”, a que fizemos alusão, foram oito vezes musicados, pois cumprem, de modo satisfatório, quase todos esses requisitos. “Vou-me embora pra Pasárgada” é, pelo contrário, composto de versos heterométricos, ou seja, ainda que possua um parâmetro para as sílabas poéticas (representadas pela já mencionada redondilha maior), apresenta diferentes metros no interior de cada verso. Essa irregularidade no plano da contagem silábica impede que se decalque a partir do texto uma estrutura musical uniforme, impondo um desafio ao compositor que pretenda adaptar, através dos recursos musicais, as mudanças rítmicas do verso.

Se quiséssemos falar em mecanismos de repetição neste poema de Bandeira, teríamos de pensar sobretudo na repetição temática, e não na repetição formal – excetuando talvez a primeira estrofe, que é repetida, quase sem alteração, no fim do poema –, como, por exemplo, por meio do nome *Pasárgada* ou pela sua retomada anafórica através do advérbio de lugar *lá*. De modo geral, o elemento iterativo fundamental é sem dúvida o verso inicial, que dá título ao poema.

Podemos, por esse motivo, começar nossa reflexão sobre as versões do poema de Bandeira recuperando esse primeiro verso. Nessa perspectiva, é desde logo notório – como foi visto na análise prosódica realizada – que Guerra-Peixe, ao musicá-lo, deu ênfase à primeira, terceira, quinta e sétima sílabas (isto é, *vou, bo, pra, sár*), bem como à sílaba *da* (que, na declamação, tende a perder importância articulatória devido à qualidade fonética da vogal), numa linha melódica que se movimenta no intervalo de terça menor. Gilberto Gil, por outro lado, valoriza claramente a terceira e a sétima sílabas (as mais fortes dessa redondilha), numa linha melódica calcada sobre um acorde maior. Esse primeiro exemplo ilustra como um único verso pode dar origem a dois ambientes musicais contrastantes. Consegue-se assim imaginar, de imediato, a pluralidade de associações musicais que um poema encerra, e, conseqüentemente, como essas mesmas associações podem contrariar a suposta musicalidade presente em seus versos.

Passando agora para as questões formais concernentes às duas canções,

podemos afirmar que na versão de Guerra-Peixe<sup>22</sup> o sentido de unidade na primeira estrofe é assegurado, ainda antes do início do canto, por uma figura rítmica tocada ao piano e repetida em todos os compassos, ao longo do primeiro bloco. Sobre essa base instrumental, cada verso, embora sugira seu próprio desenho melódico, ocupa cerca de dois compassos, num esquema que garante a coesão musical até o início da estrofe seguinte.

A alteração do ritmo declamatório presente na segunda estrofe do poema, a partir do verso “Lá a existência é uma aventura”, reflete uma mudança no ambiente musical. Como vimos, a musicalidade inerente à língua cria tal plasticidade sonora que mesmo a ambivalência métrica desse verso não chega a afrontar o modelo das redondilhas, algo que fica evidente, mais uma vez, pela recitação do próprio poeta. Do ponto de vista da adaptação musical, entretanto, a inversão rítmica proposta pela linha sintática que vai do terceiro ao último verso dessa estrofe compele o compositor a lançar mão de suas soluções criativas. Na versão de Guerra-Peixe, nesse sentido, a progressiva diminuição do acompanhamento pianístico dá lugar, a partir do verso “Que Joana a Louca de Espanha”, ao canto *a capella*, um tipo de escrita que permite grande liberdade musical na construção melódica e no aproveitamento do ritmo textual. Um exemplo dessa liberdade seria o jogo poético-musical produzido a partir da palavra *contraparente*, no penúltimo verso da estrofe, cuja primeira sílaba coincide com um contratempo musical:

Exemplo: Contratempo musical sobre a palavra contraparente

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written on a single staff with lyrics: "Ra - i - nha e fal - sa de-men - te Vem a ser con - tra pa -". The word "con" is circled in red and has a "3" above it, indicating a triplet. The piano accompaniment is shown on three staves. The first two measures have rests, and the third measure has notes corresponding to the circled "con" in the vocal line.

Na terceira estrofe, Guerra-Peixe opta pelo minimalismo através da ênfase sobre uma mesma figura rítmica (semicolcheia) e uma mesma nota (mi). Essa contenção de meios parece representar uma opção estética em que o

<sup>22</sup> GUERRA-PEIXE, César; BANDEIRA, Manuel. Vou-me embora pra Pasárgada. Inácio de Nonno, barítono; Caroline Barcelos, piano. In: BRASILIANAS. Rio de Janeiro, 2015, Espaço Guiomar Novaes.

canto realmente divide espaço com a prosódia da língua falada, não obstante a presença de breves apoios instrumentais. Esse tipo de linha melódica, situada entre o canto e fala, remete-nos imediatamente ao conceito de recitativo, uma forma de composição corrente em melodramas e óperas em que a música respeita e obedece as inflexões das palavras declamada.

A quarta estrofe está dividida entre passagens também ao estilo recitativo (versos 1-2 e 7-8) e um novo material musical (versos 3-6). Aqui se nota igualmente um minimalismo nos recursos musicais, incluindo os padrões repetidos do piano entre o terceiro e sexto versos.

Na quinta e última estrofe, Guerra-Peixe começa por criar uma atmosfera musical que valoriza a ideia da noite e da morte, presente nos quatro primeiros versos, para, logo depois, retomar a estrutura e o andamento que figuram no início da canção, procurando assim dar uma noção de circularidade à composição.

A canção de Gilberto Gil<sup>23</sup>, por outro lado, fornece uma leitura bastante diferente daquela proposta por Guerra-Peixe. O aspecto que merece maior destaque é o desafio de conciliar os versos heterométricos com uma estrutura musical relativamente pré-definida, típica das canções populares, sem, com isso, dissolver a mensagem poética que os versos de Bandeira encerram. Nesse sentido, o primeiro parágrafo, à semelhança do que ocorre na versão de Guerra-Peixe, é beneficiado pelas rimas do segundo e quarto versos, que remetem à quadra popular e auxiliam na adaptação da melodia ao texto, bem como pela repetição do verso que dá título ao poema e que, ao ser retomado, contribui para a noção de unidade.

Na segunda estrofe, contudo, a alteração prosódica a partir do verso “Lá a existência é uma aventura”, incita, tal como ocorre na canção de Guerra-Peixe, uma nova organização do material musical na sua relação com o texto. Nesse ponto, dado que a estrutura rítmica escolhida para a canção se estende à segunda estrofe (embora haja variações melódicas), notamos a justaposição das frases musicais à lógica declamatória. Como resultado, o fluxo sintático em movimento ininterrupto, sincopado e instável, proposto pela declamação, ganha outro enfoque e uma nova dimensão. Sem prescindir do acompanhamento musical – como ocorre na versão de Guerra-Peixe –, os versos são então emparelhados e cantados de modo regular, impondo uma nova configuração ao andamento prosódico, que, como vimos, poderia ser associa-

<sup>23</sup> GIL, Gilberto; BANDEIRA, Manuel. Vou-me embora pra Pasárgada. Intérprete: Olívia Hime. In: *Estrela da vida inteira – Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro; São Paulo: Odeon, 1976, faixa 1.

do à “existência inconsequente de Pasárgada”. Note-se, por exemplo, como se destacam, na audição, a rima entre o quarto e o sexto verso (*inconsequente/demente*) em contraposição à rima entre o segundo e o oitavo verso (*feliz/tive*), a qual inclusive se perde devido à nova cadência sintática e à ênfase dada sobre a segunda sílaba do verbo ter declinado no pretérito perfeito: *tive*.

Na primeira parte da terceira estrofe, representada pelos cinco primeiros versos, por outro lado, há coincidência entre a linha melódica e o fluxo sintático do texto. Nessa perspectiva, o movimento gradativo das sílabas tônicas no interior das palavras que finalizam cada verso, indo de *ginástica* (propároxítona) a *mar* (oxítona), é aproveitado de modo eficaz. Em contraposição, na segunda parte desse bloco – que sintaticamente vai do sexto ao décimo primeiro verso –, a conformação melódica é alterada, retomando o material da primeira estrofe. Por esse motivo é perceptível, entre o nono e o décimo verso, o hiato na sucessão dos constituintes da sentença, já que a frase musical do início da canção foi pensada para um grupo de quatro versos. Esse bloco se encerra, no entanto, com a compatibilidade do acento musical entre as sílabas tônicas de *contar* (verso 11) e *Pasárgada* (verso 12), o que valoriza o movimento rímico criado pela sonoridade silábica dominante no poema.

Na quarta estrofe, outros desafios de adaptação entre texto e música se evidenciam. De fato, embora surja aqui um novo material musical, a sua estrutura melódica invariável, concebida sobre uma alternância de apenas dois acordes, obriga ao deslocamento do acento tônico de várias palavras. Em *Pasárgada*, por exemplo, o acento recai na penúltima sílaba, neutralizando o já mencionado jogo poético entre essa palavra-chave e aquelas terminadas em *-ar* (*mar, contar, namorar e matar*). De modo parelho, a dificuldade de sincronia entre as sílabas e o ritmo melódico – em *civilização, concepção, automático e vontade*, por exemplo –, decorrente da variação prosódica existente no poema, é tão forte que se sobrepõe, no momento da audição, às rimas cruzadas das primeiras quatro estrofes, aspecto, do ponto de vista formal, dos mais perceptíveis quando presente nas canções.

Os versos da última estrofe recuperam o esqueleto musical da segunda parte da terceira estrofe, que, por sua vez, é derivado daquele apresentado no início da canção. Com esse tipo de retomada, Gilberto Gil dá à sua versão um perceptível traço de unidade estrutural, representada pela forma final *abaca*. Tal unidade, não obstante os desafios de transposição, é sobretudo conseguida por meio de uma enxuta base melódico-harmônica que se repete ao longo de toda a canção. De fato, a reutilização dos acordes e das linhas melódicas

garante um tipo de concisão musical que contrasta com a versão de Guerra-Peixe, cuja música procura acompanhar tanto as alterações rítmicas da declamação quanto o ambiente psicológico proposto pelos diferentes versos. Pensemos a esse respeito, por exemplo, na solução de cada compositor para a ideia da morte, transmitida na última estrofe do poema.

O quadro abaixo ilustra, como síntese do que foi observado até aqui, a relação entre a música e o texto nas duas canções propostas. Na versão de Gilberto Gil, a reutilização da base musical – melodia, harmonia, tipo de acompanhamento, etc. – nas diferentes estrofes do texto é representada pelas variações da letra A, ao passo que, na versão de Guerra-Peixe, X representa a passagem em que os versos são declamados de acordo com a indicação rítmica fornecida pelo compositor:

Quadro 2 – Estrutura musical das versões de Guerra-Peixe e Gilberto Gil

Estrofe	I				II			III			IV			V	
Versos	1-5	1-2	3-4	5-8	1-5	6-11	12	1-2	3-6	7-8	1-4	5-8			
G.-Peixe	A	B		C	D		A	D	E	X	F	A			
G. Gil	A		B		A1	A'		C			A''				

Nota: A1, A' e A'' = variações musicais de A; X = versos declamados.

O esquema acima confirma, à luz das considerações tecidas até aqui, que a ausência de padrões de repetição na forma do poema – seja pela ordem das sílabas tônicas em cada verso, seja pelo número de versos em cada estrofe ou ainda pela estabilidade com que esses elementos aparecem – transforma-se em um desafio para o compositor, sobretudo quando o intuito é transpor versos irregulares para uma estrutura musical regular. De fato, enquanto no ato declamatório as modulações vocais se adaptam de forma fluida às várias propostas em potencial de ritmo e acentuação do texto (veja-se, mais uma vez, as diferentes escolhas em relação às sílabas fortes do verso inicial do poema), na música, a gestão dos recursos, para alcançar tal liberdade, tende, por um lado, a prescindir do apoio instrumental, e, por outro, a reorganizar o ritmo sintático das frases. Em suma, acompanhar as constantes mudanças de inflexão que os versos vão assumindo sem, com isso, perder a noção de unidade, é a tarefa com que o compositor se depara no momento de representar a musicalidade de um poema por meio de uma adaptação musical. Tenha o músico, como Guerra-Peixe, grande liberdade no tratamento dos materiais, consequência

de uma apurada formação técnica, ou disponha, como Gilberto Gil, de uma larga experiência com a palavra musicada, a força da declamação e do ritmo prosódico têm importância decisiva nesse processo, sobretudo quando a proposta do poeta é levada em conta no momento em que se projeta a canção.

