A EXPERIMENTAÇÃO POÉTICA DE BANDEIRA

GILBERTO MENDONÇA TELES
(PUC-RJ e UFRJ)

Não se trata de experimentalismo, e sim de experimentação. O primeiro termo, pela força atualizadora do sufixo, denota logo a idéia de acontecimento histórico-literário, ao passo que o segundo põe ênfase no processo verbal e a sua significação ultrapassa continuamente a idéia de tempo para se tornar inerente ao ato mesmo de produção de toda poesia. A experimentação, sendo parte do processo de enunciação, de produção do texto poético, é sempre um estado de espírito de rebeldia em face da língua e da tradição literária: situa-se não exatamente dentro dos sistemas lingüístico e retórico, mas à margem deles, para, ao mesmo tempo, repeti-los e transformá-los. A experimentação é portanto uma vasta figura de retórica agindo positivamente em todos os níveis do discurso, em todos os sentidos da criação literária.

Assim, o poeta que se contenta com o fácil, com a primeira imagem, que não a submete a uma análise crítica implícita, de modo a verificar, no horizonte de sua cultura literária, o seu grau de originalidade, pode até ser tido como um bom poeta, mas dificilmente passa à posteridade como um artista, como um senhor absoluto da linguagem. A arte pressupõe virtuosi-

dade e escolha, está centrada nos princípios da **experimentação** e da **seleção**, assim como estes procedimentos pressupõem a esfera da competência, do **saber** cultural e técnico do artista, principalmente do poeta que imprime uma alta organização à linguagem do poema, valorizando os seus "pequenos nadas" que se eletrizam no sentido da poesia.

É neste sentido que todo grande poeta inaugura sempre um tipo natural de vanguarda, aquela que, sem romper diretamente com o passado literário, procura sempre atualizá-lo numa nova mensagem poética. Trata-se de uma atitude de produção literária em que o escritor cria obedecendo às regras, tanto da gramática, como da retórica, da ética, do bom senso, da ideologia, enfim, de toda a conscientização cultural. Mas obediência às regras não significa que o escritor não tenha liberdade e possibilidade de modificá-las, de ampliar as suas funções, de acrescentar-lhes novos matizes de significação, de descobrir para elas novas funções no processo cultural. Só que o faz por "dentro", isto é, primeiramente, sem ostentação de manifestos e discussões públicas; e, depois, inventando combinações novas e novos procedimentos que não chegam a ultrapassar os limites do **idioma**, termo que deve ser entendido aqui ao mesmo tempo como conjunto de normas e tendências familiares à tradição literária. A invenção se torna portanto comedida e bastante eficaz: atinge o leitor tradicional, que as percebe e sente prazer em vê-las em ação, podendo testar nelas o seu próprio conhecimento: mas atinge também o leitor ávido de estranhamentos, o leitor-crítico que exige sempre o valor das novidades como padrão supremo da originalidade estética.

O conhecimento do poeta, a sua virtuosidade artística e a sua audácia para a obtenção do original, do nunca dito embora conhecido, são as forças responsáveis por uma metáfora surpreendente, por uma elisão inesperada, por neologismos, por rimas desconhecidas, quaisquer que sejam os níveis em que elas se manifestem no discurso poético como possibilidades articulatórias das figuras na árvore da linguagem.

Poetas da estirpe de Manuel Bandeira têm o poder de atualizar sempre a sua forma artística, uma vez que sempre se a-

tualizam e se preparam, se armam, e por isso estão sempre a experimentar e a reativar as velhas formas postas em desuso pelas transformações culturais. E têm a força poética de acrescentar novos temas, novas formas e novas técnicas à tradição de sua arte. Acrescentar ou apresentá-los sob novos aspectos, não importa, pois é possível que a matéria literária, na sua essência, não passe mesmo daquela imagem arquetípica e primordial que impressiona para sempre o poeta de todos os tempos, levando-o em cada poema à tentativa sempre adiada da expressão absoluta.

Apesar de sua insistência em se dizer "poeta menor" e em atribuir os seus "achados" poéticos a um simples "jogo de intuições", chegando a escrever que "Não faço poesia quando quero e sim quando ela, poesia, quer", não há como não reconhecer em toda a sua obra de poesia a presença, à primeira vista discreta, de um **saber** lingüístico-literário que lhe garantia a coragem da experimentação e lhe dava grande discernimento na seleção de seu material poético, seja na produção do poema, seja na organização dos livros e até das várias coleções de suas **Poesias**, de suas **Poesias completas** ou então de seus **Poemas escolhidos**, dos seus **50 poemas escolhidos pelo autor.**

I - Na esfera do saber

Também não se trata aqui de um saber passivo, voltado apenas para a fruição do próprio poeta ou de alguns de seus leitores privilegiados. Trata-se antes de uma competência que se compraz num permanente exercício de desempenho em face dos temas, das formas e das técnicas conhecidos, indo do erudito ao popular e do tradicional ao radicalismo das várias vanguardas com que o poeta conviveu ao longo de sua vida literária. Daí porque na poesia de Manuel Bandeira as formas antigas se atualizam na convivência com as novas formas da modernidade, a dicção puramente coloquial é tocada de alumbramento poético e o sentido do novo vai saindo espontaneamente de dentro do velho, dando um ritmo muito mais dinâmico à leitura, numa bela lição de simplicidade e bom gosto, de ousadia e de inventividade na conse-

cução de um raro equilíbrio estético que atrai cada vez mais o seu leitor.

Tal como o do Velho do Restelo, o saber de Manuel Bandeira era também de "experiências feito", de interiorização de vivências e conceitos pessoais de sua arte e das artes mais próximas da poesia, como a música e a pintura. O poeta teve logo a consciência de que era preciso prolongar e domar a inspiração dos "melhores momentos dos melhores espíritos", segundo a definição de Shelley, presente naquelas palavras iniciais do **Itinerário de Pasárgada**, quando diz que verificou que "o conteúdo emocional daquelas reminiscências da primeira meninice era o mesmo de certos raros momentos" em sua vida adulta. Se não a de Shelley, com toda a certeza a de Wordsworth, para quem a poesia era o "espontâneo fluir de poderosos sentimentos", a "emoção recolhida na tranqüilidade", em que o termo "emoção" tem que ser lido como "intuição poética e "recolhida" como o princípio artístico capaz de formalizá-la verbalmente.

