

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Letras

Paulo Filipe Alves de Lacerda

**ANTAGONISMO E COMPLETUDE:
materialismo e religiosidade na poesia de Manuel Bandeira.**

Belo Horizonte
2012

Paulo Filipe Alves de Lacerda

**ANTAGONISMO E COMPLETUDE:
materialismo e religiosidade na poesia de Manuel Bandeira.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof. Dra. Melânia Silva de Aguiar

Belo Horizonte
2012

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

L131a Lacerda, Paulo Filipe Alves de
Antagonismo e completude: materialismo e religiosidade na poesia de
Manuel Bandeira / Paulo Filipe Alves de Lacerda. Belo Horizonte, 2012.
111f.: il.

Orientador: Melânia Silva de Aguiar
Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Letras.

1. Poesia brasileira – Crítica e interpretação. 2. Bandeira, Manuel, 1886-1968.
3. Materialismo. 4. Religiosidade na literatura. I. Aguiar, Melânia Silva de. II.
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação
em Letras. III. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 869.0(81)-2

Paulo Filipe Alves de Lacerda

**ANTAGONISMO E COMPLETUDE:
materialismo e religiosidade na poesia de Manuel Bandeira**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

Prof. Dra. Melânia Silva de Aguiar (Orientadora) – PUC Minas

Prof. Dra. Suely Maria de Paula Silva Lobo – PUC Minas

Prof. Dr. Mário Alex Rosa – Uni BH

Belo Horizonte, 9 de março de 2012

A todos os mestres que passaram por minha vida, a meus saudosos amigos Leandro Barbosa Leite, Geraldo Luiz da Rocha e a todos aqueles que amam a Literatura e querem fazer dela uma forma de tornar as pessoas melhores.

AGRADECIMENTOS

A Deus, razão maior de minha vida e por quem vivo e respiro.

A meus pais, José Ivan e Elisabete, apoio constante nos momentos mais difíceis de minha vida, por me darem a oportunidade de me formar como pessoa e pelo exemplo de valorização do conhecimento.

À minha orientadora e mestra, Dra. Melânia Silva de Aguiar, por todos os ensinamentos durante esse período e por sua paciência.

Ao professor Doutor Mário Alex Rosa, por apresentar-me a poesia de Manuel Bandeira e pela amizade e instrução em vários momentos de minha formação acadêmica.

A meus amigos e parentes, que, ao longo de minha existência, auxiliaram-me nos momentos árduos.

A todos os colegas, professores e funcionários do mestrado da PUC Minas, pela convivência pacífica e harmoniosa durante estes dois anos de formação.

A todos os amigos, professores e funcionários do curso de Letras do Uni BH, pelo companheirismo e amizade durante os quatro anos de licenciatura.

À minha noiva Nayara, pelo amor zeloso, dedicado e por estar comigo em todos os momentos difíceis e alegres, sempre me auxiliando e amparando em minhas dificuldades.

A todos aqueles que, de forma direta ou indireta, trabalharam para que chegasse até aqui.

*Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,
há calma e frescura na superfície intata.
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.
(ANDRADE, 2000, p. 12)*

RESUMO

Esta dissertação trabalhou o modo como materialismo e religiosidade se entrelaçam na poesia de Bandeira, ainda que, *a priori*, possam parecer conceitos antagônicos. Ao longo da pesquisa, procurou-se fazer a relação entre o materialismo estoico, cujas origens remontam ao período da Grécia antiga, e a religiosidade manifesta em vários poemas de Manuel Bandeira. Poemas como “Pneumotórax”, “Preparação para a morte” ou mesmo “Consoada” são de cunho estritamente materialista, assim como “Momento num café”; no entanto, outros como “Contrição”, “Oração a Teresinha do Menino Jesus”, “Oração a Nossa Senhora da Boa Morte” e “Sacha e o poeta” estão bem mais próximos de uma poesia mais religiosa, ao passo que “A estrela e o anjo” e “Alumbramento” se situam bem em uma zona intermediária em relação ao materialismo e à religiosidade. Através da análise desses poemas e da leitura de bibliografia sobre materialismo e religiosidade, buscou-se mostrar como essa interseção entre dois elementos a princípio antagônicos acontece na poesia de Bandeira que, ainda que não seja filiado a qualquer instituição religiosa, demonstra-se religioso; não sendo ateu ou agnóstico, demonstra seu materialismo em relação a muitos temas, sendo que um deles é sua companheira constante, a indesejada morte.

PALAVRAS-CHAVE: Materialismo. Religiosidade. Manuel Bandeira. Poesia.

ABSTRACT

This thesis worked how materialism and religion are interwoven in the Bandeira's poetry, though, a priori, may seem antagonic concepts. During the study, we tried to make the connection between stoic materialism, whose origins date back to the period of the old Greece, and the religiosity manifested in various poems by Manuel Bandeira. Poems like "Pneumothorax", "Preparing for death" or "Light supper" there are strictly materialistic nature, as well as "Moment at a coffee", yet others as "Contrition," "Prayer to Teresa's Jesus Boy," "Prayer to our Lady of Good Death" and "Sasha and the poet" are much more closer to religious poetry, while "The star and the angel" and "Enlightment" fare well in a intermediate zone in relation to materialism and the religiosity. Throught the analysis of these poems and bibliografic reading about materialism and religion, sought to show how this principle intersects between two antagonistic elements of Bandeira happens in his poetry, though not affiliated with any religious institution demonstrates himself religious, not being an atheist or agnostic, show off their wares on many issues, and one of which is his constant companion, the unwanted death.

KEY WORDS: Materialism. Religiosity. Manuel Bandeira. Poetry.