### MANUEL BANDEIRA, O REGENTE DO VERSO

Podemos dizer, em conclusão, que Manuel Bandeira cria, em “Vou-me embora pra Pasárgada”, elementos de coerência interna que estão marcados pela variedade de combinações rimáticas assim como por processos particulares de associação e retomada do material poético, desde a repetição do verso que dá nome ao poema até os recursos anafóricos que envolvem, de feição singular, advérbios e tempos verbais. Tudo isso está, como se viu, a serviço de um forte componente rítmico, identificado com a já mencionada “musicalidade subentendida”, recurso poético que se impõe e se realiza plenamente na declamação, mas que, paradoxalmente, cria resistência especial no momento da sua transposição para as formas musicais. A declaração seguinte, do próprio poeta, foi inúmeras vezes transcrita precisamente porque sintetiza em teoria o que na prática tentamos demonstrar no decorrer do nosso trabalho:

Cedo compreendi que o bom fraseado não é o fraseado redondo, mas aquele em que cada palavra tem uma função precisa, de caráter intelectual ou puramente musical, e não serve senão a palavras cujos fonemas fazem vibrar cada parcela da frase por suas ressonâncias anteriores e posteriores.<sup>24</sup>

A musicalidade dos versos de “Vou-me embora pra Pasárgada” fica assim marcada pela idiosincrasia da palavra e do verso dançante, bem como pelo potencial dinâmico de sua cadência interna, cuja fluidez parece nos remeter às improvisações jazzísticas, naturalmente escorregadias na sua espontaneidade musical. A audição das versões de Guerra-Peixe e de Gilberto Gil – tentativas de ressignificar essa mesma musicalidade – convida-nos, entretanto, a travar contato com outras canções que tiveram, na sua origem, a obra de Manuel Bandeira, autor que soube, de forma notável, transformar a lição musical no próprio processo de construção da linguagem poética. É apenas adentrando esse mundo de versos ricos em sonoridade, que se combinam em cores, dinâmicas e movimentos múltiplos, que se pode aplaudir de pé a batuta de um grande maestro.

---

<sup>24</sup> BANDEIRA, Manuel. [*Itinerário de Pasárgada*], op. cit., p. 50.





## GOYA DEPOIS DE GOYA

Dennis Radünz  
UFSC

**RESUMO:** O procedimento de montagem do poema “Goya después de El Prado”, de Hebert Benítez, atualiza a Gravura # 43 de Francisco de Goya e, atravessado de heterocronia, incita a uma leitura do “princípio-atlas” (Georges Didi-Huberman) e da configuração do monstro como compossibilidade e mistura, desde a filosofia pré-socrática de Empédocles de Agrigento. A atribuição de valor, a causalidade, a periodização e, em especial, a heterocronia são substratos dessa cena de leitura que procura articular a gravura de 1799 e o poema de 1999 à noção de “desativação da autonomia” (Raúl Antelo) e, no percurso, encontra a heterocronia e a montagem da artista Leila Danziger, em sua exposição “Navio de emigrantes” (2018/2019).

**PALAVRAS-CHAVE:** Francisco de Goya; Hebert Benítez; Heterocronia.

## GOYA AFTER GOYA

**ABSTRACT:** The assembly procedure of the poem “Goya después de El Prado”, by Hebert Benítez, updates Francisco de Goya’s Engraving # 43 and, through heterocrony, incites a reading of the “principle-atlas” (Georges Didi-Huberman) and the configuration of the monster as compossibility and mixture, from the pre-Socratic philosophy of Empedocles of Agrigento. The attribution of value, causality, periodization and, in particular, heterocrony are substrata of this reading scene that seeks to articulate the 1799 engraving and the 1999 poem to the notion of “deactivation of autonomy” (Raúl Antelo) and, on course, finds the heterochrony and the assembly of the artist Leila Danziger, in his exhibition “Navio de emigrantes” (2018/2019).

**KEYWORDS:** Francisco de Goya; Hebert Benítez; Heterocrony.

Dennis Radünz é escritor, editor e mestre em Literatura no Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

## GOYA DEPOIS DE GOYA

Dennis Radünz

Três horas no Museu do Prado, Madri, o transcurso previsto por Eugênio D’Ors para atravessar, naquele “*sin par museo*”, toda a coleção das *constantas artísticas* e dos éons... e voltar para contemplar Correggio<sup>1</sup>. Mas um corte no tempo estético pede a dissecação da prancha 43 dos *Caprichos* de Francisco de Goya em uma outra cena, no decurso de dois séculos, e no “contratempo” de outra época, como nos invita o poema “*Goya después de El Prado*”:

*el monstruo fecunda trozos varios de razón en sueños  
el mar es una cinta líquida  
encinta la palabra el horizonte de fracturas  
mediante aguas fugadas del cuerpo cuajado por islotes  
sin pronunciación un ominoso estremecer  
de las partes (ese viento resbaloso  
entre carnes como loca estampida de palabras)  
tales partes asaltadas por murciélagos búhos con felinos  
pero el sueño de la razón no causa monstruos  
ellos ya estaban cultivaban en procreación  
la cordura el corazón de las familias  
las herencias reflexivas emociones crecen túbias  
hijas de los monstruos padres tanta danza atada  
al único cordón en el principio hay monstruo nada más  
los sueños de la razón no engendran monstruos  
ellos navegaban diestramente no son crueles  
pernoctaban plenos  
de comercio con la muerte  
los monstruos viajan colmados de semen el deseo  
de la gente se desplanta en óvulos tremendos  
los sueños de la razón engendraron sueños  
morir dormir venir del monstruo es un destino practicable  
en maletines logaritmos ensayos bolsillos bolsas con comidas  
hacen lo suyo: alimentan acrecientan riegan con su fe  
sus propias galerías las ineptias que permiten  
creer que con deslices la razón da luz a monstruos  
goya supo lo que dijo y nadie sabe lo que ve:*

*que la razón es un sueño y no otra cosa*

(...)

<sup>1</sup> D’ORS, Eugenio. En el Prado otra vez. El *noli mi tangere* de Correggio. In: *Lo barroco*. Edición preparada por Ángel D’Ors e Alicia García Navarro de D’Ors. Madrid: Editorial Tecnos / Alianza, 2002. p. 117-118.

Desde o primeiro verso, “*el monstruo fecunda trozos varios de razón en sueños*”, o poema “Goya después de El Prado”, de Hebert Benítez (Montevideo, 1960) – compilado por Rafael Courtoisie no livro *Poesía Uruguaya: Antología Esencial*<sup>2</sup> – inventaria (ou aparenta inventariar) um atlas sucinto das questões da *periodização*, da *causalidade*, do *heterocronismo* e da *atribuição de valor*: aqui, estamos ainda diante de um Francisco de Goya, mas “depois” do Museu do Prado.

Na repetição diferida, os “vários pedaços” (que são frações, intervalos e extratos e, ao mesmo tempo, nonadas e troços) instauram as *compossibilidades* fecundadas pelo *fictum* do sono/do sonho. Os troços vários de razão: avarias. E o poema “Goya...” *plagia* os procedimentos de *enquadramento* e de *montagem* lidos por Didi-Huberman no atlas<sup>3</sup> de Aby Warburg – um painel móvel.

Fora dos lindes do tempo histórico, e nos limbos do tempo estético, esse poema inscreve os seus traços em uma leitura não ecfástica da célebre prancha goyesca e, nessa desmedida dos tempos e contratempos que incidem desde 1797-1799 sobre a aquatinta, o quadro (*tableau*) sai “da unidade visual e da imobilidade temporal”<sup>4</sup> e volve à mesa de operação (*table*). O estranhamento da cena – *partes asaltadas por murciélagos búhos con felinos* – torna à legibilidade em uma emergência de anáfora (“*pero el sueño de la razón no causa monstruos // los sueños de la razón no engendran monstruos // los sueños de la razón engendraron sueños*”) e avança na seriação dedutiva, até a conclusão gongórica ou conceptista: “*la razón es un sueño y no otra cosa*”. Aquela sentença impressa – “o sonho da razão produz monstros” – se dissemina e decuplica na recursividade, à maneira contemporânea, o que não significa soma, e sim uma pletora de relações, pondo todo o Goya, ‘depois’ do Museu do Prado, de novo *em movimento*.

Na mesma figura da *fixidez* do mito de Atlas lido por Didi-Huberman, Gonçalo Tavares enuncia, em *Atlas do corpo e da imaginação*, o problema do inamovível (ou do cânone, ou do monumento, ou da série filológica). No verbete “imobilidade: museu” postula:

<sup>2</sup> BENÍTEZ, Hebert. Goya después de El Prado. In: COURTOISIE, Rafael (Org.). *Poesía uruguaya: antología esencial*. Madrid: Visor Libros, 2010. (La Estafeta del Viento / Colección Visor de Poesía), p. 393-396.

<sup>3</sup> “Atlas seria a figura emblemática [mitológica e epistemológica] de uma polaridade fundamental através da qual Warburg nunca deixou de pensar a história das civilizações mediterrâneas: de um lado, a *tragédia* pela qual toda cultura exhibe seus próprios monstros (*monstra*); de outro, o *saber* pelo qual toda cultura explica, redime ou engana esses mesmos monstros na esfera do pensamento (*astra*).” DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas, ou o gaio saber inquieto* (O olho da história, III). Tradução de Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 94-95.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 67.

A imobilidade é não sair da posição anterior, trata-se de uma ligação fixa, não desejada, ligação ao passado. Diríamos mesmo que, em termos de movimento, a imobilidade é a manifestação de um excesso de memória corporal, de uma memória que não permite que o corpo avance, que o corpo se torne presente, novidade. A imobilidade física não é ausência de movimento, mas fixação – transformação do movimento no seu oposto como no conceito de museu: tempo guardável, pois, como uma joia, como qualquer coisa que ocupe espaço, volume, este é o tempo fixado, tempo perversamente tornado contemplável, movimento – também ele – que se pode contemplar uma e outra vez: eis a imobilidade. A imobilidade é, ainda, voltando à análise dos versos aforísticos de Nietzsche, um excesso de pensamento sobre o que fazer a seguir. A imobilidade face a uma encosta existe quando o corpo está centrado na pergunta: “Como é que se deve atacar a encosta?” Eis, pois, que a compreensão do que se vai fazer se torna um obstáculo. Compreender é não subir. Subir é compreender durante o movimento.<sup>5</sup>

Nessa translação metafórica, o poema de Benítez “sobe a encosta” do Museo del Prado e, por essa imagem, liberta aquele corpo sonado e recurvado sobre a mesa do seu *excesso de passado*. Pela mesma metáfora, o poema parecer tirar aquele Goya do *templum* (da contemplação), i.é., muda-o de posição.

Assim, esse poema publicado em 1999<sup>6</sup> “desativa a autonomia”<sup>7</sup>, nos termos de Raúl Antelo, do estado museológico (herdade de Mausolo) da Gravura 43 e situa Francisco de Goya depois e desmembrado do corpo Museu do Prado. E o que essa nova *situação* engendra? Abolida a sintaxe, esse ‘depois’, advérbio de lugar e de tempo, fecunda os troços vários (e não vários troços) de espaço-tempo; fora da *ordem do discurso* canônica museológica, derrui a periodização da história da arte em troços-vários-de-razão – faz heterocronia.

Em outra direção, se lidos a contrapelo da figura ‘monstruosa’ de Febrônio Índio do Brasil – um objeto da citada leitura de Antelo –, esses monstros que “[...] *ya estaban cultivaban en procreación / la cordura el corazón de las familias / las herencias reflexivas emociones crecen túbias / hijas de los monstruos padres tanta danza atada / al único cordón en el principio hay monstruo nada más*” parecem consumir a tragédia das heranças, das corduras e famílias que descendem da deformidade “desde o princípio” – é a tragédia “os bens e o sangue” – e, nessa pregnância de origem, apontam a um mito de destinação

<sup>5</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do corpo e da imaginação: teoria, fragmentos e imagens*. Alfragide (Portugal): Editorial Caminho, 2013, p. 244-245.