O conhecimento literário de Manuel Bandeira se deixa ler, direta ou indiretamente, nos vários estudos que publicou sobre poetas e sobre poesia, como no **Itinerário de Pasárgada** (1954), onde traçou a história de sua vida poética, e até na excelência de sua poesia, não só através de poemas metalingüísticos como "Poética", mas principalmente pelo desempenho técnico na construção dos poemas. Leitor dos franceses, ele sabe, com Baudelaire, que o poeta precisa "informar-se"; sabe, com Valéry, que os deuses (ou os demônios) nos dão o primeiro verso e que o poeta deve fazer o segundo; e com toda a certeza conhecia de cor o pensamento de Mário de Andrade no "Prefácio interessantíssimo": "Arte é mondar mais tarde o poema de repetições fastientas, de sentimentalidades românticas, de pormenores inúteis e inexpressivos".

Para Drummond, para quem "Até os poetas se armam" e para quem "O acaso é mau conselheiro", o poeta Manuel Bandeira nos mostra no seu **Itinerário de Pasárgada** como se foi armando a sua sabedoria poética, mas tendo sempre o cuidado de informar que tudo foi fruto da intuição e do subconsciente, numa grande contradição não só com o que fez na poesia mas também com o

tópico frasal de suas memórias, com a idéia principal, reiterante, de que nada sabia e de como foi aprendendo os segredos da poesia.

Relatando a história do poema "Vou-me embora p'ra Pasárgada", escreve que "foi o poema de mais longa gestação em toda a minha obra", explicando que, vinte anos depois de ter visto o nome de Pasárgada, "num momento de fundo desânimo, da mais aguda sensação de tudo o que eu não tinha feito na minha vida por motivo da doença, saltou-me de súbito do subconsciente esse grito estapafúrdio: 'Vou-me embora p'ra Pasárgada'". Mas acrescenta logo a seguir: "Senti na redondilha a primeira célula de um poema, e tentei realizá-lo, mas fracassei. Já nesse tempo eu não forçava a mão". Diz então que abandonou a idéia e que "Alguns anos depois, em idênticas circunstâncias de desalento e tédio me ocorreu o mesmo desabafo de evasão da 'vida besta'. Desta vez o poema saiu sem esforço como se já estivesse pronto dentro de mim".

Basta ler mais devagar o seu depoimento para se perceber a reflexão do poeta de que o "grito estapafúrdio" era uma redondilha e constituía já "a primeira célula de um poema". Todo um ato de conscientização artística comandou a produção do poema que, apesar de não se ter feito, ficou, como ele o diz, no seu subconsciente. Bastou uma situação parecida com a da primeira emoção e possivelmente uma melhor disposição para a poesia para que o poema "saísse" sem esforço, como um improviso, isto é, um discurso feito na ocasião, mas por quem sabe fazê-lo. Nesses casos, a matéria recebe um tratamento semelhante ao do falante comum, em que, segundo os modernos semiólogos, nós não falamos, nós somos falado, somos conduzido por uma ideologia ou até pela mesma da linguagem. E com mais razão ainda pela força da linguagem poética, sobretudo no caso da redondilha, uma das formas retóricas mais próximas das estruturas rítmicas da linguagem comum. Mais adiante o poeta repete o mesmo procedimento, a respeito agora de "A última canção do beco", quando diz que a "emoção se ritmou em redondilhas".

Para se avaliar a importância do saber para Manuel Bandeira, pode-se começar por ver as suas opiniões sobre outros poe-

tas, os de sua admiração, como por exemplo Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Valéry, Mallarmé, Gonçalves Dias, Antero de Quental ou Castro Alves. O que ele põe em relevo na obra de seus poetas preferidos é quase sempre a consciência do saber artístico. Escrevendo sobre Guilherme de Almeida nas **Crônicas da Província do Brasil**, começa dizendo que o poeta de **Meu** "é o maior artista do verso em língua portuguesa". E acrescenta um elogio que, no fundo, é também dirigido a si mesmo: "Realmente, ele brinca com todos os recursos de técnica já conhecidos, inventa a cada passo novas combinações surpreendentes, faz o que quer, faz positivamente o que quer. O pobre do poetinha comum precisa das dez sílabas bem medidas para dar o rítmo do decassílabo: Guilherme, não, arranja a mesma coisa com onze sílabas ou nove. **Raça**, por exemplo, é um prodígio de virtuosidade". E, já no final, diz que "Propositadamente falei aqui só do artista" e que uma de suas imagens (a do coração batendo nos joelhos) "é uma das coisas melhores que eu conheço em poesia".

E veja-se o que escreveu sobre o seu grande amigo Mário de Andrade. Quando leu o seu primeiro livro o achou de um "ruim esquisito". Mas quando leu a **Paulicéia desvairada** viu que "Aquele ruim esquisito era do legítimo, isto é, significava uma força e um talento ainda nos limbos do desconforme. **Remates de males**, o livro aparecido agora, é o termo da lenta evolução de Mário de Andrade (evolução que não é só literária, senão moral também) no sentido de compor em formosa serenidade espiritual e técnica todas as forças, às vezes tão desencontradas, daquele *ruim esquisito*". Diz que o "puro lírico" se transformou "no mais disciplinado, no mais azul dos nossos poetas de todos os tempos". Comentando o verso "Que indiferença enorme!", de "Poemas da negra", Bandeira exclama: "Mas não é indiferença não. É antes sabedoria". O que ele vê na evolução da arte do seu amigo (e ele usa o termo evolução das duas vezes) é a passagem da "força" e do "talento" (da intuição e da inteligência) dos "*limbos do desconforme*" para a "*serenidade espiritual e técnica de todas as forças*". Na verdade, tudo aquilo que lemos em **Itinerário de Pasárgada**: a passagem da simples intuição cria-

dora para a lucidez artística da poesia.