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

ampl – ampliada
Coord. – Coordenação
Org. – Organização
ed. - Edição
Ed. – Editora
rev. - revista

AEC – Associação de Educação Católica
ALAC- Academia de Letras, Artes e Ciências
Edusp – Editora da Universidade de São Paulo
IEB – Instituto de Estudos Brasileiros

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	19
2 O MATERIALISMO ESTOICO E A MORTE NA POESIA BANDEIRIANA	25
2.1 Vida e morte através dos tempos	26
2.2 A morte na poesia de Manuel Bandeira.....	29
2.3. A atitude estoica na poesia bandeiriana.....	35
2.3.1 <i>Pneumotórax</i>	36
2.3.2 <i>Momento num café</i>	43
2.3.3 <i>Consoada</i>	48
2.3.4 “Preparação para a morte”	52
3- A RELIGIOSIDADE NA POESIA DE MANUEL BANDEIRA	57
3.1A religiosidade bandeiriana	58
3.2 O erotismo religioso na poesia bandeiriana.	64
3.3 Os poemas de invocação direta a santos, divindades ou a Deus	67
3.3.1 <i>Oração a Teresinha do Menino Jesus</i>	67
3.3.2 <i>Oração a Nossa Senhora da Boa Morte</i>	73
3.4 Poemas de cunho estritamente religioso	77
3.4.1 <i>Contrição</i>	77
3.4.2 <i>Sacha e o poeta</i>	82
3.5 Os poemas erótico-religiosos	86
3.5.1 <i>Alumbramento</i>	87
3.5.2 <i>A estrela e o anjo</i>	93
4 CONCLUSÃO	99
REFERÊNCIAS	107

1 – INTRODUÇÃO

Antes de iniciarmos o presente estudo na obra de Bandeira, cabe-nos elucidar alguns conceitos importantes para uma melhor compreensão da poesia bandeiriana.

O primeiro conceito a ser elucidado é o de *religião*. Segundo Karl Marx (apud BOUDON, 1990, p.211), ela é uma das produções não materiais que toda a sociedade faz nascer. Reflexo de um mundo que tem necessidade de ilusões, expressa “a miséria real” das sociedades edificadas sobre a injustiça; ao mesmo tempo que constitui protesto em relação a essa miséria. E, como anestesia o ser humano de sua pequenez, de suas angústias, configura-se, para Marx, como “ópio do povo”, devendo ser sujeita à crítica filosófica, que seria um primeiro passo para a crítica global da sociedade.

Se analisada, no entanto, a partir da sua raiz latina *religare*, segundo o Houaiss (2009), a palavra pode ser tomada em cinco sentidos: a) “crença na existência de um poder ou princípio superior, sobrenatural, do qual depende o destino do ser humano e ao qual se deve respeito e obediência”; b) “postura intelectual e moral que resulta dessa crença”; c) “sistema de doutrinas, crenças e práticas rituais próprias de um grupo social, estabelecido segundo uma determinada concepção de divindade e da sua relação com o homem; fé, culto” d) “culto que se presta à divindade, consolidado nesse sistema”; e) “observância cuidadosa e contrita dos preceitos religiosos; devoção, piedade, fervor”. Além disso, outras três são apontadas por derivação ou em sentido figurado: f) “prática, doutrina ou organização que se assemelha a uma religião”; g) “aquilo que se considera uma obrigação moral, um dever inelutável”; h) “conjunto de princípios morais e éticos”.

Obviamente, dos oito sentidos, os três últimos, contidos nas alíneas ‘f’, ‘g’ e ‘h’ são usos populares e não, uma definição técnica do que é religião. No entanto, as cinco primeiras definições apontam para elementos importantes para a análise desse conceito.

Na definição da alínea ‘a’, pode-se perceber a presença do mito fundador, ou como define o Houaiss, o “poder ou princípio sobrenatural” de que depende o homem. Para Peter Berger (1985, p. 38), “a religião é o empreendimento pelo qual se estabelece um cosmos sagrado. Ou, por outra, a religião é a cosmificação feita de maneira sagrada”.

Sacralizar a relação do homem com o mito fundador é o que nos mostra a definição da alínea ‘c’, uma vez que a doutrina e a práxis religiosa, ou seja, os ritos, possuem este papel.

Já a explicação da alínea ‘e’ mostra a consolidação do sistema proposto pela instituição no fiel que é a “observância cuidadosa e contrita dos preceitos religiosos; devoção, piedade, fervor”.

Este é o fim de toda religião: fazer o homem seguir seus preceitos, ritos e crer em sua doutrina. Já as definições dois e quatro talvez devessem estar englobadas na de número cinco, uma vez que se inserem no quadro da prática religiosa.

Portanto, ao tratarmos de religião, teremos em conta uma instituição que possua sua doutrina, um sistema de ritos, um mito fundador e que tenha como objetivo conseguir a adesão do homem ao seu projeto de vida. Tal conceito é o mesmo que Émile Durkheim (1989, p. 79) propõe em sua relevante obra *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. Para ele, religião é “um sistema solidário de crenças seguintes e de práticas relativas a coisas sagradas, ou seja, separadas, proibidas; crenças e práticas que unam na mesma comunidade moral, chamada igreja, todos os que a ela aderem”.

Por isso, é importante não confundir religião com *religiosidade* que é, por sua vez, uma prática contínua de certos atos que denotam uma relação permanente entre o homem e o ser de sua devoção. Tal postura independe de uma pertença a qualquer instituição, podendo mesmo ser bem própria a ateus, como também aos sem religião que, no entanto, mantêm uma estreita relação de culto seja com a ciência ou ainda com várias formas de sagrado.

Como aponta Holanda (2006, p. 27), a religiosidade baseia-se na compaixão, na fraternidade e na unidade cósmica enraizada em Deus. Todavia, esse enraizamento não é *conditio sine qua non* para sua existência.