<sup>6</sup> Publicado no Boletín de la Academia Nacional de Letras: Tercera época, n. 5, 1999, p. 127-128.

<sup>7</sup> No ensaio “Carl Einstein, desativar a autonomia”, Raúl Antelo evoca o ‘princípio-atlas’ de *Negerplastik* e de *Documents*, e aduz Blaise Cendrars e Osório César, para compor o campo de *forças ainda em ato* que, em minha hipótese, permite ler a ‘deformidade’ da Gravura 43 também como um “estranho realismo subjetivado”. PETERLE, Patricia; SANTURBANO, Andrea; BARBOSA, Maria Aparecida (Org.). *Coleções literárias*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014, p. 39.

que deve engendrar os novos *monstra* (com a dança atada e filhas de pais-monstro), como se a imagem de 1799 figurasse, agora, outro caso cotidiano da crônica policial, ou volvesse às páginas de literatura penal. Segunda hipótese de heterocronia.



FRANCISCO DE GOYA – *El sueño de la razón produce monstruos* (1797-1799). Da série “Caprichos” (estampa), 43. Primeira edição, Madri, 1799. Técnica: gravura e aquatinta s/ papel. Dimensões: 213 x 151 mm [folha] / 306 x 201 mm [papel]. Acervo da Coleção Plácido Arango, Museo del Prado, 1991.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Cf. GOYA EN EL PRADO. Disponível em: <https://www.goyaenelprado.es/inicio>. Acesso em: 10. fev, 2019.

Todavia, na direção reversa da leitura episódica do poema como *cena do crime*, porque sonhos da razão têm produzido sem cessar estados de exceção e monstruosidades, e também sem incorrer na paráfrase de “Goya después de El Prado”, tomemos seu verso “*sin pronunciación un ominoso estremecer de partes*” como o sinal (ou sintoma) do procedimento experimental de engendramento da deformidade na cena fixa, ou seja, o *monstruo* deriva da sutura entre as partes incôngruas, e troços vários de razão fecundam-no no “estremecer das partes”, ao modo de Bataille, numa *potência do informe*. Nesse sentido, na partição de si, produto de arte combinatória, o monstro é uma *montagem*.

Assim, rompendo-se os cercos da causalidade e da atribuição de valor, podemos fazer derivar o poema recursivo do Uruguay de toda uma “física” da Antiguidade pré-socrática. Rememoremos aqui a ‘zoogonia’ de Empédocles de Agrigento, em “Da Natureza”, e sua formulação, comentada por Écio, da teoria da evolução como “mistura”:

[...] Empédocles sustentou que as primeiras gerações de animais e plantas não eram completas, mas consistiam de membros independentes, não ligados entre si; as segundas gerações, surgidas da junção destes membros, eram como seres oníricos; a terceira foi a geração das formas totalmente constituídas; e a quarta já não provinha das substâncias homogêneas, tais como a terra e a água, mas devido a uma mistura, resultante, nuns casos, da condensação dos seus alimentos, noutros, porque a beleza feminina excitou o desejo sexual; e as diversas espécies de animais distinguiram-se pela qualidade da mistura nelas verificada...<sup>9</sup>

Comentando essa tese da mistura, Simplício sustenta em *De caelo* (587, 18-19): “Aqui brotaram numerosos rostos sem pescoços, errantes andavam braços soltos, sem ombros, e olhos vagueavam sozinhos, carecidos de testas”<sup>10</sup>. Outro comentador, Eliano, sumaria em *A natureza dos animais* (XVI, 29) a proposição da geração de ‘híbridos’ de Empédocles – “diferentes na combinação de suas formas, mas interligados pela unidade de seus corpos” –, descrevendo as ocorrências dos *térata* nesses termos:

Muitos nasceram com duas cabeças e duplo torso – bois com feições humanas surgiram e, inversamente, homens de feições bovinas – criaturas misturadas, parte com formas masculinas, parte com formas femininas providas de sinistros genitais.<sup>11</sup>

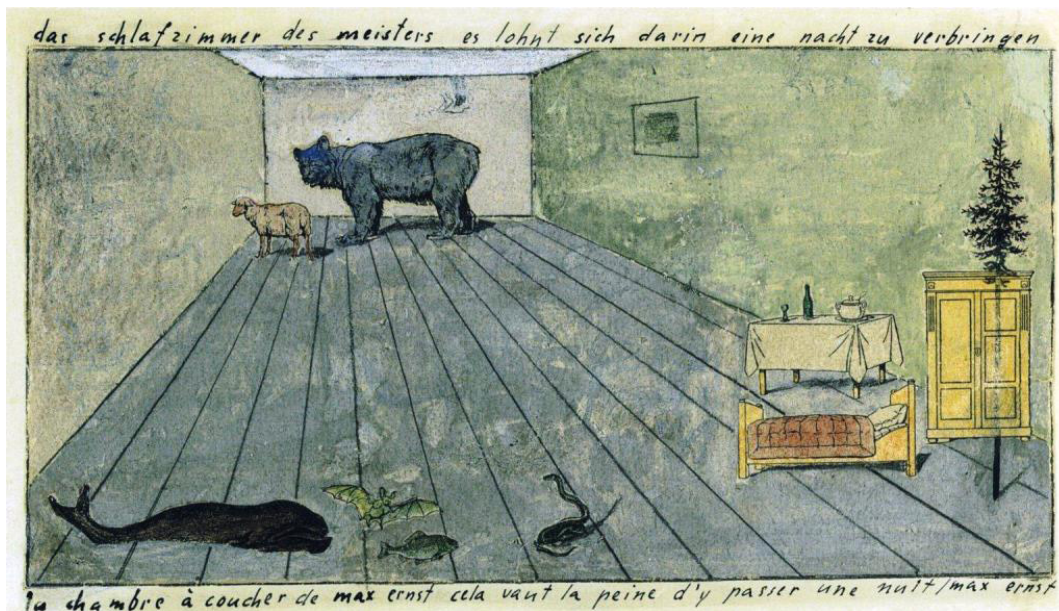
<sup>9</sup> KIRK, Geoffrey S.; RAVEN, John Earle; SCHOFIELD, Malcolm. *Os filósofos pré-socráticos: história crítica com seleção de textos*. 4. ed. Tradução de Carlos Alberto Louro Fonseca. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994. p. 317.

<sup>10</sup> Ibidem, p. 318.

<sup>11</sup> BARNES, Jonathan. *Filósofos pré-socráticos*. Tradução de Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1997. P. 211.

Despedidas dos *astra* do plano das Ideias, a evolução das formas vivas e impuras no plano dos *monstra* necessita uma visada dadaísta, porque o pesadelo da razão – a *ratio* da taxonomia que fixa a forma dos corpos – não invalida a teratologia de todas as combinações particulares e provisórias na *remontagem* dos espécimes; como o diz Michel Serres, em *Atlas*: “a vida longa das espécies passa por seres vivos breves”.<sup>12</sup>

Em outras palavras, fora da fábula do Uno (a divindade, razão, Estadação), tudo é *monstra*, e o poema de Hebert Benítez é uma espécie de canto paralelo (paródia) que instaura uma “terça área” nessa cena de leitura, enquanto *movimenta* a Gravura 43 de Goya, porque a desmembra e recombina-a. Abre-a de novo à mistura: produz monstro. Na copiosa carnação dos *monstra* na arte moderna e nas vanguardas, uma obra “menor” de Max Ernst – “*La chambre à coucher de max ernst cela vaut la peine d’y passer une nuit*” (1920) – afronta o *logos* com a *eidôla* de uma ovelha, um urso, uma baleia, morcego, peixe e serpente em um quartinho de dormir, mas com todo “despedaçamento da extensão” do *templum* diminuto que reúne os disparates das ordens do reino animal, dos tamanhos e das proporções, no mesmo *ritmo* de “iminência” e de ameaça que há em “*El sueño de la razón produce monstruos*”. É a *constante* do tropo da desproporção.



MAX ERNST. “*La chambre à coucher de max ernst cela vaut la peine d’y passer une nuit*” (1920). colagem, guache e lápis sobre papel, de 16,3 x 22cm., Coleção Werner Schindler, Zurique.

<sup>12</sup> SERRES, Michel. *Atlas*. Tradução de João Paz. Lisboa: Instituto Piaget, 1995, p. 55.



Outro vasto sonho da razão, a Amazônia, produziria, segundo Benjamin Péret, o “inacabamento” e a deformidade da obra de Maria Martins (aproximando-a da pantera com pele de homem que Rimbaud divisou, com a razão em sonho, em *Le bateau ivre*):

[...] Basta sobrevoar o curso do Amazonas para logo convencer-se de que os quatro elementos dos Antigos [...] permaneceram inextricavelmente misturados em uniões monstruosas e febris, cujo resultado se mantém imprevisível.<sup>13</sup>

Trouxe Max Ernst e Marta Martins à *table*, mas a própria *quête* do ‘princípio-atlas’ é o inumerável e as suas relações, bastando citar a miríade de *landscapes*, *seascapes*, *cities*, *still lifes*, Hitler e Holocausto que Gerard Richter compilou e “confinou”, de 1962 a 2006, nas sucessivas edições de *Atlas: mapas de ideias, processos, vida e tempos*.<sup>14</sup> Pois ‘relações incomensuráveis’ entre signos (*sémeia*), imagens (*phasma*) e monstruosidades (*térata*)<sup>15</sup> são acionadas pelas mãos do arúspice (ou colecionador, montador), que intervém, engendrando manufatura: *pro ductio*. Ele é munido de “partes mágicas”, como diz a ‘zoo-fonia’ vozeada por Guimarães Rosa em “Conversa de bois”:

Eu acho que nós, bois – Dançador diz, com baba –, assim como os cachorros, as pedras, as árvores, somos pessoas soltas, com beiradas, começo e fim. O homem, não: o homem pode se ajuntar com as coisas, se encostar nelas, crescer, mudar de forma ou jeito... O homem tem partes mágicas... São as mãos... Eu sei...<sup>16</sup>

<sup>13</sup> Benjamin Péret enuncia: “Ninguém, no entanto, pode permanecer estranho ao meio do qual provém. Quer sejamos esmagados por ele como por uma divindade, quer, feiticeiros, o ataquemos para dominá-lo, participamos dele plenamente. Assim é que Maria [Martins] confunde-se com o Brasil, e que este não seria, para nós, inteiramente o que é sem sua intervenção, pois ela o desvela para nós. De nenhum outro lugar do globo podia ela provir na medida em que nenhuma outra paragem, ao que parece, sugere no mesmo grau este inacabado que busca se imobilizar. Em nenhum outro lugar manifesta-se este ponto de interrogação sobre o próprio destino da terra no que ela tem de mais físico. É também este drama de uma gestação de infundável desenvolvimento que a obra de Maria reproduz e que ela tenta conduzir a um desenlace. Basta, com efeito, sobrevoar o curso do Amazonas para logo convencer-se de que os quatro elementos dos Antigos – longe de ter, no Brasil, adquirido suas qualidades próprias e trilhado cada um sua existência independente – permaneceram inextricavelmente misturados em uniões monstruosas e febris, cujo resultado se mantém imprevisível. A todo instante, por pouco que Maria se abandone, é o *Deparei [...] com inacreditáveis Flóridas/Que misturavam às flores olhos de pantera com pele/ De homem! [...] de Arthur Rimbaud*”. PÉRET, Benjamin. *Maria Martins: eternos começos do mundo*. In: PONGE, Robert (Org.). *Surrealismo e Novo Mundo*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999. P. 324.

<sup>14</sup> RICHTER, Gerhard. *Atlas: photography, collages and sketches 1962-2006*. Edited by Helmut Friedel. New York: D-A-P/Distributed Art Publishers, 2007. Outro documento desse “princípio-atlas” é a exposição registrada em DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas: ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. (catálogo).

<sup>15</sup> Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas, ou o gaio saber inquieto*, op. cit., p. 43.

<sup>16</sup> ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 31. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p. 326.