Manuel Bandeira elogia em Mallarmé exatamente a "disposição habitual" em "refugar a solução imediata com a sua luz crua, a solução vulgar". Noutra passagem cita em francês: **"le hasard vaincu mot par mot"** e informa que toda vez que Mallarmé define a poesia ele se reporta à música: "as palavras se iluminam de reflexos recíprocos como um virtual rastilho de luzes sobre pedrarias...". Esses "reflexos recíprocos" têm muito a ver com a teoria desenvolvida por Mário de Andrade no "Prefácio interessantíssimo" e foi novamente citada por Bandeira no **Itinerário**. O poeta brasileiro parece desconhecer a conferência "La musique et les lettres" que Mallarmé pronunciou na Universidade de Oxford, em 1894, onde a relação música-poesia é desenvolvida quase no sentido esotérico. Bandeira gostou tanto da idéia de que a poesia provêm dos "reflexos recíprocos" que iluminam as palavras, que voltou a citá-la, desta vez quando estudou a poesia de Castro Alves. Para ele, o verso "Adornada com os prantos do arrebol", que Castro Alves substituiu por "Que banharam de pranto as alvoradas", não tem poesia, ao passo que o segundo tem, acrescentando por cima do pensamento de Mallarmé que "os versos, entendidos como linhas de poesia, se fazem com palavras e não com idéias: a poesia salta como uma centelha de aproximação de certos vocábulos".

No artigo sobre "Poesia e verso" destaca novamente o sentido de beleza nascida de uma "colisão de palavras", como no caso da anedota do "Hotel Península Fernandes", em que menos que a "colisão" temos o poder encantatório da própria palavra "península", um daqueles vocábulos expressivos da estilística. Como todo poeta, Bandeira tinha as suas fixações por palavras, como no caso de "bragadoccio" e "protonotária", este no "Poema para Santa Rosa", de **Belo belo**. E chegou a escrever que "As palavras mais feias da língua portuguesa são **quiçá, alhures** e **ameúde**", numa visão impressionista do idioma e até a contrapelo do ideário modernista de que todas as palavras são passíveis/possíveis de poesia.

Mas, como se percebe, a estética de Bandeira tem por fundamento a emoção inicial, a intuição, como algumas vezes vem

dito no seu **Itinerário**. Uma emoção que tem muito de catarse e de memória na tranqüilidade, mas também decorre dos "valores plásticos e musicais dos fonemas", pois foi por aí que ele aprendeu "que a poesia é feita de pequenos nadas". O seu pensamento nos remete logo para o de Poe, na "Filosofia da composição", quando ensina que "um poema longo é, de fato, apenas a sucessão de alguns curtos, isto é, de breves efeitos poéticos". Isto porque, explica o autor de "O corvo": "todas as emoções intensas, por uma necessidade psíquica, são breves". Mas nos aponta também para a "hesitação prolongada entre o som e o sentido", com que Paul Valéry define um poema. Tanto que em "Um poema de Castro Alves", Bandeira cita novamente Valéry, agora na esteira de Mallarmé, na linha da colisão de palavras para a centelha da poesia: "a poesia é 'aquele golpe encantatório que de vários vocábulos refaz uma palavra total, vasta, nativa, perfeita, nova e estranha à língua'".

A sua definição de poesia, no estudo sobre "Poesia e verso", contraria muitas observações do **Itinerário**, onde a atitude de humildade é responsável pelas declarações de ser poeta "quando Deus é servido", de que era um "poeta menor" (Bandeira pensava assim por ser apenas lírico e não épico), de que foi "sempre um tímido", de como em sua poesia "quase tudo resulta de um jogo de intuições", de que o poema "A última canção do beco" "se compusera, à minha revelia, **em sete estrofes de sete versos de sete sílabas**". Mas estas declarações são continuamente negadas por uma série de exemplos que atestam o seu profundo conhecimento da arte poética. E é ele mesmo quem diz que "Só no chão da poesia piso com alguma segurança". No artigo sobre "Poesia e verso", reconhece que "a poesia pode nascer também em pleno foco da consciência", podendo "atuar dentro ou fora, acima ou abaixo da consciência". Daí as várias definições que expõe, para chegar à conclusão de que "Afinal, em poesia tudo é relativo: a poesia não existe em si: será uma relação entre o mundo interior do poeta, com a sua sensibilidade, as suas vivências, e o mundo interior daquele que o lê". Definição realmente surpreendente e que atualiza o pensamento de Bandeira na linha da estética da recepção, na atualidade,

ou ao longo de toda uma poética pragmática que vem ecoando até nós a partir da **Epístola** de Horácio.

Mas é sem dúvida no **Itinerário de Pasárgada** que Manuel Bandeira mostra claramente o seu conhecimento de poesia, pois vai ilustrando as etapas de seu amadurecimento com a análise de seus próprios poemas. Aliás, esse livro de Bandeira, juntamente com a **Escrava que não é Isaura** (1925) de Mário de Andrade, e **Reflexões sobre poética de vanguarda** (1964), de Cassiano Ricardo, constituem os pontos mais altos de meditação sobre a lírica brasileira.

Para ver a ânsia de conhecimento do poeta, é só acompanhar as várias descrições de seu processo de aprendizagem, através de palavras como **ensinar/aprender** e seus sinônimos comuns, principalmente até 1930, na maturidade dos quarenta anos. É fácil ver como ele está sempre aprendendo, como diz que ignorava, que não sabia, que não conhecia, que tomou consciência, que tal livro ou tal professor lhe ensinou, que pesquisou, enfim, é fácil ver por aí como o poeta estava dominado pela consciência do saber, do conhecimento de seu ofício, das técnicas históricas e modernas da poesia. Só a partir de **Libertinagem** é que vai diminuindo nas suas memórias esta insistência em dizer que ignorava tal ou qual assunto ou técnica. Mesmo assim, aos cinqüenta e dois anos, "ignorava a admirável forma lírica da canção paralelística, ignorava a não menos admirável combinação estrófica" do soneto inglês. Mas depois de 1930, Bandeira se considera em plena "afinação poética".