Para o teólogo Jung Mo (*apud* HOLANDA, 2006, p.27), ela traz de volta a consciência do limite entre o ser humano e o divino e também mostra que o homem não vive sozinho.

Presente na base de todas as religiões – e até mesmo nas práticas dos ateus e dos grupos sem religião - segundo Holanda (2006, p. 27), tem como característica levar o homem à superação do limite, à ultrapassagem da imanência para a transcendência. Sem a religiosidade torna-se, então, impossível a manutenção das instituições religiosas, uma vez que é ela quem realiza a comunicação entre o homem e o mito. Assim, para Paul Tilich (*apud* HOLANDA, 2006, p.29), além de ser uma categoria religiosa inerente a todas as religiões, “é mais do que uma concepção primária do mundo; é a forma necessária e adequada de toda “*revelação*” ontológica”. Tomado de tal forma, portanto, o mito é mais que a narrativa original da concepção do mundo, é a razão de ser de cada religião. No budismo, que não se trata de uma religião de revelação, o mito está centrado na pessoa de Sidarta Gautama, o Buda; no cristianismo, o foco é Jesus Cristo, uma vez que em torno dele estão os dois testamentos – o Primeiro (mais conhecido popularmente como Antigo Testamento), que, depois da desobediência de Adão e Eva, prepara o povo judeu para um messias que virá remir os pecados de

seus primeiros pais; e o Segundo (também conhecido como Novo Testamento), no qual Cristo é tornado um novo Adão, perfeito, que apaga a culpa do primeiro e salva o mundo – ou mesmo, por exemplo, no islamismo, que tem como figura principal Muhammad, traduzido como Maomé, que recebe a revelação da verdade pelo anjo Djibrail, (Gabriel, em português), o mesmo que anuncia a vinda de Cristo no cristianismo.

Outro conceito importante é o de *sagrado*. Para Eliade, é uma instância que se distingue de forma radical daquela em que se abriga o profano.

A oposição sagrado/profano traduz-se muitas vezes como uma oposição entre real e irreal ou pseudo real. (Não se deve esperar encontrar nas línguas arcaicas essa terminologia dos filósofos – real -irreal etc. –, mas encontra-se a coisa). É, portanto, fácil de compreender que o homem religioso deseje profundamente ser, participar da realidade, saturar-se de poder.

[...] o homem religioso se esforça por manter-se o máximo de tempo possível num universo sagrado e, conseqüentemente, como se apresenta sua experiência total da vida em relação à experiência do homem privado de sentimento religioso, do homem que vive, ou deseja viver, num mundo dessacralizado. É preciso dizer, desde já, que o mundo profano na sua totalidade, o Cosmos totalmente dessacralizado, é uma descoberta recente na história do espírito humano. (ELIADE, 1985, p.214).

A esfera do sagrado pode ser então considerada aquela em que se abriga o elemento religioso. Por causa dele, a religião constrói interditos que devem ser aceitos pelo homem para que possa a ela pertencer. O homem religioso ao qual alude Eliade é aquele que se deixa manter nesse campo a maior parte de seu tempo, seguindo preceitos, regras que devem ser cumpridas para que conviva bem com o mito original de sua religião.

O sagrado, além de comunicar interditos, implica um espaço e um momento próprios para sua revelação, como relata Eliade:

[...] é preciso observar que, se todo território habitado é um “Cosmos”, é justamente porque foi consagrado previamente, porque, de um modo ou outro, esse território é obra dos deuses ou está em comunicação com o mundo deles. O “Mundo” (quer dizer, “o nosso mundo”) é um universo no interior do qual o sagrado já se manifestou e onde, por conseqüência, a rotura dos níveis tornou-se possível e se pode repetir. É fácil compreender porque o momento religioso implica o “momento cosmogônico”: o sagrado revela a realidade absoluta e, ao mesmo tempo, torna possível a orientação – portanto, funda o mundo, no sentido de que fixa os limites e, assim, estabelece a ordem cósmica. (ELIADE, 1985, p.14).

Dessa forma, o sagrado implica, como foi dito anteriormente, uma profunda radicalidade em relação ao profano, ou seja, aquilo que é secular, pertencente ao mundo e que não está inscrito em nenhum tipo de religião e, conseqüentemente, não se liga ao elemento religioso.

Bataille, entretanto, explicita que não é só a pureza seu elemento constitutivo, uma vez que é a cultura quem exprime seus interditos.

Aparentemente, para o cristão, o que é sagrado é forçosamente puro. O impuro está do lado do profano. Mas o sagrado para o pagão podia ser também imundo. Numa análise mais demorada, logo veremos que Satã, no cristianismo, está bem próximo do divino, e que o pecado não poderia ser tomado como radicalmente estranho ao sagrado. O pecado é, em sua origem, interdito religioso e o interdito religioso do paganismo é precisamente o sagrado. É sempre ao sentimento de horror pela coisa interdita que se associa o medo e o pavor de que nem mesmo o homem moderno consegue se livrar face ao que lhe é sagrado. (BATAILLE, 1987, p.209).

Segundo Eliade, o homem que se dedica ao profano coloca a experiência sagrada à margem de sua vida, não vendo o mundo com os olhos da religiosidade ou ligando-o a qualquer intervenção divina.

O homem moderno arreligioso assume uma nova situação existencial: reconhece-se como o único sujeito e agente da História e rejeita todo apelo à transcendência. Em outras palavras, não aceita nenhum modelo de humanidade fora da condição humana, tal como ela se revela nas diversas situações históricas. O homem faz-se a si próprio, e só consegue fazer-se completamente na medida em que se dessacraliza e dessacraliza o mundo. O sagrado é o obstáculo por excelência à sua liberdade. O homem só se tornará ele próprio quando estiver radicalmente desmistificado. Só será verdadeiramente livre quando tiver matado o último Deus. (ELIADE, 1992, p.97-98).