Os bois-homens ou homens-bois de Empédocles – *boustophedon*. Mãos postas sobre a mesa de dissecação. E é sintomático que no Expressionismo Alemão (um talvez epígono dos contrastes de luz-e-sombra da fase ‘gótica’ de Goya), a “reconstituição” que se faz da monstruosidade (no sentido Febrônio do Brasil) do califa Haroun Al-Haschid parta precisamente da falta de um braço. Refiro-me a “O gabinete das figuras de cera”<sup>17</sup>, filme mudo de Paul Leni em que o ‘princípio-atlas’ remonta figuras de cera de homens infames (também Ivan, o terrível, e Jack, o estripador). Pois o boneco de cera de Al-Haschid preservado no *kabinett* perdeu o seu braço esquerdo e é a partir da falta da mão que o personagem do Escritor lembra a vida – no sentido de rememoração – daquele maometano que ameaça a *pax* doméstica e conjugal do Padeiro (nos anos 1920, o sono e o sonho da razão europeia alimentavam as hipóteses de monstros: islamismo, czarismo e a ameaça de o todo volver à parte pelo evisceramento de Jack). “Errantes andavam braços soltos, sem ombros” (Empédocles): o monstro é semipleno.

Ao contrário, a mão chagada – i.é., a mão em excesso –, da figura central entre os fuzilados de “Três de maio em Madri” (1814), um óleo sobre tela de Francisco de Goya, ou a mão que escapa da holografia e denuncia a “invenção de Morel” (Bioy Casares) parecem indicar que o animal humano se *dá a ver* a partir do “manejo” (pois as mãos são demiúrgicas, como o pedem os dois bois de Rosa). O manejo: montagem. O monstro sem braço tem mãos imêmore. No reverso, a mão (a vigília da razão) *manufatura* o monstro, porque toma o corpo como objeto de dissecação e, a partir dos destroços / dos troços vários, cria encruzilhadas de história natural – muda-a de direção:

[...] as mãos do homem que trabalha directamente na matéria são mãos que estão atentas ao imprevisto, ao erro, e mesmo que pensem caminhar numa mesma direção (é urgente inventar-se um verbo para o acto das mãos que corresponda ao caminhar dos pés, porque as mãos também caminham como qualquer amassador sabe), cada percalço, cada erro, funciona como cruzamento, ou seja: como ponto onde é possível mudar de direcção.<sup>18</sup>

Esse breve excuro pelos procedimentos de remontagem dos *monstra* (mistura, iminência, inacabamento, adjunção, reconstituição) procura demonstrar que o díspar e o heteróclito são derivações da combinatória, e não da bizarria. Assim, a combinatória de Hebert Benítez *a partir de Goya* produz *Unheimlich*, porque “*los monstruos viajan colmados de semen el deseo / de la gente [...]*”. No

<sup>17</sup> LENI, Paul. *O gabinete das figuras de cera (Das Wachen figuren kabinet)*, Alemanha, 1924.

<sup>18</sup> Cf. TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do corpo e da imaginação: teoria, fragmentos e imagens*, op cit., p. 430.

estranhamento da cesura do verso, essa erótica da travessia da “soleira” entre as espécies restitui toda uma fase empedocliana da evolução em que a distinção das qualidades era insuficiente e havia hiato nas carnações convulsas. Os corpos ainda ‘à deriva’, como os vegetais de Arcimboldo ou as folhas da copa que são pássaros na Árvore da Vida das culturas nórdicas.

Em contraste com o de Hebert Benítez, todo o pesadelo de Goya é mais estável: a fauna toma corpo, encosta e intimida, mas o homem que dorme jaz alienado e indene. E cabe aqui trazer à cena da leitura a hipótese de Benjamin, em “Rua de mão única” – “no asco por animais, a sensação dominante é o medo de, no contato, ser reconhecido por eles”<sup>19</sup> – e lançá-la contra a figura do lince que arrosta, na Gravura 43, olhando-nos diretamente com dois olhos de luminescência fosforescente. Ele nos reconhece?

Porque ali avistado, o lince nos animaliza e, não havendo uma literatura divinatória/lírico-alegórica que dê vidência a essa figura – como as hepatoscopias assíria, etrusca e babilônica que, segundo Didi-Huberman, mediavam todas as antevisões do arúspice –, a *imaginação* silencia diante do lince (a figura do lince no sonho de Goya) como diante da antevisão de todo um devir humano-monstro. É um monstro a vir, em um “destino praticável”, anódino, ou portátil, como prediz o poema: “*morir dormir venir del monstruo es un destino practicable / en maletines logaritmos ensayos bolsillos bolsas con comidas*”.

Mas tornados à Gravura 43 *ainda* no Museu do Prado, vemos, com Carl Einstein (em “Aforismos metodológicos”), o quanto “o quadro é uma contração, uma parada dos processos psicológicos, uma defesa contra a fuga do tempo e, assim, uma defesa contra a morte. Poderíamos falar de uma concentração dos sonhos”<sup>20</sup>. E, não obstante, o tempo – tão fugado – quase torna ilegível a chave daquele terror setecentista, pois é contraído e parado, defendido da caducidade de tudo pela imobilidade do Museu. Então, “*nadie sabe lo que ve*”, diz o poema. Assim, uma tomada rápida do conceito da *transvisão* (Carl Einstein) implica desativar o estereótipo do terrífico das figuras aziagas (morcego, coruja, corvo...) e, fora da estabilidade da *vista* e da metonímia “olhos de lince”, é preciso recobrar a *visão*, antropológica e meta-psicológica, e – como as mãos sequer alcançam uma sombra dos *astra* –, nos reconhecermos “criaturas misturadas”: uns filhos-monstro de mãe-matéria, todos. Por esse reconhecimento no asco, e como tudo se passa aqui no linde dos *monstra*, é preciso reabrir o quadro ao móbil da morte. Nesse gesto, pede-se de novo não saber o que se vê diante da vista, i.é., o produzir movimento.

<sup>19</sup> BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martin Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2011, p. 14.

<sup>20</sup> EINSTEIN, Carl. *Documents: 1929*. Tradução de Takashi Wakamatsu. Desterro (Florianópolis): Cultura & Barbárie, 2016, p. 7.

Lendo a “amostragem do caos” no estilo heurístico de Goethe, Georges Didi-Huberman observa que a noção central do “gaio saber visual” do poeta (o seu atlas) é a de *morfologia*, pela qual cada um dos seus desenhos de flor, por exemplo, vê, ao mesmo tempo, “seu antes (o rebento, o broto) e seu depois (a ramificação)”.<sup>21</sup> Nessa condição diafórica de todo organismo, deve-se considerar em cada força e cada forma, subjacentes, sua pré-história (*Vorgeschichte*) e sua pós-história (*Nachgeschichte*), como o postula Walter Benjamin. Se ‘depois’ e ‘antes’ levam à diacronia (precursores/filiações), será mais fecundo tomar toda imagem *in media res* e na iminência de movimentar-se<sup>22</sup>.

Então, hipótese de Benítez, sonhos<sup>23</sup> da razão produzem Goyas depois de Goya e, nesse movimento em onda, aquela *visão* dos *monstruos* que fervilham no poema pelo efeito da reiteração retira a gravura da condição estática, cultural e cultural da *vista*. Em termos mais diretos, o gesto semovente do poema movimenta a gravura cumulada de história (imobilizada pela história da arte). Ele *ativa* a força – e não a forma – da figura da gravura de Goya e, tomando-a em sua *an-autonomia* (segundo o termo e a lição de Raúl Antelo), faz *visão*.

A visão em onda que reproduz, plagia, inova Goya, como intuía D’Ors:

La [historia] de Goya amaneció hace dos siglos. Si su obra no ha dejado de sernos contemporánea, lo goyesco lo resulta más aún. A vera nuestra está. Pero, reconocemos mal todavía. [...] La tarea aguarda para completarse la colaboración de los espíritus lucidos a quienes no esclaviza las fórmulas consagradas y que saben que, también para el espíritu universal, “hay muchas auroras que no han nacido todavía”.<sup>24</sup>

Tarefa por completar-se: devolver a Gravura 43 à mesa, ao fim, *depois* da imobilidade? Pequena máquina de leitura, o poema “Goya después de El Prado” parece “obnubilar” uma terceira *imagem do pensamento*, a da onda, para além da bipartição mão e monstro. Como o vimos, pela anáfora, esses *monstruos* vêm em ondas, monstros sobre monstros, e o poeta-montador manipula a sentença original e a rediz em muitas cópias sobre cópia, “*como*

<sup>21</sup> Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas, ou o gaio saber inquieto*, op. cit., p. 153.

<sup>22</sup> O filme *O moinho e a cruz* (*The mill and the cross*, 2011), de Lech Majewski, pelo efeito de sua *mise-en-scène*, literalmente anima e movimenta as figuras do quadro *A procissão para o Calvário* (1564), de Pieter Brueghel, que narra a Paixão de Cristo durante a ocupação espanhola.

<sup>23</sup> Schopenhauer, em *Die Welt* (I, § 5), supõe o sonho como variação: “A vida e os sonhos são páginas de um mesmo livro. A leitura contínua chama-se vida real. Mas quando o tempo habitual de leitura (o dia) chega ao fim e vem a hora de descansar, então às vezes continuamos, fracamente, sem ordem e conexão, a folhear aqui e acolá algumas páginas: às vezes é uma página já lida, muitas outras vezes uma outra ainda desconhecida, mas sempre do mesmo livro”. ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução Alfredo Bosi; São Martins Fontes, 2012, p. 1088.

<sup>24</sup> D’ORS, Eugenio. *Goya y lo goyesco: a la luz de la Historia de la Cultura*. Valencia: B.Lopez Mezquida Editor, 1946, p. 56.

*loca estampida de palabras*”, isso porque “*los sueños de la razón engendraron sueños*”, e, de um a outro verso, pratica a definição dicionarizada de onda: uma perturbação oscilante de alguma grandeza física no espaço e periódica no tempo. Ou seja, Benítez perturba Goya: ele depreende na *aquatinta* da gravura suas “ondas paradas de probabilidade”<sup>25</sup> (evoco aqui a instalação homônima de Mira Schendel). Em seu procedimento de montagem, aciona as possibilidades combinatórias, *fecunda trozos vários*, e faz da gravura música.



MIRA SCHENDEL – *Ondas paradas de probabilidade* – Antigo Testamento, Livro dos Reis I, 19 (1969). Fios de nylon e texto sobre placa de acrílico, instalação, dimensões variáveis. Coleção Ada Schendel.

Evoco o Pascal Quignard do Primeiro Tratado do ensaio “Ódio à música”:

Existe um fragmento de Pacuvius que enuncia o que interrompe a marcha martelante plurimilenar. Em 1823, J-B Levée o traduziu dessa maneira: “esse promontório cuja ponta avança no mar”. *Promontorium cujus lingua in altum projicit. Uma língua é aquilo pelo qual uma sociedade avança na natureza. A língua não prolonga propriamente dito o que é. Ela exterioriza. Ela introduz o fora numa plenitude. Introduz o retardo no imediato: é a música (ou a memória) e é por isto que mnèmosynè e musica são o mesmo. Logos insinua o dois no um. Em 520 depois de Cristo, o filósofo grego Damaskio, em Atenas – antes de ser expulso do império e exilado para a Pérsia pelos editos cristãos –, escrevia que cada logos era fundador de uma realza de dissidência num universo contínuo.*<sup>26</sup>

<sup>25</sup> PÉRES-ORAMAS, Luís. *León Ferrari e Mira Schendel: o alfabeto enfurecido*. São Paulo: Cosac Naify; Nova York: Museu de Arte Moderna, 2010.

<sup>26</sup> QUIGNARD, Pascal. *Ódio à música*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 19-20.

Marcha martelante, o tempo. E o retardo no imediato: a memória *com* a música. No entanto, cada *logos* (cada sonho fecundado da razão) introduz uma dissidência/dissonância no contínuo da história (a 16<sup>a</sup>. tese sobre a História de Walter Benjamin) e é viável conceber que, carregada de *mnèmosynè* no Museu do Prado, a Gravura 43 agora volva à *musica*. As ondas paradas da probabilidade ganham ritmo: não será esse o gesto de toda crítica?