Não vem ao caso, agora, mencionar as principais direções desse aprendizado. Mas é bastante evidente que a sua preocupação de técnica privilegia a metrificação e o verso-livre. Não há, no **Itinerário**, preocupações de ordem filosófica sobre a poesia, no sentido mais científico de uma Poética, de uma teoria do discurso poético, tal como se lê, por exemplo, em **A defense of poetry**, de Philip Sidney, na de Shelley, ou nos textos mencionados de Mário de Andrade e Cassiano Ricardo. Quando ele escreve que tomou "consciência de que era um poeta menor", que lhe "estaria para sempre fechado o mundo das grandes abstrações generosas", que não havia nele, Bandeira, "aque-

la espécie de cadinho onde, pelo calor do sentimento, as emoções morais se transmudam em emoções estéticas", ele está exatamente transformando em memória o desenvolvimento de uma autocrítica que lhe parecia (e na verdade era) cheia de sinceridade. Tanto que ele completa o raciocínio acima, escrevendo: "o metal precioso eu teria que sacá-lo a duras penas, ou melhor, a duras esperas, do pobre minério das minhas pequenas dores e ainda menores alegrias". E foi neste sentido que o poeta conduziu a sua aprendizagem, procurando sempre o seu "metal precioso" na "vida que poderia ter sido" e que, no caso do poeta, verdadeiramente foi.

Valeria a pena um estudo minucioso das suas preocupações com a métrica, melhor dizendo, com o verso, metrificado ou não. A maioria dos poetas na atualidade não sabe nada disto. Valeria a pena ver como Bandeira soube valorizar os "pequenos nadas" da micro-estrutura do poema e como soube passar do velho ao novo através do verso, através de muitas experiências, como ele mesmo diz: "O verso verdadeiramente livre foi para mim uma conquista difícil. O hábito do ritmo metrificado, da construção redonda foi-se-me corrigindo lentamente a força de que estranhos dessensibilizantes", como traduções, **menus**, receitas de cozinha, fórmulas de preparados para pele, etc. Os seus "anos de formação", de 1904 a 1917, quando o poeta diz ter tomado "consciência de suas limitações, nesses treze anos que formei a minha técnica", dão-lhe consciência de que poderia ir mais além, partindo agora para o alargamento dos limites da linguagem e da tradição literária.

O que nos interessa, portanto, é sublinhar que a sua preocupação de **saber**, expressa nos textos metalingüísticos (ensaios, crônicas, memórias), levou naturalmente o poeta a uma outra esfera do conhecimento: a de que era preciso experimentar novas formas de poesia dentro da tradição literária, buscar a originalidade como faziam os clássicos, pondo em ação a pesquisa de novos temas, levando ao extremo a virtuosidade artística e, com isso, dinamizando o processo da criação, ousando inovações que, por mais estranhas, não passaram nunca dos horizontes estéticos da linguagem. Mesmo fazendo poemas

concretos, Bandeira se manteve dentro da linguagem verbal.

II - Os sentidos da experimentação

O conhecimento estético-literário de Manuel Bandeira levou-o a experimentar, de maneira aparentemente discreta, todas as possibilidades de produção poética. A sua obra é um longo centão, um espaço (hoje se diria intertextual) onde se cruzam elementos de todas as latitudes, uma feira, um mafuá onde se reúnem apenas os seus malungos, os seus melhores amigos e as suas "pequenas dores e ainda menores alegrias". Mas tudo isso feito discretamente, ou com intenção de discrição. Não há estardalhaço, mas às vezes as inovações gritam por si mesmas, chamam a atenção pelo seu tom de inusitado, mas acabam por conquistar o leitor. Daí a extrema popularidade de seus poemas, muitos dos quais, em versos livres, na boca do povo.

Os pontos cardeais da sua experimentação poética podem ser dados na seguinte ordem:

1. Estudou a poética trovadoresca e escreveu poemas no estilo medieval, como "Cossante" e "Cantar de amor", de **Lira dos cinqüent'anos**, apropriando-se de formas, temas e técnicas dos trovadores, mas dando-lhe uma atualidade carioca no refrão, como em "Cossante":

Ondas da praia onde vos vi,
Olhos verdes sem dó de mim,
Ai Avatlântica!

No **Itinerário de Pasargada** lê-se que "Me sinto com a cara no chão, mas a verdade precisa ser dita ao menos uma vez: aos 52 anos eu ignorava a admirável forma lírica da canção paralelística". Mas há ainda outras marcas temáticas e estilísticas da poesia medieval na lírica de Bandeira.

2. Leu os poemas concretistas e escreveu poemas como "Analianeliana", "Rosa tumultuada", "Ponteio" e "Homenagem a Niomar", dentre outros, publicados em **Estrela da tarde**. Bandeira soube imitar muito bem o "modelo" poemático de alguns textos concretos, como o "Rosa tumultuada" que lembra visual-

mente poemas de Wladimir Dias Pino, aliás citado por ele num artigo em que defende a poesia concreta: "Quem esteve na Exposição de Arte Concreta e viu os poemas de Ronaldo Azevedo, Ferreira Gullar e Wladimir Dias Pino, pode testemunhar que as pesquisas de todos eles estão bem longe de merecer qualquer aproximação com a caricatura do 'constante leitor'. Elas dão que pensar, ainda que não as aprovemos ou mesmo as compreendamos". E, mais abaixo: "são impressionantemente sérios, a ponto de acreditarem que a sua concepção de arte poderá clarificar a consciência brasileira, melhorar a condição social do Brasil. (...) Há já alguns anos que trabalham obscuramente em contato com outros rapazes de outras terras, apaixonados como eles por essa direção da pesquisa poética. Qualquer que seja o valor que possam ter as suas produções, merecem mais deferência do que a eterna **rengaine** dos decalcadores".

O poema "Ponteio" dá uma idéia das experimentações concretas de Bandeira, ainda preso à sintaxe coordenada (parataxe), com as palavras se arrumando em três blocos e em torno do eixo semântico verde/negro. Veja-se o primeiro bloco do poema:

dever
de ver
tudo verde
tudo negro
verde-negro
muito verde
muito negro

Na série de artigos sobre a poesia concreta (cerca de quatro), publicados em **Flauta de papel**, o poeta informa com certa ironia que "depois de ler uns ensaios do grupo concretista escrevi um poema aplicando ao meu superado jeitão de poesia uns toques de concretismo". Ele se refere ao poema "Analianeliana". E chega a dizer, com bastante ironia, referindo-se a um poema de Gullar (o "Formigueiro", composto de 76 cartões imensos), que "A poesia concreta é tremendamente espacial".