Não há para o homem profano a experiência do *deos* (divindade) ou do *theos* (Deus cristão), pois busca explicar o mundo dentro apenas da experiência humana; assim ele seculariza, dessacraliza qualquer tipo de conhecimento suprarreal.

Um outro conceito a ser abordado é o de *materialismo* – que aponta para uma crença apenas no natural, deixando de lado quaisquer explicações sobrenaturais a respeito do mundo, da vida.

Sucupira Filho apresenta uma primeira explicação do mundo, que seria a dos naturalistas. Segundo eles, o mundo representava-se por um conjunto ininterrupto de mudanças, desenvolvimento e deterioração e “o movimento do mundo era o centro de preocupação, e as realidades sensíveis se definiam com vistas a sua estrutura material, ou seja, àquilo de que as coisas são feitas” (SUCUPIRA FILHO, 1987. p. 14).

Dessa visão compartilhavam Tales de Mileto, Anaximandro e Anaxímenes, pensadores da escola jônica que criam estar a natureza em eterno movimento, sendo ela provida de vida. Eles acreditavam “por detrás da aparente multiplicidade dos fenômenos, subsistir um princípio estável, acessível à razão, e onde residiria a substância construtiva do mundo”. (SUCUPIRA FILHO, 1987. p.14-15).

Já a escola de Pitágoras acreditava que

[...] as coisas do mundo fenomenal podiam ser mensuradas e calculadas, Pitágoras institui a noção de “número”, como fundamento do mundo. Os números seriam a expressão de uma lei diretiva que se impunha aos corpos, por mediação de superfícies; as superfícies por linhas, e as linhas por pontos. Dos números, atribui condição privilegiada, sacralizadora, ao 10 (em grego: *tetraktys*), a que emprestava uma aura mística e divinatória. (SUCUPIRA FILHO, 1987, p.44).

Pitágoras, em seu materialismo, sacraliza, dá uma dimensão religiosa ao número dez, uma vez que ele simboliza tudo aquilo que pode ser abarcado pelas mãos, ou seja, é um número de totalidade.

Sua doutrina é considerada idealista e não idealista, como a jônica. Ele admitirá a origem divina da alma, em estado de pecado inato, que “a alma devia expiar no invólucro corpóreo e transmigrar (metempsicose) de corpo cativo para outro, a percorrer uma série de vidas, que incluía a involução para os animais inferiores”. (SUCUPIRA FILHO, 1987. p. 45).

Tal pensamento influenciará não só a doutrina estoica, da qual falaremos mais adiante, como também a teoria de Nietzsche sobre o “eterno retorno”.

Já na Idade Moderna, alguns materialistas são importantes como René Descartes, Giordano Bruno e Spinoza.

Descartes faz a divisão *mente (res cogitas)* e *matéria (res extensa)*, que estariam “dispostos em situações paralelas irreduzíveis um ao outro: o “corpo”, não mais que uma “estátua” ou máquina de terra, formada expressamente por Deus, e a “alma”” (SUCUPIRA FILHO, 1987, p. 96). Para Descartes, a alma possuía um lugar no corpo que, logicamente, seria a glândula pineal ou *epífise*, uma vez que é a única que não se apresenta em pares. (SUCUPIRA FILHO, 1987, p. 96-97)

Já Giordano Bruno é um dos primeiros a insurgir-se contra a questão do geocentrismo ptolomaico. Para ele, “à representação religiosa de um espaço abstrato, antepõe a realidade um espaço geométrico submetido a leis naturais, não mais dependente de leis do espírito imprimindo formas ao mundo sensível”. (SUCUPIRA FILHO, p. 90-91). Em sua definição, a natureza passa a identificar-se com o Deus das escrituras. Tal pensamento acaba por influenciar Spinoza que acreditava estar Deus nas coisas, fazendo-se presente em todos os seres, como apregoa o panteísmo, no qual ocorre uma extrema aproximação ou mesmo identificação total entre Deus e o universo, concebidos como realidades conexas ou como uma única realidade integrada. (HOUAISS, 2009).

O deus de Spinoza estava na natureza e era uma substância única – a *causa sui* (uma substância eterna e infinita que se expressa de forma infinita em seres finitos). Por isso, não havia um criador, mas uma natureza infinita que nada tem a ver com o Deus das escrituras. Para ele, os

homens não seriam dominados pela superstição se tivessem o poder de organizar as circunstâncias de sua vida em relação a suas intenções, ou se o acaso lhes fosse sempre favorável. (SUCUPIRA FILHO, 1987, p.104).

Mais contemporâneos são Nietzsche, Hegel e Kant.

Kant, com seu idealismo transcendental, cria que os produtos do “espírito cognoscente (o espaço, o tempo, a causalidade, as leis naturais) plasmam-se numa visão metafísica, isto é, *a priori*, o que vem a reduzir “espaço” e “tempo” a exsudações de uma mente ordenadora que omite ambas as categorias como inerentes à matéria”; introduzindo, assim, “a ordem (a lei) no caos (o “disperso”, segundo a terminologia kantiana) no mundo dos fenômenos”. (SUCUPIRA FILHO, p.123).

Já Hegel sistematiza o pensamento dialético a partir da tese-antítese-síntese “desde o primeiro elemento que se projeta, visando ao objeto exterior – a “negatividade” – negando-se por sua vez, num segundo movimento que conduz ao enriquecimento do conceito”. (SUCUPIRA FILHO, 1987, p. 126).