Tendo visto mistura, iminência, inacabamento, adjunção, reconstituição, cabe ainda trazer à mesa o procedimento da seriação, a exemplo das fotografias do acervo digital do memorial das vítimas do Holocausto Yad Vashem, Jerusalém, que figuram, na apropriação da artista Leila Danziger, em “Navio de emigrantes” (o título que cita uma obra homônima de Lasar Segall), enquanto “Struma” – uma referência ao naufrágio de 1942 que vitimou 700 judeus na travessia entre a Romênia e a Turquia – figura toda a transumância como dobras de ondas:



LEILA DANZIGER: “STRUMA” [2018] fotocópia (29,7x42 cm), imãs, pregos; dimensões variáveis [detalhe].

Na estância final da leitura, o *Jetztzeit* (tempo de agora) irrompe com esse “Navio de emigrantes”<sup>27</sup> que – a exemplo da *Kriegskartothek* (1914-1918), de Aby Warburg – reúne os destroços (*trozos vários de razón*) dos arquivos para documentar as “n” probabilidades da deriva nos atravessamentos da

<sup>27</sup> Exposição realizada na Caixa Cultural, São Paulo, de 15 de janeiro a 31 de março de 2019.

geopolítica, ao mesmo tempo em que Leila Danziger pesquisa<sup>28</sup> o autoiconoclasmo – história da autodestruição das imagens, como postula Peter Geimer –, porque, assevera, “constato que meu desejo de imagem é carregado sempre por esse desejo de apagamento, de ruína, de destruição da imagem – só há imagem em perigo”.



LEILA DANZIGER – Vídeo (*frame*)

Eis: **a** mão que atravessa o Oceano levanta-se em sinal de socorro e/ou de rendição, mas **o monstro** que é o mar a circunda sem pronunciar-se, e **as ondas** sumariam as levas de emigrantes fadados à desapareição. Nessa nova *montagem* (heteropias/heterocronias), o sonho de Goya produz Danziger, porque os sonhos da razão produzem desastres sem cessar.

E a semelhança mórfica engendra outra montagem: “o sonho da *razia* produz monstros”; e não é a Gravura 43 dos *Caprichos* uma “imagem do perigo” antes e depois do Prado, diuturnamente?

Finalmente, “Goya después de El Prado” traz à cena Sarajevo e Bagdá, outras cifras do *desastre*:

<sup>28</sup> “Ao lidar com os documentos, pesquisados no Arquivo Nacional, desejei simplesmente abri-los, interrogar suas lacunas e espaçamentos, misturar as diferentes listas, lançá-las novamente no presente, numa grande arca de nomes e destinos, que quer abarcar não apenas os que aqui encontraram um porto, mas aqueles, muito mais numerosos, que o buscaram inutilmente. Compreendo as listas em si mesmas como embarcações, “pedaços de espaço flutuantes”, como Foucault define os navios, heterotopias máximas, que abrigam os nomes dos passageiros e suas respectivas informações – idade, sexo, religião, profissão (inventadas, em sua maioria), estado civil, porto de procedência, último endereço no país de origem, e destino”. DANZIGER, Leila. Navio de emigrantes (catálogo). São Paulo: Caixa Cultural, 2019, p. 16.

*Sarajevo Bagdad Montevideo colorean  
pesadillas  
soportables unas más que otras tampoco el  
monstruo se arrebató  
malo o bueno o más o menos  
es ha sido el padre nuestro ahora es hora de  
revolear la culpa  
la razón germina escuelas bombardeadas es un  
preciso radio  
de rengueras no es un lugar común  
la razón no empolla al monstruo es uno  
de ellos  
trepan pesadillas padre  
por qué me has hecho esto  
¿cuántos litros de sangre pero litros  
según cálculos exactos, en cuanto a propiedades  
del impacto, es decir en virtud de sus tangibles  
casuales el calibre, el blanco, la distancia  
no metáforas de mares o de ríos litros  
mensurables en botellas ordenadas con criterios  
de la razón que autoriza al decimal que no  
produce monstruos  
visitan Sarajevo le dan color de sueño y agregan  
otras cosas?*

*vuelvo a cantar un árbol,  
flores, la inminencia  
de la muerte, la vida  
vuelvo, vuelvo a aquellas cosas  
al senderito de hormigas  
cerca del mar y cerca del cielo  
es un retorno  
a cantar como si pudiera  
ser un retorno a cantar  
es que  
me topo con lenguaje  
me topo únicamente con lenguaje de continuo  
no veo  
me vuelvo  
ciego ciego  
es al que lenguaje se le mete  
como víbora  
entre la ropa  
y ya fue picado aunque se cure  
del veneno  
ya fue  
picado <sup>29</sup>*

---

<sup>29</sup> BENÍTEZ, Hebert. Goya después de El Prado, op. cit., p. 393-396.



Nessa travessia, no decurso de dois séculos, a imagem do perigo no Museu do Prado confronta os caprichos do desastre no Mediterrâneo: a anomalia da razão produz destruição de mundo depois de destruição de mundo.



*Recebido em 1 de maio de 2019  
Aceito em 10 de julho de 2019*

## SOBRE O GOVERNO DAS MEMÓRIAS

### ASPECTOS DE UM DOMÍNIO DO REAL

Vinícius Nicastro Honesko  
UFPR

**RESUMO:** A partir de considerações sobre questões relacionadas à teoria da história, o presente ensaio analisa como a produção de uma narrativa historiográfica contém alguns aspectos que podem também ser detectados nos atuais modos de gestão de informações e governo político baseados em padrões da cibernética. Para tanto, num primeiro momento, expõe como as maneiras de operar na historiografia podem ser compreendidas a partir de uma *poética do saber* e, num segundo momento, entrelaça essa dinâmica aos padrões de gestão de probabilidades no âmbito das ciências físicas e sociais. Por fim, expõe como a produção de um *real* por meio do controle das probabilidades se tornou o eixo central para o domínio das experiências humanas em sua amplitude (desde a gestão das memórias às práticas de governo em sentido estrito).

**PALAVRAS-CHAVE:** Teoria da história; Cibernética; Poética do saber.

## ON A GOVERNMENT OF MEMORIES

### ASPECTS OF A DOMAIN OF THE REAL

**ABSTRACT:** From considerations on issues related to the theory of history, the he present essay analyses how an historiographical narrative production contains some aspects which can also be detected on the contemporary manners of management of information and political government based on cybernetic patterns. Therefore, at first it exposes how the ways of operating on historiography can be comprehended as a *poetics of knowledge* and, in a second moment, it intertwines this dynamic with the patterns of management of the probabilities in scope of the physical and social sciences. Lastly, it exposes how the production of a *real* by means of the control of the probabilities became the central axis to the domination of the human experiences in all its breadth (since the management of the memories until the government practices in the strict sense).

**KEYWORDS:** Theory of history; Cybernetics; Poetics of knowledge.

Vinícius Nicastro Honesko é professor adjunto de História Contemporânea na Universidade Federal do Paraná.

## SOBRE O GOVERNO DAS MEMÓRIAS ASPECTOS DE UM DOMÍNIO DO REAL

Vinícius Nicastro Honesko

As reflexões aqui apresentadas partem de premissas que, mais do que *interdisciplinares*, procuram carregar certo teor de *indisciplinarietà*. Desde essa instância limiar – que, portanto, não está em um campo disciplinar que possa ser dito próprio – é que são propostas questões que funcionem como propulsoras a uma reflexão sobre o papel político das análises teóricas (tanto de cunho historiográfico quanto teórico-literário; em suma, e de modo abrangente, no campo das chamadas humanidades) no contemporâneo: é possível elaborar um pensamento sobre a história que esteja à altura das urgências do presente? Como, ao refletir sobre a memória e a constituição de um saber sobre o passado, abrir um flanco de batalhas no e para o presente sem o engessamento de um academicismo? E, de maneira mais genérica, qual o papel político num presente desagregador – tal como este que se nos mostra como inexorável – de alguém que se disponha a refletir sobre as relações entre os modos de constituição da história e o presente (e isso sem cair no quase solipsismo de área – o historiador – que ainda clama por certa *historia magistra vitae*)? Aqui, não há pretensão de apresentar respostas, mas ao menos deixar que as perguntas ecoem e não sejam abafadas pela balbúrdia sonora das palavras de ordem que parecem, por todos os lados, nos impelir à irreflexão e a uma superficial tomada cega de partido neste tecido de *curtidas* que parece ter se tornado nosso único mundo possível.

Em 2002, a poeta polonesa Wisalawa Szymborska – nascida em 1923 e que, portanto, é pertencente à geração entre-guerras na Polônia: e isso quer dizer, como lembra sua tradutora, Regina Przybycien, que ela teve de lidar tanto com a experiência traumática da guerra quanto com as quatro décadas de comunismo –, publica *Instante*.<sup>1</sup> No livro está incluído um pequeno poema que pode funcionar, nestas breves considerações, como uma espécie de mote:

---

<sup>1</sup> PRZYBYCIEN, Regina. A arte de Wislawa Szymborska. In: SZYMBORSKA, Wislawa. *Poemas*. Trad. Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 12.

Quando pronuncio a palavra Futuro,  
A primeira sílaba já se perde no passado.

Quando pronuncio a palavra Silêncio,  
Suprimo-o.

Quando pronuncio a palavra Nada,  
Crio algo que não cabe em nenhum não ser.<sup>2</sup>

O incômodo da poeta se mede pelos modos de pensar como a linguagem pode mediar o mundo. Em outras palavras, estaria na ordem da capacidade de representação e de atribuição de sentido às experiências humanas no tempo, aliás, à própria experiência do tempo e aos modos de dizer o tempo e de dar conta tanto da historicidade das ações (o modo como às ações correspondem maneiras de compreendê-las em certo contexto) quanto de também perceber a possibilidade de representação do tempo no jogo da presença no mundo dos viventes que refletem sobre sua presença e o tempo no mundo.

O poema provoca uma espécie de curto-circuito que há muito parece importunar os viventes humanos. Sem me alongar numa longa digressão e apenas para nomear alguns exemplos, lembro que reflexões sobre o tempo e a história – num âmbito por assim dizer moderno (claro que, por exemplo, Agostinho já tinha uma refinada reflexão sobre a dimensão da interioridade da experiência temporal<sup>3</sup>) – já estão, como anotou Reinhart Koselleck,<sup>4</sup> no seio da problemática que atravessa a própria constituição do conceito mesmo de história: desde os fins do século XVIII nos debates sobre a *Geschichte* e a *Historia* na Alemanha, passando com novas roupagens por Hegel e o subsequente debate promovido pelos românticos, estruturando-se de maneira a dar suporte a um novo modo de compreender a organização da vida em sociedade em Marx, abrindo para Nietzsche um caminho ao pensamento do eterno retorno e, com nuances e peculiaridades, chegando a um pensamento sobre a historicidade (sobre historialidade, seria possível dizer) de um pensador como Heidegger, que pretendia, com uma maneira ontológica de encarar a temporalidade, apontar para uma suposta experiência original dos homens (o ser lançado no mundo: o *ser-aí*).

<sup>2</sup> SZYMBORSKA, Wislawa. *Poemas*. Trad. Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 107.

<sup>3</sup> Cf. GAGNEBIN, Jeanna Marie. Dizer o Tempo. In: *Sete Aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 2005, p. 67-78.

<sup>4</sup> Cf. KOSELLECK, Reinhart. A Configuração do moderno conceito de história. In: Idem; MEIER, Christian; GÜNTHER, Horst; ENGELS, Odilio. *O Conceito de História*. Trad. René Gertz Belo Horizonte: Autêntica, 1975, p. 119-184.