3. Encontrou nos clássicos, românticos e parnasianos (Camões, Gonçalves Dias e Bilac, mais tarde Raimundo Corrêa) as principais formas fixas e os principais recursos poéticos, melhor, as principais liberdades poéticas que vão mar-

car profundamente o seu trabalho de artista da palavra. Grande sonetista, Bandeira foi também um exímio transformador de formas clássicas, escrevendo poemas com o título de voltas, rondós, rimancetes, madrigais, baladilhas e haicais. Das formas clássicas, Bandeira conserva apenas o nome e uma que outra característica estrutural, quase sempre de ordem repetitiva ou rímica, como em "Balada de Santa Maria Egipcíaca", "Madrigal tão engraçadinho" e "Balada das três mulheres do sabonete Araxá". Este poema aparece na primeira edição da Aguilar, de 1958, com o título de "Rondó das três mulheres do sabonete Araxá", mas tanto no **Itinerário** como nas **Poesias completas** e na **Poesia completa e prosa**, organizada pelo autor, aparece o termo balada e não rondó. Aliás, Bandeira se refere a uma "péssima edição da Aguilar", de 1941, dizendo textualmente que ela "resultou numa grande porcaria". E eu mesmo, resenhando a 3ª edição da **Poesia completa e prosa**, mostrei, num artigo no **Jornal do Brasil**, os inúmeros erros de revisão que deslustravam aquela edição, como, na verdade, todas as edições da Aguilar em papel-bíblia.

Bandeira escreve que foi graças a Sousa da Silveira que ele pôde sentir "nos grandes escritores do passado esse elemento indefinível que é o gênio da língua", acrescentando: "A sua lição foi, e continuou sendo vida afora, muito preciosa para a minha experiência poética". Na "Balada de Santa Maria Egipcíaca, de **Ritmo dissoluto**, poema em verso-livre com estrutura de narrativa extraída ou, como diria o poeta, "desentranhada" da **Legenda dourada** de Santiago de la Vorágine, parece à primeira vista não ter nada de balada. Mas no fundo trata de um tema dramático, de origem lendária, de uma narrativa completa no plano do conteúdo (história) e repete alguns versos, à maneira das baladas artísticas:

Santa Maria Egipcíaca seguia
em peregrinação à terra do Senhor.

Caía o crepúsculo, e era como um triste sorriso de mártir...

Santa Maria Egipcíaca chegou
À beira de um grande rio.
Era tão longe a outra margem!
E estava junto à ribanceira,
Num barco,
Um homem de olhar duro.

Santa Maria Egipcíaca rogou:
— Leva-me à outra parte do rio.
Não tenho dinheiro. O Senhor te abençoe.

O homem duro fitou-a sem dó.

Caía o crepúsculo, e era como um triste sorriso de mártir...

— Não tenho dinheiro. O Senhor te abençoe.
Leva-me à outra parte.

O homem duro escarneceu: — Não tens dinheiro,
Mulher, mas tens teu corpo. Dá-me o teu corpo, e vou levar-te.

E fez um gesto. E a santa sorriu.
Na graça divina, ao gesto que ele fez.

Santa Maria Egipcíaca despiu
O manto, e entregou ao barqueiro
A santidade da sua nudez.

4. Além disso, Manuel Bandeira teve o talento e o bom senso de se abrir também na direção da cultura popular, retirando de temas e formas populares a substância mais íntima de sua dicção modernista. Poemas como "O anel de vidro", de **Cinza das horas**, "Os sinos", "Meninos carvoeiros" e "Na rua do sabão", de **O ritmo dissoluto**, "Evocação do Recife", "Irene no céu" e "Vou-me embora p'ra Pasárgada", de **Libertinagem**, "O amor, a poesia, as viagens", "Boca de forno" e "Trem de ferro", de **Estrela da manhã**, "Rondó do capitão" e "Testamento", de **Lira dos cinqüent'anos** ou "Cantadores do Nordeste", uma das "Louvações" de **Estrela da tarde**, são poemas de feição popular, ou pelo tema ou pela forma ou pela técnica da poesia popular, como em "Cantadores do Nordeste", onde os principais elementos da poética popular são admiravelmente dinamizados:

Anteontem, minha gente,
Fui juiz numa função
De violeiros do Nordeste
Cantando em competição,
Vi cantar Dimas Batista,
Otacílio, seu irmão.
Ouvi um tal de Ferreira,
Ouvi um tal de João.
Um, a quem faltava um braço,
Tocava cuma só mão;
Mas, como ele mesmo disse,
Cantando com perfeição,
Para cantar afinado,
Para cantar com paixão,
A força não está no braço:
Ela está no coração.

Ou puxando uma sextilha
Ou uma oitava em quadrão,
Quer a rima fosse em inha,
Quer a rima fosse em ão,
Caíam rimas do céu,
Saltavam rimas do chão!
Tudo muito bem medido
No galope do sertão.
A Eneida estava boba,
O Cavalcanti, bobão,
O Lúcio, o Renato Almeida;
Enfim, toda a Comissão.
Saí dali convencido
Que não sou poeta não;
Que poeta é quem inventa
Em boa improvisação,
Como faz Dimas Batista
E Otacílio, seu irmão;
Como faz qualquer violeiro
Bom cantador do sertão,
A todos os quais, humilde,
Mando a minha saudação!