Por fim, Nietzsche é o filósofo do existencialismo. Para ele, o drama humano “reside no fato de que a luta pela sobrevivência do espírito e da vontade apenas reservam ao indivíduo a desesperança, as mesmas dores, os mesmos insucessos, a impossibilidade de realizar as ambições pessoais”. E é esse *pathos* que leva o homem à anaciclose, ou eterno retorno. “Destarte, o mundo passaria, indefinidamente, ante a alternativa de criação e destruição, de alegria e sofrimento, do bem e do mal, segundo uma visão maniqueísta do mundo dos mortais” (SUCUPIRA FILHO, 1987, p. 134).

De forma muito resumida aqui se apresentam alguns pensamentos importantes materialistas. Outros filósofos importantes como Sócrates, Platão ou Sartre não estão intencionalmente contemplados, pois não é nossa intenção, neste momento, aprofundar a questão do materialismo – o que será mais bem discorrido na poesia bandeiriana no próximo capítulo -, mas apenas trazer à baila algumas correntes desse pensamento, seja ele naturalista, idealista, idealista transcendental ou mesmo existencialista.

2- O MATERIALISMO ESTOICO E A MORTE NA POESIA BANDEIRIANA

Materialismo, como foi explicitado anteriormente, constitui-se na crença apenas no que há de existência real no mundo, não buscando explicações em uma realidade transcendental.

Alguns filósofos, já na Grécia Antiga, criam que essa era a melhor forma de se relacionar com o mundo. Lucrécio, por exemplo, negava qualquer possibilidade de existência de deuses reguladores, controladores do Universo. Para ele os solstícios, os eclipses, o nascer e o pôr do sol ou quaisquer coisas do gênero não são atos de bondade desses seres dominadores,

[...] mas têm origem no temor ou na necessidade que porventura se sinta de outros seres. Tão pouco se acreditar que sejam focos de fogo constituído para se mover em círculo, que possuam a beatitude e que sejam animados, em virtude de uma vontade própria, dos movimentos que enumeramos. (NIZAN, 1977, p. 71).

Porém, o próprio Lucrécio, tendo uma posição de tolerância e não de imposição de seu pensamento, não deseja que se invalide a crença nesses outros entes – superiores por natureza ao homem, pois essa conservação da crença não “causará às almas maiores perturbações”. No entanto, deve-se acreditar que as revoluções dos astros “são movimentos necessários, e que se cumprem porque os astros estavam compreendidos na sua origem nesses turbilhões que, um a um, engendram os diferentes mundos”. (NIZAN, 1977, p. 71).

Essa não ordenação do mundo por forças sobrenaturais, mas do mundo por si mesmo é uma antecipação de Lucrécio à teoria do Big Bang. Para ele, os diferentes mundos foram sendo concebidos a partir de turbilhões originados dos movimentos dos astros, que agiam por si próprios e não por um desejo de algum deus.

No entanto, ao contrário de Lucrécio, Anaximandro de Mileto, como relata Sucupira Filho, cria em um surgimento cosmogônico do mundo. Segundo essa teoria, a lua viria do sol e o substrato das coisas seria chamado *princípio*, de onde viriam todas as coisas conhecidas. Tal ideia foi desenvolvida por Anaximandro e estava expressa em seu conceito de *áiperon* – conceito esse que envolve a noção de infinito, eterno, inesgotável. Segundo ele, o *áiperon* cria na natureza os céus e infinitos mundos “num eterno ciclo de geração e dissolução dos seres. Esse “infinito” seria, pelo menos, a mescla em que se confundem todas as coisas, que se separam, a seguir, para formar o mundo.” (SUCUPIRA FILHO, 1987, p. 62).

Nesta explicação se pode sentir certa coincidência de tentativa de decifrar a origem do mundo – a explicação que seria dada pelos judeus em seu livro sagrado: “A Bíblia”, em que um

Deus criaria o mundo a partir do caos, como está explícito no Gênesis 1, 1-3. “No princípio, Deus criou os céus e a terra. A terra estava informe e vazia; as trevas cobriam o abismo e o Espírito de Deus pairava sobre as águas”.

Pode-se perceber que, mesmo entre os materialistas da Antiguidade, não havia uma mesma forma de se compreender o surgimento do mundo. Essa divisão entre a crença cosmogônica de Anaximandro e a materialista, de Lucrécio, no entanto, ainda persiste no mundo ocidental com outra roupagem: a teoria criacionista da Bíblia e a evolutiva, de Darwin.

As explicações sobre a formação do planeta Terra são da mais alta relevância. No entanto, elas, neste estudo, não se configuram o foco de nossa pesquisa. Buscamos, sim, entender como o materialismo lida com uma questão, bastante presente na poesia de Manuel Bandeira: a vida, conjugada com seu par antitético e não menos importante: a morte.

2.1- Vida e morte através dos tempos

Jean Baudrillard, em seu livro *A troca simbólica e a morte*, relata como a morte era encarada em culturas antigas. Segundo o filósofo francês, os selvagens não possuem conceito biológico da morte. Eles nunca “naturalizaram” a morte, pois sua definição é social, ao contrário de nossa cultura em que “o nosso idealismo [...] converge para a ilusão de uma materialidade *biológica* da morte: discursos de “realidade”, que é na verdade a do imaginário, e que os primitivos superam na intervenção do *simbólico*”. (BAUDRILLARD, 1996, p. 179).