O jogo da historicidade, da compreensão da presença no mundo, pode ser remetido, nesse sentido, às experiências humanas mais variadas: no âmbito da dita cultura ocidental, desde as narrativas míticas de justificação da presença no mundo, passando pelas inquisições – os *problemata* – da chamada filosofia, até às experiências da ciência moderna e contemporânea. Aliás, tal jogo talvez possa ser até mesmo reconduzido aos modos como passamos a nos dizer e identificar enquanto *uma espécie*, isso que pode ser denominado de antropogênese. Nesse sentido, lembra Peter Sloterdijk, num exercício imaginativo para compreender o que ele chama de *hiperpolítica*, que é preciso deixar a negligência em relação ao que denominamos *pré-história* e afrontá-la, mesmo que no âmbito da imaginação, como o lugar por excelência em que a antropogênese começa a acontecer. Para o filósofo, apenas obliterando esse longo processo em que o *homem produz o homem* é que posteriormente algo tão lato como um o conceito de humanidade pôde ser cunhado. Aliás, para ele esse conceito parece nascer, ao menos no Ocidente, por meio de uma fixação pelas grandes civilizações, uma espécie de mentira básica no âmbito da história. Essa fixação, diz

destrói, pelo menos em última instância, a unidade da evolução humana e desliga a consciência atual da cadeia das inúmeras gerações humanas que elaboraram nossos “potenciais” genéticos e culturais. Ela ofusca a visão do acontecimento fundamental que se antecipa a toda grande civilização e do qual todos os chamados acontecimentos históricos só são derivações posteriores – o acontecimento global: antropogênese. A apologia atual da grande civilização abrevia a história da humanidade em mais de 95%, talvez até em 98% de sua duração real, a fim de ter liberdade para uma doutrinação ideológica e antropológica em alto grau – a doutrina, entendida como clássica e moderna, do homem como um “ser político”.<sup>5</sup>

Assim, essa imaginação que pretende pensar a espécie nos termos de uma paleopolítica constituiria um modo de nos afastar da obsessão pelas grandes civilizações e tornaria possível algo como a exibição do paradoxo por excelência da política, cuja formulação poderia ser: “pertencer-se com aqueles com os quais não se pertence. [...] não espanta que a história das ideias políticas sempre tenha sido uma história dos fantasmas da pertença”.<sup>6</sup> A despeito do caminho que trilhará o filósofo alemão – e de suas provocações irônicas – há em seu pensamento algo muito importante para refletirmos: a antropogê-

<sup>5</sup> SLOTERDIJK, Peter. *No mesmo barco: Ensaio sobre a hiperpolítica*. Trad. Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Estação Liberdade, 1999, p. 14-15.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 19.

se como um acontecimento cuja distante e indisponível origem longínqua no passado ainda é um operador sempre presente nos modos de organização da chamada vida social bem como de nossa compreensão – ocidental, ao menos – do estar no mundo. Em outras palavras, haveria uma espécie de controle do devir humano pelo próprio humano em termos de representação de si, isto é, uma instituição do que é o *real* humano. Ou ainda, essa forja de *humanidade*, um mecanismo representacional do humano, só poderia funcionar com base numa espécie de auto-percepção e, com isso, a instância da produção desse real estaria, paradoxalmente, presa naquilo que dá suporte para a superação do animal pelo humano: justamente a linguagem significativa (ou, como diria Aristóteles, a *phoné enarthros*). Dentre os instrumentos (*tekné*) do homem (*anthropos*), a linguagem seria o mais fundamental ao fazer-se humano do humano (e a história da *metafísica* pode, de fato, ser lida nessa chave), seria o que dá as condições para a representação de si, para a compreensão da presença no mundo (e também da evasão do mundo: a morte), para a percepção do tempo, enfim, para a invenção disso que convencionamos chamar história.

“Existe história porque os seres falantes são reunidos e divididos por nomes, porque eles nomeiam a si mesmos e nomeiam os outros com nomes que não têm ‘a mínima relação’ com o conjunto de propriedades”,<sup>7</sup> diz Jacques Rancière ao expor essa impropriedade constitutiva da história, ou seja, ao expor como não é possível pensar em termos de uma adstrita fixação de propriedade do vivente ao nome que o designa. Em outras palavras, Rancière aponta que o problema fundamental da constituição do vivente humano – o *zoon logon ekon* aristotélico – replica-se no âmbito das representações que os falantes constroem para si e para suas ações, isto é, na história. Diz ele: “Existe história precisamente porque nenhum legislador primitivo pôs as palavras em harmonia com as coisas”.<sup>8</sup> E nesse *intervalo*, podemos acrescentar, instala-se a empreitada humana da constituição do que pode ser dito o real (tanto um *real da história* quanto, falando em termos genéricos, *o real da existência humana*).

Esse cenário em que é possível perceber a co-implicação profunda da estrutura dos seres falantes com a estrutura desse seu produto que denominamos história foi, ao menos no que diz respeito ao estopim para estas análises, decorrente do curto-circuito do poema de Szyborska. Falar, criar represen-

<sup>7</sup> RANCIÈRE, Jacques. *Os nomes da história: ensaio de poética do saber*. Trad. Mariana Echalar. São Paulo: Unesp, 2014, p. 53.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 54.

tações do mundo com palavras, é instaurar o real que, em certo sentido, exige essa espécie de falha constitutiva dos falantes: jamais dizemos as coisas, sempre dizemos palavras que pretendem se referir às coisas (ou, para dizer com Walter Benjamin, comunicamos sempre a essência linguística da língua).<sup>9</sup> Que o debate a respeito da possibilidade de representação com a linguagem tenha longa história no âmbito da história das ideias, dos debates filosóficos e das questões científicas é certo. No entanto, não aqui há a intenção de nele ingressar, mas de apenas pontuá-lo sobretudo porque o problema que ronda a história está por ele de todo atravessado. O que dizemos, no âmbito da história, é da ordem da constituição da própria história, aliás, *do próprio* da história.

É Michel de Certeau quem nos lembra de que a premissa básica a ser encarada no que diz respeito à historiografia é que “o real que se inscreve no discurso historiográfico provém das determinações de um lugar.”<sup>10</sup> Isto é, a pretensão do historiador em representar uma realidade histórica por meio da escrita *no presente* acaba por ser camuflada nas condições de produção de tal discurso. Certeau vai ainda mais longe e nos indica que “o passado é, também, ficção do presente. O mesmo ocorre em todo verdadeiro trabalho historiográfico. A explicação do passado não deixa de marcar a distinção entre o aparelho explicativo, que está presente, e o material explicado, documentos relativos a curiosidades que concernem aos mortos.”<sup>11</sup> Essa ficção, a narrativa, traz consigo a própria possibilidade da constituição da história (e daí Rancière falar que o saber histórico comporta uma *poética do saber*). A questão é que, nesse jogo da narrativa presente acerca do passado inacessível, posto que não existente como um *objeto* (para lembrar Marc Bloch), o *real* da história mostra seu lugar: no *intervalo* entre as palavras e as coisas; ou seja, o *real* da história se dá justamente naquilo que escapa à possibilidade de constituir, por paradoxal que pareça, o *real* das coisas na história. É Certeau mais uma vez a nos trazer elementos para pensar esse quase que imponderável real produzido:

A narrativa que fala em nome do real é imperativa; ela “faz conhecer”, à maneira como se dá uma ordem. Nesse aspecto, a atualidade (o real cotidiano) exerce um papel semelhante ao que a divindade desempenhava outrora: os padres, as testemunhas ou os ministros da atualidade fazem com que ela fale para dar ordens em seu nome. [...] Ainda mais: essa narrativa é eficaz. Ao pretender relatar o real, ela o fabrica. Ela é performática. Ela torna crível o que diz e faz agir por essa razão.

<sup>9</sup> Cf. BENJAMIN, Walter. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. In: *Escritos sobre Mito e Linguagem*. Trad. Susana Kampff e Ernani Chaves. São Paulo: Ed. 34, 2011, p. 49-74.

<sup>10</sup> CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense, 2013, p. 23.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

Ao produzir crentes, ela produz praticantes. [...] As vozes charmosas da narração transformam, deslocam e regulam o espaço social; elas exercem um imenso poder que, por sua vez, escapa ao controle por se apresentar como a verdadeira representação do que se passa ou do que se passou.<sup>12</sup>

É para a constituição da prática historiográfica como produtora de uma possível instância do real que Certeau chama a atenção. Entretanto, ele ressalta que essa forja do real está totalmente articulada com o lugar desde onde esse discurso historiográfico se produz:

Para combinar uma encenação com um poder, o discurso vincula-se à instituição que lhe garante, ao mesmo tempo, a legitimidade diante do público e a dependência em relação à dinâmica das forças sociais. O empreendimento assegura o papel ou a imagem como discurso do real para os leitores ou espectadores, ao mesmo tempo que, por seu funcionamento interno, ele articula a produção sobre o conjunto das práticas sociais. Mas existe interação entre esses dois aspectos. As representações são autorizadas a falar em nome do real apenas na medida em que elas fazem esquecer as condições de sua fabricação.<sup>13</sup>

No âmbito da historiografia, portanto, está em jogo a constituição de um saber que performaticamente *produz* seu próprio objeto. Nesse sentido, que tipo de ciência seria essa? Tal questão não é retórica, mas afronta um dos problemas elementares para a constituição dos saberes no âmbito das assim chamadas humanidades. Esse *real produzido*, por assim dizer, é o que se compõe numa narrativa histórica – mas também nas informações sobre o cotidiano, nas práticas de governo etc.. Entretanto, para que seja produzido depende de um *esquecimento* preliminar, tal como fala Certeau, de seu próprio pressuposto, aquilo que não pode ser formalizado, simbolizado por meio da linguagem (e aqui o debate poderia remeter à antiga discussão sobre a “coisa em si” e o “fenômeno”). A respeito desse *ponto cego*, por assim dizer, nos esclarece Alain Badiou:

Isso quer dizer que aquilo que a formalização torna possível [...] só é possível pela existência implicitamente assumida daquilo que não pode se inscrever nesse tipo de possibilidade. Trata-se, portanto, de um “ponto de pensamento” que, embora condenado a permanecer inacessível para as operações que a formalização torna possíveis, não deixa de ser a condição última da própria formalização.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> CERTEAU, Michel de. *História e Psicanálise: entre ciência e ficção*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 53.

<sup>13</sup> Ibidem, p. 54.

<sup>14</sup> BADIOU, Alain. *Em busca do real perdido*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 30.



Em certo sentido, esse *esquecido nas condições de fabricação* é o outro nome do *real*. Não desse real fabricado na narrativa (ou nas informações, ou nas práticas de governo), mas o *real* que é condição *sine qua non* da própria narrativa, o *real* que no âmbito da historiografia é impossível de ingressar na esfera da narrativa. Antes de me dedicar a uma análise sobre esse *impossível* que é o *real* que subjaz às narrativas (e ações) produtoras do *real formalizado*, gostaria de trazer uma pequena história sobre essa discussão também para um debate contemporâneo não só a respeito da historiografia, mas também sobre a constituição dos saberes científicos e, por fim, sobre questões políticas que vêm se tornando urgentes na era da integração informacional em rede. Trata-se do desaparecimento, em 25 de março de 1938, de Ettore Majorana, físico que em conjunto com Enrico Fermi, Edoardo Amaldi, Franco Rasetti, Emilio Segrè, Bruno Pontecorvo e Oscar D’Agostino fez parte do chamado grupo dos *Rapazes da rua Panisperna*, jovens cientistas – sobretudo físicos – italianos que entre 1929 e 1938 realizaram pesquisas fundamentais para o desenvolvimento da energia nuclear, sobremaneira a descoberta, em 1934, das propriedades dos *nêutrons térmicos* (que mostra a maior capacidade de certos nêutrons de serem absorvidos por outros elementos).

A respeito do sumiço do físico, o escritor Leonardo Sciascia publica, em 1975, um livro, que se tornaria um clássico na Itália, no qual expunha, como tese central das razões do desaparecimento de Majorana, a ideia de que, por pressentir o uso nefasto que a física teria tido em poucos anos com as recentes descobertas, o físico teria optado por desaparecer. Em um recente texto – *Che cos’è reale?*<sup>15</sup> – o filósofo italiano Giorgio Agamben acolhe em partes as ideias de Sciascia, mas, cruzando essa leitura com algumas outras – certas reflexões de Simone Weil sobre a física quântica e um artigo (de 1942) do próprio Majorana denominado *O valor das leis estatísticas na física e nas ciências sociais* –, trata de alavancar sua hipótese integrativa à ideia de Sciascia: Majorana teria desaparecido depois de ter visto as consequências da introdução das noções de *probabilidade* no âmbito e nos próprios modos de funcionamento da física. Em suma, ele teria optado por sumir depois de perceber que “uma vez que se assuma que o estado real de um sistema seja em si não conhecível, os modelos estatísticos se tornam essenciais e só podem substituir a realidade.”<sup>16</sup> No limite, Majorana teria desaparecido como modo de fazer de sua pessoa “a cifra exemplar do estatuto do real no universo probabilístico

<sup>15</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Che cos’è reale?: La scomparsa di Majorana*. Vicenza: Neri Pozza, 2016.