Nas primeiras páginas de suas memórias poéticas, mostra como a sua emoção foi-se desenvolvendo a partir de versos inscritos em contos populares e de trovas e décimas comuns no interior de Pernambuco. Daí a sua concepção de que "a poesia está em tudo — tanto nos amores como nos chinelos, tanto nas coisas lógicas como nas disparatadas". Impregnou-se "a fundo do realismo da gente do povo", mas sabia que "Essa influência da fala popular contrabalançava a da minha formação no Ginásio, onde em matéria de linguagem eu me deixava assessorar por meu colega Sousa da Silveira, naquele tempo todo voltado para a lição dos clássicos portugueses". É dessa fusão de informações clássicas e populares que Bandeira extrai tanto o conteúdo como a plasticidade formal de um poema como "Poética", que juntamente com "Procura da poesia", de Drummond, constituem os melhores manifestos da modernidade poética no Brasil. Aí está, aliás, uma outra modalidade do conhecimento do poeta: os conceitos sobre poesia emitidos dentro de poemas metalingüísticos, o mais importante dos quais é mesmo esse "Poética", com a sua contravertente "Nova poética", de **Belo, belo.**

A experimentação poética de Manuel Bandeira se deu assim em todas as direções, em todos os sentidos, do mais antigo ao mais moderno, do mais clássico ao mais popular. O seu universo

literário foi literalmente esquadrinhado e experimentado, mas não foi totalmente aproveitado; muita coisa ficou de lado, dormindo para sempre "ao abrigo de um possível pôstero violador de sepulturas".

III - A humildade da seleção

Conhecendo a fundo o seu ofício de poeta e experimentando constantemente os temas, as formas poéticas e as técnicas de dar atualidade expressiva à poesia, Manuel Bandeira soube também imprimir um alto e rigoroso sentido de seleção em todos os níveis de produção de seus poemas e em toda a organização de seus livros. Apesar de muitos poemas datados, Bandeira escreve que nunca obedeceu "à ordem cronológica na publicação" de seus versos em livro. Um bom trabalho da crítica hermenêutica é tentar descobrir a que tipo de ordem obedeceu o poeta na organização dos seus livros de poemas. Movendo-se conscientemente do velho, do antigo e do tradicional para o novo, para o moderno e para a vanguarda, passando da linguagem erudita à popular e misturando-as numa expressão particularmente bela, de "sabedoria e beleza", o seu processo de seleção não poderia ser apenas intuitivo, como ele inúmeras vezes proclamou, caindo logo em seguida em contradição, quando começava a explicar os seus procedimentos retóricos. A sua autocrítica lhe dizia sempre qual o caminho melhor e mais eficazmente poético. A sua humildade, também várias vezes proclamada, tinha muito de acismo e até de disfemismo: no íntimo, chamava mais atenção sobre o poeta. É certo que muitas vezes as suas soluções chocaram o público, dando-lhe possivelmente aquele gosto "ruim esquisito" que o próprio Bandeira sentiu quando leu o primeiro livro de Mário de Andrade.

Este sentido de seleção, de escolha "das palavras essenciais" e de "poemas que me pareciam ligados pela mesma tonalidade de sentimento, pelas mesmas intenções de fatura", começa a surgir no momento em que o poeta organiza o seu primeiro livro. A palavra seleção (ou sinônima) está presente em várias passagens do **Itinerário**. Pouco depois chega a escrever que o

seu **Carnaval** "É um livro sem unidade". Mas em 1937, na maturidade dos cinqüenta anos, ao publicar as sua **Poesias escolhidas**, informa que a seleção foi dele e que a "idéia primeira era escolher o que me parecesse mais eu". Só que ouviu também o conselho de Mário de Andrade. Em 1948, Bandeira ainda vacilava em pôr o poema "Infância" nos seus livros.

Foi portanto neste processo de seleção e de filtragem que o poeta renunciou à tentação do muito e do todo, segundo o postulado positivista em que formou a sua mentalidade, em favor daquilo que a sua inteligência e a sua sensibilidade, abertas ao moderno, lhe apontavam como o melhor e o mais original, resultando daí o grande equilíbrio estético de sua obra, sobretudo quando posta em confronto com a de outros modernistas.

Dizendo-se poeta menor, o seu processo de seleção tinha a humildade de se contentar com o material lírico, no qual ele pôde investir todo o seu talento e sabedoria, para glória da poesia brasileira.

IV - A experimentação por dentro da linguagem

Manuel Bandeira foi um dos mais perfeitos conhecedores das figuras de retórica, trabalhando-as em si mesmas, respeitando-as na tradição literária, ou então adaptando-as às circunstâncias modernistas, de que foi um dos poetas mais populares e consagrados. Na sua poesia as formas antigas (métrica, poemas de forma fixa, rimas, imagens) convivem com as formas novas e de tal modo que o novo vai saindo de dentro do velho (ou o velho de dentro do novo), mas saindo espontaneamente, aos pouquinhos,humildemente. Aliás, alguém me disse que, na sua timidez, Bandeira primeiramente mostrava aos amigos mais íntimos as suas "brincadeiras", como "Pneumotórax", por exemplo, ou as suas composições concretistas. Se obtivesse aprovação, publicava. O amigo (Mário de Andrade, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Drummond) era seu primeiro horizonte de expectação.

Já no primeiro livro, de 1917, encontramos um belo exemplo desse tipo de experimentação. É a que vem logo na primeira es-

trofe do "Poemeto erótico":

Teu corpo claro e perfeito,
— Teu corpo de maravilha,
Quero possuí-lo no leito
estreito da redondilha.

Uma antiga declaração amorosa vê-se de repente enfatizada pela manifestação metalingüística: a estrofe pequena, em versos de sete sílabas, contrasta e envolve o objeto do desejo, com muitas conotações curiosas, inclusive a de que a mulher a ser possuída é a própria poesia. Veja-se a função do **enjambement** com aquela rima interna do terceiro para o quarto versos, coincidindo com a própria explicitação rítmica do verso.

Em "Vulgívaga", de **Carnaval**, o poeta produz rima para palavra sem rima na língua, combinando para isso duas palavras, num processo que vai ficar em moda, principalmente depois de Guilherme de Almeida, com as duas rimas hiperpreciosas. A primeira estrofe desse poema, que se repete no fim, é:

Não posso crer que se conceba
Do amor senão o gozo físico!
*O meu amante morreu **bêbado**,*
E meu marido morreu tísico!

Rima-se **bêbado** com **conceba do**, utilizando-se o estratagema dos termos contíguos, como nos conhecidos versos de Artur Azevedo: "Mandou-me o senhor vigário/ Que lhe comprasse uma **lâmpada**,/ Para alumiar a **estampa da**/ Nossa Senhora do Rosário".