O filósofo francês vale-se de um exemplo descrito por R. Jaulin em *La Mort Sara* em que o grupo dos anciãos “devora os koys” (jovens candidatos à iniciação), que morrem “*simbolicamente*” a fim de renascer. Nesse rito, o morto dá sua mulher, a terra do clã, a um vivo de sua família, a fim de fazê-lo reviver ao assimilar-se a ele e de fazê-lo reviver assimilando-o a si. O momento importante é a morte pelos moh (os sumos sacerdotes), dos koy (os iniciados), que são devorados pelos ancestrais; depois, a terra os dá à luz tal como sua mãe os deu à luz. Depois de “mortos”, os iniciados ficam entregues aos seus pais iniciáticos “culturais”, que os instruem, os curam e os formam (nascimento iniciático).¹

¹ A passagem citada é das páginas 179 e 180 do livro supracitado de Baudrillard. A menção ao rito iniciático primitivo demonstra claramente como vida e morte não são instâncias excludentes para esses primitivos. Uma está contida na outra, ao contrário dos ritos iniciáticos cristãos e judeus que focam exclusivamente na vida, tornando o iniciado apto para *viver* junto àquela comunidade, seja pelo batismo cristão ou pelo bar - mitzvá judeu, em que o agora homem pode se juntar aos demais para proclamar a palavra.

Para Baudrillard, a relação entre os primitivos e a morte é muito mais tranquila que para a cultura ocidental de nosso tempo. O morto, nessa cultura, é assimilado ao grupo, que com ele mantém uma relação pessoal e concreta – se feliz ou infeliz depende do caso – contatando-se com o ente através da fala, do gestual ou do ritual. E tal comunicação não implica alienação, pois, segundo Baudrillard,

[...] o sujeito só é alienado – como o somos – quando interioriza uma instância abstrata, vindo do aquém-mundo, como diria Nietzsche – psicológico (o ego e o ideal do ego), religioso (Deus e a alma), moral (a consciência e a lei) – instância irreconciliável à qual tudo o mais se subordina. Assim, historicamente, a alienação começa pela interiorização do Senhor pelo escravo *emancipado*: não há alienação enquanto durar a relação *dual* entre o senhor e o escravo. (BAUDRILLARD, 1999, p. 190).

Se nossa relação com o ente falecido é marcada por uma alienação, visto que promovemos cisões antagônicas para nos orientarmos, como consciência e lei, Deus e alma, ego e ideal do ego, criando transcendências que nos norteiem, o mesmo não ocorre com o primitivo, que tem uma relação dual com seu duplo. Como comenta Baudrillard (1999, p. 190), ele pode “negociar *com sua sombra*” – a sombra real, sem metáfora –, como com “qualquer coisa original, viva, para falar com ela, protegê-la, conciliar-se com ela, sombra tutelar ou hostil – justamente não um reflexo do “original” do corpo, mas sombra integral e, ao mesmo tempo, não uma parte “alienada” do sujeito, mas uma das figuras da troca”. Entre o que se vai e o que permanece vivo não se desfaz o laço; o morto se assimila ao vivo, mantendo-se a ligação que existira antes do término de sua vida terrena.

Assim, a relação dos primitivos tanto com a morte quanto com a vida demonstra-se bem mais tranquila que a da sociedade ocidental, que as opõe como duas instâncias estanques e excludentes. Se para aqueles até a sombra se integra ao corpo, para nós ocidentais ela é mera banalidade, apenas um reflexo dele. Se para eles, a morte se integra à vida, para a cultura do Ocidente, ambas as instâncias se tornam antagônicas.

E esta concepção de morte hoje por nós conhecida, segundo Baudrillard, só surgiu no século XVI, a partir da Reforma Protestante e da Contrarreforma, quando se começaram a individualizar as consciências diante de Deus. A partir daí, a morte passa a ser vista como um empreendimento como qualquer outro a quem a ética da acumulação atingiu.

É a partir disso, da obsessão com a morte e da vontade de abolir a morte por meio da acumulação, que esta última se torna o motor fundamental da racionalidade da política econômica. Acumulação do valor e, em particular, do tempo como valor, na fantasia de um adiamento da morte ao final de um infinito linear de valor. Mesmo quem não acreditava mais numa eternidade paga juros sobrecompósitos. É o infinito do capital que passa ao infinito do tempo, a eternidade de um sistema produtivo já não conhece a reversibilidade da troca/dádiva, mas apenas a irreversibilidade do crescimento quantitativo. A acumulação do

tempo impõe a ideia de progresso, assim como a acumulação da ciência impõe a ideia de verdade: nos dois casos, o que se acumula não se troca mais simbolicamente e vem a ser uma dimensão *objetiva*. No limite, a objetividade total do tempo, como acumulação total, é a total impossibilidade de trocar simbolicamente – é a morte. (BAUDRILLARD, 1999, p.198).

Percebe-se, a partir dessa passagem, que é a cultura ocidental uma cultura de negação da morte. Busca-se adiá-la a todo tempo, de todas as formas possíveis, uma vez que ela se mostra não como algo simbólico, mas como o termo da vida. As diversas formas de proteção e segurança modernas são grande exemplo de como a encaramos como uma *angústia*, não como algo inerente à vida. Busca-se, de todas as maneiras, a morte “natural”, descartada veementemente por Baudrillard. E ele o faz, mais uma vez, valendo-se do contraste entre a cultura primitiva e a hodierna. O filósofo francês observa que a morte “natural” é vazia de sentido, pois o grupo não participa dela; além disso, é banal, pois é assimilada apenas pela família e não pelo grupo como um todo. Se para os primitivos é um ato coletivo absorvido pelo grupo, por meio de festa – uma permuta de vontades ruins e boas – e de ritos, para os ocidentais ela não leva em conta o ente que se foi, apenas quem fica é nela considerado. Nela, consideramo-lo como

[...] um qualquer que partiu. Já não há o que trocar. Ele já é um resíduo antes de morrer. Ao final de uma vida de acumulação, é ele que se vê subtraído do total: operação econômica. Ele não se torna efígie: ele serve no máximo de álibi aos vivos, à sua superioridade evidente de vivos com relação aos mortos. É a morte plana, unidimensional, o fim de percurso biológico, saldo de uma dívida: “entregar a alma [a Deus]” como um pneu, continente esvaziado do seu conteúdo. Que banalidade! (BAUDRILLARD, 1999, p. 221).