<sup>16</sup> Ibidem, p. 52.

da física contemporânea” e, com isso, o físico teria produzido “um evento ao mesmo tempo absolutamente real e absolutamente improvável.”<sup>17</sup>

Ao tomarmos a parte final do artigo de Majorana sobre o *Valor das leis estatísticas na física e nas ciências sociais*, iremos esbarrar – tal como acima pretendi fazer no que diz respeito à historiografia – em como o físico percebeu o modo que a física e as ciências sociais contemporâneas lidam com esse *real impossível de formalizar*. Trata-se da assunção dos modelos estatísticos e probabilísticos como algo inexorável ao controle e gestão de *um real*. Assim o físico termina seu texto:

A desintegração de um átomo radioativo pode obrigar um contador automático a registrá-lo com efeito mecânico, tornado possível por amplificação adaptada. Bastam, portanto, artifícios comuns de laboratório para preparar uma cadeia complexa e vistosa de fenômenos que seja comandada pela desintegração acidental de um só átomo radioativo. Não há nada, do ponto de vista estritamente científico, que impeça de considerar como plausível que na origem de acontecimentos humanos possa se encontrar um fato vital igualmente simples, invisível e imprevisível. Se assim o é, como nós sustentamos, as leis estatísticas das ciências sociais veem crescer sua função, que não é apenas a de estabelecer empiricamente o resultado de um grande número de causas desconhecidas, mas, sobretudo, de dar um testemunho imediato e concreto da realidade, cuja interpretação requer uma arte especial, não menos importante, que serve de subsídio da arte de um governo.<sup>18</sup>

As leis estatísticas é que dariam testemunho do *real concreto*, isto é, tanto no âmbito das ciências físicas como humanas haveria, mais do que uma pretensão de conhecimento de um *suposto real do mundo*, algo como uma construção desse real por meio de um controle, de uma *arte especial de governo do mundo*. E, a partir disso, Agamben completa sua interpretação a respeito do desaparecimento de Majorana:

Como as leis probabilísticas da mecânica quântica visam não a conhecer mas a “comandar” o estado dos sistemas atômicos, assim as leis da estatística social visam não ao conhecimento, mas ao “governo” dos fenômenos sociais. [...] é possível, então, que a hipótese de Sciascia sobre as motivações que levaram Majorana a abandonar a física seja corrigida e integrada no sentido de que, se não é certo que Majorana tivesse vislumbrado as consequências da cisão do átomo, ao contrário, é seguro que ele tivesse visto com clareza as implicações de uma mecânica que renunciava a toda concepção não probabilística do real: a ciência não procurava

<sup>17</sup> Ibidem, p. 53.

<sup>18</sup> MAJORANA, Ettore. Il valore delle leggi statistiche nella Fisica e nelle Scienze sociali. In: AGAMBEN, Giorgio. *Che cos'è reale?: La scomparsa di Majorana*, op. cit., p. 78.

mais conhecer a realidade, mas – como a estatística nas ciências sociais – apenas intervir nesta para governá-la.<sup>19</sup>

Nesse sentido, tanto as ciências físicas quanto as sociais pareciam apontar para um problema prático: o domínio das incertezas, ou, ainda, a gestão, administração, governo do que escapa a uma determinação direta e precisa. De fato, o problema se desvia para uma espécie de transformação das questões de incerteza em questões de informação, de formalização desse *impossível real* (mais uma vez): é preciso contar com os dados colhidos e ter em vista os prováveis e, nesse mecanismo, transformar a relação entre sujeito e objeto de conhecimento em um *sistema* que deve ser controlado de modo a auferir certos resultados (e essa maneira de operar estaria, portanto, em todo âmbito científico probabilístico).

O que as ciências, físicas ou sociais, começam a moldar – ou ainda, começam a aprimorar – são modelos específicos de previsibilidade para gerenciar tais sistemas de informações. Isto é, esses sistemas forjam-se como uma espécie de *formalização* com base no *informalizável* que só pode ser governado por meio da probabilística. Ainda em 1948, o matemático Norbert Wiener, em um livro denominado *Cybernetics: or control and communication in the animal and the machine*<sup>20</sup> – que, de certo modo, decorre de um projeto de desenvolvimento de uma máquina de predição e controle de aviões inimigos durante a II Guerra –, propõe a ideia de um modelo de controle das incertezas com base numa proposta de sistematização informacional que passou a ser conhecida como *feedback* (ou retroação): uma memorização de dados, acumulados então como *repertório*, que dá subsídios para estabelecer modos de controle de probabilidades vindouras. Era o nascimento da noção contemporânea de cibernética: um novo modo de intervenção no *real* por meio do controle e gestão das possibilidades e, assim, produção de estatísticas.<sup>21</sup>

Num âmbito mais amplo, essa noção carrega uma história absolutamente não descartável para o que estava surgindo. Etimologicamente cibernética ad-

<sup>19</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Che cos'è reale?: La scomparsa di Majorana*, op. cit., p. 19.

<sup>20</sup> WIENER, Norbert. *Cybernetics: or control and communication in the animal and the machine*. Cambridge: MIT Press, 1948.

<sup>21</sup> Sobre a questão da cibernética e o problema da *inscrição de um real* – o problema da escritura do mundo no âmbito dos registros informacionais – também seria possível abrir todo um campo de discussão a partir das referências levantadas por Jacques Derrida em seu projeto *gramatológico*. Cf. DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008. A análise da proposta derridiana – que, frise-se, faz referências a Wiener –, está prevista para os trabalhos futuros que darão continuidade a esta pesquisa.

vém de *Kybernétes*, termo que, em grego, era utilizado para denominar o encarregado de pilotar uma embarcação, o responsável por governar os rumos do barco. Esse dado não escapa a Michel Foucault que, na aula de 17 de fevereiro de 1982, ressalta que essa noção de *kybernétes* – cuja tradução ao latim seria *gubernator* – estaria relacionada justamente a uma prática de governo, numa metáfora que atravessaria os séculos sempre ligada à dimensão das práticas médicas, do governo de si e do governo político.<sup>22</sup> O que, entretanto, acontece nas novas formatações da cibernética é que ela se estende – e uma expansão que se intensifica desde o início do século XXI de maneira jamais vista com a aceleração dos processos e protocolos de informação – para todas os âmbitos das práticas humanas. Em suma, a cibernética passa a ser parte das ações político-governamentais e dá vazão a uma espécie de *concepção ofensiva da política*.<sup>23</sup> Isto é, a conformação de uma sociedade passa a ser vista como fundamentalmente atrelada à construção de um modelo social baseado no controle das probabilidades a partir da *gestão desse real que se dá em forma sistêmica* (*feedbacks* alimentam a máquina de gestar dados que, por sua vez, é o subsídio necessário para a narrativa *real* sobre o *inatingível real* do mundo).

A cibernética não é então apenas uma teoria, mas também uma tecnologia de intervenção direta e de governo da vida, bem como de reorganização das narrativas daquilo que pretendemos pensar como história. Assim, ao cruzarmos essa leitura com as hipóteses a respeito do papel das ciências – físicas e sociais – lembrados por Majorana e desenvolvidos por Agamben, parece mais claro que o desenvolvimento das práticas políticas e de governo tomaram rumos que excedem em grande medida as sistemáticas de gestão baseadas apenas em modelos representativos de amplo espectro (populações, demografias, localizações, determinações espaciais etc.; um nível *macropolítico*, por assim dizer). Isto é, com os avanços das tecnologias de informação no século XX (e sua ainda mais radical aceleração no século XXI), o que quer que ocupe a posição de um *kybernétes* passa a contar com a possibilidade dos *feedbacks*, de uma ingerência direta por meio da construção de uma *rede* em que todos os traços dos indivíduos são por esses mesmos indivíduos informados (direta ou indiretamente; aqui, um nível *micropolítico*), salvos, mapeados e utilizados como pontos para um domínio absoluto da vida. Lembro aqui das análises feitas, ainda no fim do século XX, pelo interessante coletivo *Tiqqun*:

<sup>22</sup> FOUCAULT, Michel. *A Hermenêutica do sujeito. Curso dado no Collège de France (1981-1982)*. Trad. Márcio Fonseca; Salma Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 303.

<sup>23</sup> *Tiqqun*. *L'hypothèse cybernétique*. In: *Tout a faille, vive le communisme!* Paris: La Fabrique, 2009, p. 235-236.

A cibernética emerge, portanto, sob a forma inofensiva de uma simples teoria da informação, uma informação sem origem precisa, sempre já aí em potência no âmbito de toda situação. Ela pretende que o controle de um sistema se obtenha por um grau ótimo de comunicação entre as partes. Esse objetivo reclama, em primeiro lugar, a extorsão contínua de informações, processos de separação dos entes de suas qualidades, e produção de diferenças. Dito de outro modo, o domínio da incerteza passa pela representação e memorização do passado. De um lado, a imagem espetacular, a codificação matemática binária [...], a invenção de máquinas de memória que não alterem a informação e, de outro, o incrível esforço por sua miniaturização [...], conspiram para criar tais condições em nível coletivo. Assim conformada, a informação deve, na sequência, retornar ao mundo dos seres, religando-os uns aos outros, do mesmo modo que a circulação mercantil garanta seu colocar em equivalência. A retroação, chave da regulação do sistema, reclama agora uma comunicação no sentido estrito. A cibernética é o projeto de uma recriação do mundo por meio de laços infinitos desses dois momentos: a representação que separa, a comunicação que religa, a primeira doadora de morte, a segunda mimetiza a vida.<sup>24</sup>

É com base nesse horizonte que termos como sistemas interdependentes ganham realidade para além do sentido meramente informacional (e com meramente informacional quero dizer: como se a informação e os processos informativos – as tecnologias de informação – fossem sempre algo liso, neutro, transparente, apenas um *canal* de transmissão, um *meio* sem interferências). Isto é, a informação, desdobrada na representação (informa-se sobre algo) e na comunicação (o algo informado é transmitido como um dado linguístico), funciona como uma espécie de reprodução mimética da vida com o intuito de, em seguida, retornar à vida que não fora mimetizada enquanto informação (digamos, à *vida que estamos vivendo*<sup>25</sup>). Desse modo, com o retorno da

<sup>24</sup> Ibidem, p. 241-242.