Mais adiante, no mesmo livro, Bandeira vai mudar o acento da palavra "vulgívaga", mas escrevendo-a corretamente. O leitor é que tem de se ajustar à dicção do poeta. O eneassílabo, com acento interno na 4ª sílaba, vê-se de repente quebrado no seu ritmo com a intromissão de um esdrúxulo inesperado que a rima ajuda entretanto a corrigir, transformando-o poeticamente em oxítono. Para os olhos é proparoxítono; para os ouvidos, oxítono. Aí está a estrofe do poema que se intitula "Dama branca":

Era desejo? — Credo! De tísicos?
*Por histerias... quem sabe **lá**? ...*
A Dama tinha caprichos físicos:
*Era uma estranha **vulgívaga**.*

No famoso "Pneumotórax", de **Libertinagem**, além do vocabulário inusitado, além da referência aristotélica do que podia "ter sido e que não foi", além da repetição de palavras com o fim de efeitos sugestivos (tosse, tosse, tosse), além da intromissão do diálogo que dá ao poema o tom prosaico de uma narrativa, existe algo visual e ao mesmo tempo auditivo, ou seja, os pontinhos que encadeiam uma série de reticências, de silêncios e expectativas que só se quebram com o aparecimento do diagnóstico estapafúrdio:

> *— Respire.*
> .....
> *— O senhor tem uma escavação no pulmão esquerdo e o pulmão direito infiltrado.*
> *— Então, doutor, não é possível tentar o pneumotórax?*
> *Não. A única coisa a fazer é tocar um tango argentino.*

São ainda do mesmo livro os poemas em prosa, como "Poema tirado de uma notícia de jornal", em que a denotação é que predomina, apesar do tom alegórico que se vai insinuando nas leituras:

> *João Gostoso era carregador de feira-livre e morava no morro da Babilônia num barracão sem número*
> *Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro*
> *Bebeu*
> *Cantou*
> *Dançou*
> *Depois se atirou na Lagoa Rodrigo de Freitas e morreu afogado.*

As intertextualizações aparecem bem camufladas em muitos poemas de Bandeira. Lembremos apenas "Teresa", de **Libertinagem**, e "Balada das três mulheres do sabonete Araxá", de **Estrela da manhã**. O primeiro verso de "Teresa" ("A primeira vez que vi Teresa") é resultado do diálogo textual com o poema "O 'adeus' de Teresa", de Castro Alves, cujo primeiro verso é "A vez primeira que eu fitei Teresa. Bandeira desinverte o verso, dando-lhe um tom coloquial, de acordo aliás com certas palavras e imagens do poema:

> *A primeira vez que vi Teresa*
> *Achei que ela tinha pernas estúpidas*
> *Achei também que a cara parecia uma perna*
>
> *Quando vi Teresa de novo*
> *Achei que os olhos eram muito mais velhos que o resto do corpo*
> *(Os olhos nasceram e ficaram dez anos esperando que o resto do*

[*corpo nascesse)*

Da terceira vez não vi mais nada
Os céus se misturaram com a terra
E o espírito de Deus voltou a se mover sobre a face das águas.

Como se vê, os dois últimos versos apontam para os dois primeiros versículos do **Gênese**, numa belíssima sugestão de um mundo inteiro que se organizava.

A "Balada das três mulheres do sabonete Araxá" é um belo espaço onde se cruzam traços das leituras poéticas de Bandeira No **Itinerário**, ele registra: "O poema foi escrito em Teresópolis depois de eu ver numa venda o cartaz do sabonete. É, claro, uma brincadeira, mas em que, (...) pus ironicamente muito de mim mesmo. O trabalho de composição está em eu ter adequado às circunstâncias de minha vida fragmentos de poetas queridos em minha adolescência — Bilac, Castro Alves, Luís Delfino, Eugênio de Castro, Oscar Wilde. Fiz de brincadeira o que Eliot faz a sério, incorporando aos seus poemas (e convertendo-os imediatamente em substância eliotiana) versos de Dante, de Baudelaire, de Spenser, de Shakespeare, etc". Uma análise intertextual desse poema, tal como fez Sônia Brayner, mostra não só as marcas da leitura de Bandeira, como, principalmente, a ampliação de sua concepção do poema e o aprimoramento técnico a que chegava na sua maturidade.

Ao introduzir no espaço de seu poema versos de outros poetas, melhor dizendo, ao construir o seu poema com versos de "poetas queridos", está também convertendo-os em substância bandeiriana, como, para dar apenas um exemplo, no verso

A mais nua é doirada borboleta,

em que se misturam versos de Luís Delfino e Castro Alves, numa belíssima montagem de natureza dialógica: os textos falam entre si ou são falados cada vez que o leitor consegue, em apenas um verso, conotar três poetas bastante diferentes.

Muitas vezes o poeta recorre aos trocadilhos que, entretanto, perdem o seu caráter de gratuidade para revelar o olhar oblíquo sobre o próprio poema, como no neologismo metalingüístico de "Neologismo":

Beijo pouco, falo menos ainda.
Mas invento palavras
Que traduzem a ternura mais funda
E mais cotidiana.
Inventei, por exemplo, o verbo teadorar.

Intransitivo:
Teadoro, Teodora.

É nesta linha de invenção que se pode passar às tentativas concretistas a que Manuel Bandeira se lançou já no fim de sua vida. Referimo-nos aos poemas visuais e assintáticos denominados "Azulejo", "Rosa tumultuada", "O nome em si" (sobre Gonçalves Dias) e "A onda", onde se aproveitam as sugestões do significante e do significado para uma série de relações paronomásicas que, se não fossem da essência mesma da linguagem poética, poderiam ser tidas como realmente gratuitas:

A O N D A

a onda anda
aonde anda
a onda?
a onda ainda
ainda onda
ainda anda
aonde?
aonde?
a onda a onda.

Algum tempo antes, Drummond havia publicado em **Claro enigma** um soneto, cujo primeiro verso é "Onda e amor, onde amor ando indagando", realizando um belo decassílabo que talvez houvesse influído na produção concreta de Bandeira.