Visões opostas realmente demarcam a concepção da morte entre os primitivos e a cultura hodierna. Para eles, ela é adição – o morto é incorporado ao grupo – conquanto para nós é subtração. Mais um que se vai e não fará mais parte do grupo. Um possível além talvez sirva como alento ao luto que se instala entre os entes do falecido.

Nietzsche em seu livro *O crepúsculo dos deuses* demonstra como esse sistema da morte opera ao afirmar que “são as almas espirituais, admitindo que elas sejam também as mais corajosas, que vivem as tragédias mais dolorosas: e é por isso mesmo que essas almas fazem honra à vida, porque a vida lhes é tão superiormente antagônica.” (NIETZSCHE, 1971, p. 196).

O filósofo existencialista parece possuir visão parecida àquela dos primitivos, ao acreditar que a morte deveria ser uma livre escolha do ser humano, ao contrário do que prega o cristianismo, religião dominante no mundo ocidental.

Morrer com nobreza, quando deixa de ser possível viver com nobreza. Escolher livremente a morte, no momento que melhor nos convenha morrer, lúcida e alegremente, ao pé dos filhos, com testemunhas, quando o adeus ainda é possível, quando aquele que nos vai deixar *existe* ainda, e é ainda capaz de compreender aquilo que quis, aquilo que fez e de *recapitular* a sua vida. – Todo o contrário daquela comédia lastimosa que o cristianismo reserva para a hora da morte. É verdadeiramente imperdoável o abuso que o cristianismo faz da fraqueza do moribundo, aproveitando-se dela para violentar as consciências, para emitir juízos sobre o homem e o seu passado! – É necessário combater preconceitos cobardes, e proceder a uma apreciação exata, ou seja, fisiológica daquilo a que chamamos morte *natural*: a morte não pode nunca ser natural, é sempre um suicídio. Somos sempre nós, e não os outros, os causadores da nossa própria morte. (NIETZSCHE, 1971, p. 113).

E é ela a companheira inseparável de Manuel Bandeira que determinará sua forma de viver, como se verá em seguida.

2.2 - A morte na poesia de Manuel Bandeira.

A morte é uma tópica das mais relevantes da poesia bandeiriana. Presença inconteste em sua vida, ela se lhe torna um mote, desde a publicação de seu primeiro livro, *A cinza das horas*, em 1917.

A forma, porém, como ela é encarada por Bandeira em seus poemas tornar-se-á, no entanto, o cerne deste estudo – que não se pretende definitivo, mas apenas outra luz sobre um tema já bastante estudado na poesia de Manuel Bandeira. Poderíamos, para isso, dividi-la em três momentos: descoberta da doença, aceitação irônica, aceitação pacífica.

2.2.1 - A descoberta da doença

O primeiro contato com aquela a quem o poeta chamaria “a Indesejada das gentes” não foi simples; ao contrário, foi difícil e aceitar tal proximidade, advinda pela descoberta da tuberculose, doença incurável no início do século XX. E é essa dificuldade que o poeta revela já em seu primeiro poema, “Epígrafe”: “Depois veio o mau destino/ E fez de mim o que quis”. Esse mau destino “Turbou, partiu, abateu/ Queimou sem razão nem dó”. (BANDEIRA, 1974, p.5).

Poema autobiográfico, “Epígrafe” apresenta uma poesia que seria, neste início, marcada pela tísica – não que fosse a tópica única, mas uma das centrais – e esta o influenciaria sobremaneira. E no mesmo livro, “Desencanto” viria, como aponta Giovanni Pontiero (1986, p. 37), a “dar vazão às paixões que o consomem”, em que, segundo o crítico, “o poeta persegue, sem embaraço, a catarse da expressão poética e, com palavras que lembram profundamente o crepuscular Corazzini, narra

sua infelicidade e submissão” ao escrever “Eu faço versos como quem chora [...] / Eu faço versos como quem morre”. (BANDEIRA, 1974, p. 7).

Roberto Vecchi confirma essa ligação feita por Pontiero de Bandeira com o crepuscular italiano. Para ele, o caminho poético de Bandeira é “repleto de tensões passionais, etapas temporárias, regurgitações existenciais da tuberculose estendido entre alguns versos paradigmáticos que podem dar conta melhor que qualquer outra determinação desse desenvolvimento na aparência nem sempre linear” (VECCHI *apud* LANCIANI, 1998, p. 290-291) como se pode observar nos versos crepusculares do bardo pernambucano.

No entanto, para Vecchi, tal influência se estende para além das primeiras obras de Bandeira:

[...] o arco temporal-poético que vai da afirmação metaliterária “– Eu faço versos como quem morre” de “Desencanto”, que já por si chama à memória o clima crepuscular da lírica de Corazzini, até o postulado manifesto de “Poética”, ainda autorreflexivamente dirigido para os valores do texto, “– Não quero mais saber do lirismo que não é libertação”, resume a travessia de uma multiplicidade de espaços ficticiamente ocasionais na sua justaposição, mas na verdade encadeados por uma sólida rede de nexos causais estéticos, históricos, pessoais capazes de justificar a gênese da nova expressão poética. (VECCHI *apud* LANCIANI, 1998, p. 290-291)

Como se vê, a aliança estabelecida entre o poeta e os crepusculares italianoaps dá-se não só no plano literário. Esse vínculo, que se iniciou, segundo relata o próprio autor², através de Ribeiro Couto, em um momento em que o vate pernambucano começava a conhecer a geração modernista, tem fundamento também na história de Corazzini e Bandeira. Segundo este, a tuberculose lhes fora comum, tendo o poeta italiano falecido com pouco mais de vinte anos.³ Sendo esta ligação tão profunda, não é surpresa que ecos dessa tradição crepuscular ressoem na poesia bandeiriana como um todo.