<sup>25</sup> Lembro das análises críticas de Agamben a respeito da separação operada na própria vida – uma vida separada de sua forma, ele diz em vários textos – que nos colocaria como espectadores impotentes da vida que passa: a ideia de uma *vida que vivemos* (*vita quam vivimus*, o que define uma biografia) e de uma *vida pela qual e na qual vivemos* (*vita qua vivimus*, o que torna a vida vivível e lhe dá sentido e forma). Nesse sentido, a operação cibernética é uma constante separação de uma vida definível em biografia, as *informações representadas* da vida no âmbito do sistema-rede, e o retorno dessa *representação da vida* ao vivente como modo de constituição de sua própria subjetividade. Ou seja, a *vida pela qual e na qual vivemos* apaga-se em prol das sobredeterminações das informações sobre a vida. Cumpre-se, com isso, uma perfeita separação no seio dos viventes que, nesse sentido, passam a *ser* o que e como se informam a respeito de si próprios. Se os dispositivos são parte do processo de subjetivação, na atual fase do capitalismo informacional eles são refinados e, com aparência libertária, são os modos mais sutis e ao mesmo tempo efetivos de domínio e de instauração de uma servidão voluntária. Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Il Regno e la gloria : Per una genealogia teologica dell'economia e del governo*. Vicenza: Neri Pozza, 2007, p. 271-272. ; Idem. *Il tempo che resta: Un commento alla Lettera ai Romani*. Torino: Bollati Boringhieri, 2000, p. 67-68. E em sentido um pouco mais alargado, no último volume da série *Homo Sacer*. Cf. AGAMBEN, Giorgio. *L'Uso dei corpi*. Vicenza: Neri Pozza, 2014, p. 249-285.

informação (o real formalizado) ao *real* (o real informalizável da vida), percebemos que as conexões entre técnicas, culturas, ideais, modos de vida não estão desvinculadas das cadeias de *coisas reais* que as formam: petróleo, eletricidade, produtos agrícolas, aliás, todas as esferas de existência dos viventes entram no registro informacional das equivalências (e, no âmbito do século XX, mesmo o dinheiro, que funciona como princípio chave da equivalência geral, ingressa também no âmbito do registro informacional<sup>26</sup>). Ou seja, a cibernética e o modo operativo do capitalismo – cujo princípio motriz estaria na equivalência – estão umbilicalmente associados e, com isso, é impreterível não perder de vistas a dimensão do governo, do domínio, da e sobre a vida.<sup>27</sup> Por outro lado, a cibernética, em seu projeto de recriação, em seu inserir-se capilarmente no aqui chamado *real informalizável*, em sua tentativa de *controlar* absolutamente esse *real* por meio do manejo das probabilidades, acaba por gerar uma esfera de projeção de possibilidades. Nessa armação de controle, muitas vezes tais possibilidades, úteis à manutenção do sistema, são, paradoxalmente, “ao mesmo tempo fantasmáticas e técnicas e têm suas próprias finalidades ou, de modo mais exato, cujas finalidades estão abertamente em sua própria proliferação, no crescimento exponencial de figuras e potências que valem por e para si mesmas, indiferentes à existência do mundo e de todos que nele existem.”<sup>28</sup> Nesse

<sup>26</sup> Cf. NANCY, Jean-Luc. *Vérité de la démocratie*. Paris: Galilée, 2008, p. 44. “O mundo democrático se desenvolveu no contexto – ao qual, na origem, está ligado – da equivalência geral. Tal expressão – mais uma vez, de Marx – não designa apenas o nivelamento geral das distinções e a redução das excelências na mediocrização [*médiocrisation*] [...]. Ela designa primeiramente a moeda e a forma mercantil, isto é, o coração do capitalismo. É preciso retirar daí uma lição muito simples: o capitalismo, no qual ou com o qual, ou ainda *como* o qual a democracia se engendrou, é, antes de mais nada, no seu princípio, a escolha de um modo de valorização: pela equivalência. O capitalismo revela uma decisão de civilização: o valor *está* na equivalência. A técnica, também ela desenvolvida no e por efeito dessa decisão – do mesmo modo que a relação técnica com o mundo é de modo próprio e na origem aquela do homem –, é uma técnica submetida à equivalência: a de todos seus fins possíveis e, também, de maneira ao menos tão flagrante quanto no registro do dinheiro, a dos fins e dos meios.”

<sup>27</sup> Em continuação a esta pesquisa também serão tratados, especificamente, os usos das tecnologias de informação como *controle e manipulação* do suposto real. Nesse sentido, teóricos da segurança em informação já alertam para um futuro distópico por conta dos modos de utilização de dados pelos chamados operadores de *Big Data*. Remeto aqui à entrevista com Aviv Ovadya, chefe do Centro de Responsabilidade de Mídias Sociais da Universidade do Michigan, que prevê um “infocalypse” que seria muito mais danoso do que os atuais escândalos ligados à venda de informações por parte de empresas de *Big Data*, como o mais recente – e vastamente divulgado – referente ao Facebook e a Cambridge Analytica (esta, a empresa contratada para as campanhas do Brexit e de Donald Trump à presidência dos EUA): Cf. WARZEL, Charlie. [Ele previu a crise de notícias falsas de 2016. Agora está preocupado com um apocalipse de informações](#). *BuzzFeed News*, 23 mar. 2018.

<sup>28</sup> NANCY, Jean-Luc. *L'équivalence des catastrophes (après Fukushima)*. Paris: Galilée, 2012, p. 28.

sentido, é possível perceber certo limite da hipótese cibernética: sua sanha de controle pode, por vezes, embaralhar o *informalizável* com o *formalizável* (isto é, com os próprios *dados informacionais* que animam o sistema; lembremos das bolhas dos mercados financeiros, por exemplo, nas quais os *lastros do real informalizável* deixados de lado por vezes vêm assombrar o piloto invisível chamado *Mercado*).

É preciso lembrar, portanto, que o mundo por controlar é igual, mas – e isso de modo paradoxal –, também totalmente diferente ao projetado: a vida, o *real*, o *informalizável*, não se consubstancia num *traço* informacional (a representação da vida, uma narrativa), porém, ao mesmo tempo, não deixa de ter sua duplicidade no chamado espaço cibernético – e isso acontece, em certa medida, da mesma forma na representação histórica. De modo reverso à hipótese Majorana, – que faz de um evento absolutamente real, seu desaparecimento –, algo absolutamente improvável, não se tem provas de seu desaparecimento, no tempo da gestão cibernética a identificação entre real e representação informacional se dá num âmbito irreal (aqui denominado *real formalizado*), mas não por isso improvável (os traços informacionais são hoje condições fundamentais para o controle, o governo, das probabilidades no mundo; no âmbito da economia, por exemplo, por meio deles se prova, a todo instante, o real do único mundo possível<sup>29</sup>). Eis a sagacidade e, ao mesmo tempo, o limite da hipótese cibernética e dos modos de gerir a vida ao menos desde a explosão da bomba em Hiroshima.

Nesse sentido, o alargamento das estruturas de *controle* – ou, se quisermos, de *governo* – do mundo e da vida depende cada vez mais de *dispositivos* de representação e memorização do passado, mas de um passado que, agora, tornou-se um *dado*, um traço, informacional gravado nesses mesmos disposi-

<sup>29</sup> Interessante apontar, mais uma vez, para Alain Badiou. Cf. BADIOU, Alain. *Em busca do real perdido*, op.cit., p. 11. “O que é impressionante na economia considerada como saber do real é que, mesmo quando enuncia – e às vezes é obrigada a isso pela evidência dos fatos – que o ‘real’ dela está fadado à crise, à patologia, eventualmente ao desastre, todo esse discurso inquietante não produz nenhuma ruptura com a submissão subjetiva ao real de que ela se gaba de ser o saber. Em outras palavras, o que a economia considerada como discurso do real diz, prevê ou analisa nunca fez senão validar o caráter intimidante desse famigerado real, e nos submeter sempre mais a ele. De tal modo que, quando esse real parece desfalecer, mostrar-se como uma pura patologia, devastar o mundo ou as existências – quando os próprios economias acabam por perder o seu latim –, mesmo assim a soberania dessa intimidação pelo real econômico não apenas não é realmente reduzida como até se vê aumentada. Os economistas e seus financiadores reinam de maneira ainda mais imperial do que antes dos desastres que não souberam prever e só constataram depois, como todo mundo. O que prova muito bem que essa gente não se deixa destituir.” Nesse sentido, também Frederic Jameson traz uma concepção dessa espécie de inexorável real quando diz: “Alguém disse uma vez que é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo.” Cf. JAMESON, Frederic. *A cidade do futuro*. Trad. Maurício Miranda dos Santos Oliveira. *Libertas: Revista da Faculdade de Serviço Social / UFJF*. Juiz de Fora, n. 10, v. 1, p. 195, 2010.

tivos: desde nossos cartões de créditos, passando por nossos registros biométricos (cada vez mais utilizados pelos governos), por nossos registros digitais, ou seja, a capilarização do controle se dá com a proliferação de um ambiente em rede – e a internet é o modelo por excelência dessa nova dimensão informacional da vida.<sup>30</sup> Em suma, a cibernética funciona também a partir das analogias que estabelece – e que se imiscuem cada vez mais no *real informalizável*, digamos – entre o funcionamento dos organismos vivos e das máquinas, o que gera uma *mecânica dos vivos*, com vistas à programação e dominação, num controle do devir social que guiaria a um suposto fim da História, e uma *vitalização das máquinas*, que no terreno da comunicação gera justamente a noção de rede (basta lembrar dos *smartphones*).

Diante de perspectivas como estas, a impotência de fato parece ser a única sensação legítima. No entanto, nesse mesmo horizonte terrificante de uma forja de real formalizável por meio de um controle do real informalizável pelo sistema, paradoxalmente, há uma espécie de *entropia* – num elemento que não se deixa apreender pela incessante captura da *rede* – que parece abrir uma brecha, uma linha de fuga, nessa governança global baseada no princípio de equivalência geral. Tratam-se dos fatores que, por mais que a indeterminação do *real* seja o propulsor do modo operacional da gestão e controle da vida no planeta, escapam, como absolutamente reais e, ao mesmo tempo, absolutamente improváveis, à apreensão por tal sistema – naquilo que Agamben chama de *o ingovernável*.<sup>31</sup> Em outras palavras, por trivial que pareça, face à

<sup>30</sup> É importante lembrar que o avanço desse tipo de hiperconectividade está chegando a práticas de incisão de chips em funcionários – como no caso da empresa belga *Newfusion*, que, segundo o seu Diretor, fez o implante a pedido dos funcionários. E, ainda segundo o empresário, há outras aplicações de tais chips, “como substituir os passaportes, os cartões de banco e cartões de transporte ou incluir informações médicas para saber o tipo sanguíneo de um ferido que ficou inconsciente e que deve ser atendido urgentemente, ou se é alérgico a algum medicamento.” Cf. Instituto Humintas Unisinos. [Empresa belga implanta chips em seus trabalhadores](#). 21 fev. 2017.

<sup>31</sup> Cf. AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesco. Chapecó: Argos, 2009. “Quanto mais os dispositivos se difundem e disseminam o seu poder em cada âmbito da vida, tanto mais o governo se encontra diante de um elemento inapreensível, que parece fugir de sua apreensão quanto mais docilmente a esta se submete. Isto não significa que ele representa em si mesmo um elemento revolucionário, nem que possa deter ou também somente ameaçar a máquina governamental. No lugar do anunciado fim da história, assiste-se, com efeito, ao incessante girar em vão da máquina, que, numa espécie de desmedida paródia da *oikonomia* teológica, assumiu sobre si a herança de um governo providencial do mundo que, ao invés de salvá-lo, o conduz – fiel, nisso, à originária vocação escatológica da providência – à catástrofe. O problema da profanação dos dispositivos – isto é, da restituição ao uso comum daquilo que foi capturado e separado nesses – é, por isso, tanto mais urgente. Ele não se deixará colocar corretamente se aqueles que dele se encarregam não estiverem em condições de intervir sobre os processos de subjetivação, assim como sobre os dispositivos, para levar à luz aquele Ingovernável, que é o início e, ao mesmo tempo, o ponto de fuga de toda política.”



máquina de controle das probabilidades que nos submete à lógica de um único real possível – este que se nos impõe a partir de seu local de produção e que, como lembra Certeau, nos seduz com as vozes charmosas de uma narração que impele à crença e produz seus praticantes –, o *informalizável* da vida ainda carrega uma potência do *impossível*, isto é, não tem como ser apreendido numa máquina narrativa, num sistema de informação, numa rede de rastros digitais mas pode, isso sim, ser um modo de paralisar tal sistema.

Os corpos, os corpos *reais*, ainda não foram transformados em dados, em narrativa, e é a partir deles, *esse ponto fora de formalização*, que podemos *destruir* essa primeira formalização que nos é imposta e aceder a um outro real, àquele *impossível* a que foi feita referência no início. E, assim, talvez a máxima “sejamos realistas, exijamos o impossível!” possa ser pensada à luz da *Sexta Tese sobre o Conceito de História* de Walter Benjamin: “O dom de atear ao passado a centelha da esperança pertence somente àquele historiador que está perpassado pela convicção de que também os mortos não estarão seguros diante do inimigo, se ele for vitorioso. E esse inimigo não tem cessado de vencer.”<sup>32</sup> Esse inimigo não deixa de nos impor seu real – e hoje com o canto mais doce do que o de sereias –, mas cabe a nós demandar esse impossível que, na narrativa do inimigo, é obliterado por uma suposta benevolência travestida em palavras de ordem nas quais querem nos fazer crer: “Fazemos todo o possível para que as coisas melhorem.” Não é desse vergonho possível que hoje é preciso se nutrir uma luta histórica. Pelo contrário, aniquilar essa suposta única *realidade* possível parece ser nossa tarefa.

---

<sup>32</sup> BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de História. In: LOWY, Michel. *Walter Benjamin: Aviso de Incêndio*. Trad. Jeanne Marie Gagnegin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 65.