Tais recursos, que dizem respeito à tradição da poesia culta, são como já vimos contrabalançados com os expedientes mais comuns, como a onomatopéia, de que poemas como "Os sinos", "Berimbau" e "Trem de ferro" constituem exemplos já bastante popularizados. O jogo sonoro não se realiza aí só no nível fônico ou lexical, a melopéia atinge o poema inteiro, influindo no seu próprio movimento e visualidade, como é precisamente o caso de "Trem de ferro". Bandeira soube passar do erudito ao popular, mas sem cair em extremismo, conservando sempre uma dicção estética sem precedentes na poesia brasileira.

Da mesma maneira, soube retomar a forma clássica e dar-lhe

um movimento pessoal que, no meio da agitação geral do modernismo, soou como uma grande lição de técnica renovada e a serviço dos bons poetas de todos os tempos. Uma dessas formas é o poema "Antologia", em forma de centão, termo que nos dicionários de arte poética tem muito a ver com a atual intertextualidade, pois se trata de um poema formado com versos já existentes em outros poemas, de outros poetas ou do próprio autor. O centão de Bandeira, publicado na **Antologia da moderna poesia brasileira**, de Fernando Ferreira de Loanda, é realmente uma antologia de seus melhores versos:

A vida
Não vale a pena e a dor de ser vivida.
Os corpos se entendem mas as almas não.
A única coisa a fazer é tocar um tango argentino.

Vou-me embora p'ra Pasárgada!
Aqui eu não sou feliz.
Quero esquecer tudo:
— A dor de ser homem...
Este anseio infinito e vão
de possuir o que me possui
Quero descansar
Humildemente pensando na vida e nas mulheres que amei...
Na vida inteira que podia ter sido e que não foi.

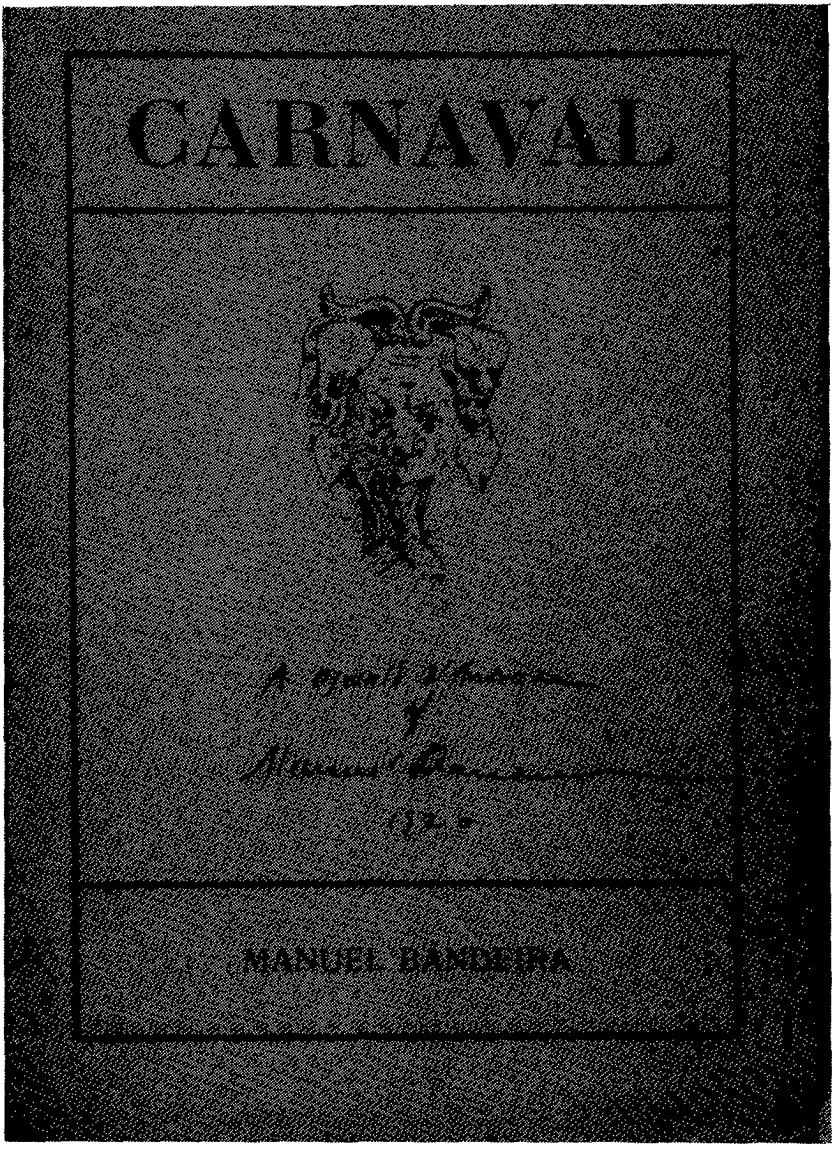
Quero descansar.
Morrer.
Morrer de corpo e alma.
Completamente.

Manuel Bandeira é assim o poeta que soube ser fiel à sua programática de "Poética", quando pedia "Todos os ritmos sobretudo os inúmeráveis" e, numa "Nova poética", dizia que "O poema deve ser como a nódoa no brim: /Fazer o leitor satisfeito de si dar o desespero". Dizia coisas novas com palavras comuns; experimentava, mas por dentro da linguagem, sem recorrer a signos não-verbais, como foi comum com o poema processo e até concreto. E mesmo quando sai das normas retóricas, o leitor tem a impressão de que a tradição devia ser assim mesmo: uma saída cada vez mais para dentro da linguagem.

A leitura das suas memórias no **Itinerário de Pasárgada** revela o seu saber, as suas experiências e a sua preocupação de selecionar cada vez mais. Mas revela, por outro lado, quando comparado com a sua produção poética, a grande contradição en-

tre o que ele teimava em dizer que era pura inspiração e o trabalho artesanal do grande Manuel Bandeira de todos nós, como nos versos de Drummond:

Ontem, hoje, amanhã — a vida inteira
teu nome é, para nós, Manuel, bandeira.



Fac símile da capa da primeira edição de

CARNAVAL