A poesia crepuscular se apresenta de fato – esse o paradoxo – como transposição imediata de um estado emotivo, de um desabafo bruto do sentimento, como uma atitude passiva em frente da tradição, alimentada pelos próprios autores. Mas como pesquisas mais aprofundadas mostraram, há uma presença constante de elementos extraídos da tradição e aproveitados numa operação consciente, por nada casual ou ingênua, de rearticulação. Sua atuação poética coincide com a presença ainda operante, embora já em fase de

² No Itinerário de Pasárgada, Manuel Bandeira fez. “Mas voltando a Ribeiro Couto, foi por intermédio dele que tomei contato com a nova geração literária do Rio e de São Paulo, aqui com Ronald de Carvalho, Álvaro Moreyra, Di Cavalcanti, em São Paulo com os dois Andrades, Mário e Oswald, quando Mário de Andrade veio ao Rio para ler em casa de Ronald e depois em casa de Olegário Mariano a sua *Paulicéia Desvairada*, ainda inédita. Eu já estava bem preparado para receber de boa cara os desvairismos de Mário, porque Ribeiro Couto, grande farejador de novidades na literatura da Itália, da Espanha e da Hispano-América (correspondia-se com Alfonsina Storni e outros argentinos), me emprestava os seus livros e foi assim que conheci e comecei a gostar de Palazzeschi, cuja “*Fontana malata*” sabia de cor, de Soffici, Govoni, Ungaretti”. (BANDEIRA, 1984, p. 66).

³ Esta afirmação pode ser encontrada no Itinerário de Pasárgada, na página 67 da edição utilizada nesta pesquisa.

esgotamento, da tradição decadente; por isso os crepusculares para criar seu espaço diferencial, para experimentar caminhos alternativos, tudo o que podem fazer é assumir essa tradição e procurar ultrapassá-la através de uma “inversão do sublime”, pelo uso da ironia ou pela eleição de visões anti-heroicas ou antirretóricas. (VECCHI *apud* LANCIANI, 1998, p. 310).

Outro poema em que a morte lhe parece cruel é “A dama branca” (*Carnaval*, 1919). Nele o poeta demonstra uma relação profunda com aquela que se apresenta como o termo da vida. É uma relação conturbada e, mesmo que apresente algum tom de mofa em relação a ela, essa o entristece, como se vê no verso “Sorriu-me em todos os desenganos”.

E ela lhe aparece “A cada júbilo interior”, como “querendo bem”. E, embora seja de todos conhecida e a todos oferecida (“Tivera amantes: uma porção./ Até mulheres. Até meninos”), ela lhe dói profundamente, uma vez que ele a encontrara havia anos, sendo-lhe uma constância. Mas o fato principal que o condói é que “Por uma noite de muito frio,/ A Dama Branca levou meu pai”. (BANDEIRA, 1974, p. 67-68).

Esta morte, personalizada de branco, não de negro – talvez seja outro resquício simbolista essa preferência pela cor branca – é justamente uma metáfora de algo presente na vida do poeta que perde seus entes mais próximos um a um em pouco tempo. Aceitar-lhe esta constância não era algo imaginável.

Em *A cinza das horas*, “Elegia para minha mãe” confirma esta dificuldade nesta aceitação. Se em “A dama branca” sofre pelo pai, o mesmo lhe acontecera em relação à mãe.

Entregue à sugestão evocadora do ermo,
Em pranto rememoro o teu lento martírio
Até quando exalaste, à ardente luz de um círio,
A alma que transia ao corpo enfermo.

Mais adiante relata a dor dessa lembrança, ao escrever:

Agora se me despedaça o coração
A cada pormenor, e o revivo cem vezes,
E choro neste instante o pranto de três meses
(Durante os quais sorri para tua ilusão!) (BANDEIRA, 1974)

Veja-se que aceitar a perda não é algo fácil para o poeta. Sofre ele como o homem moderno que Baudrillard relata ao ver que aquele que outrora era presente, agora se lhe é subtraído. Ele chora

o que retivera por três meses durante a enfermidade da mãe, tentando sorrir para que a alegrasse e não a fizesse sofrer mais durante o período.

É essa situação biográfica que determina essa primeira forma de contato com a morte. Ela lhe é angustiante e por demais presente, seja pela tuberculose, que lhe assalta a juventude ou mesmo pela perda dos entes mais próximos – o que o faz chorar copiosamente, uma vez que era ele quem estava marcado para morrer; não o pai, a mãe ou a irmã amada...

Nesse primeiro momento de sua poesia, vê-se, como afirma Nietzsche (1971, p. 196) uma “alma espiritual”, ligada àqueles que se foram e que, por isso mesmo, sofre pelas perdas dos entes queridos, vivendo assim “as tragédias mais dolorosas”. Nota-se, então, um poeta que parece acreditar na vida como um oposto da morte, ou seja, como um fim de tudo, estando esta vida então como algo superiormente antagônico a ele, tal qual a afirmação de Nietzsche já supracitada. Outra postura será vista em relação à morte no que tange a outras obras.

2.2.2 - Aceitação irônica

Um segundo momento é o de uma aceitação irônica. Para o poeta, a morte não é mais aquela dolorosa companheira, pois já entende que ela lhe é inexorável e que precisa se conformar com essa presença constante.

O uso de certas ironias na poesia bandeiriana, como se verá em “Pneumotórax”, constitui um legado de uma poesia simbolista. O não temor, mas a ridicularização através do humor negro do tema da morte é uma forma de tentar negar essa tradição decadentista, mas não através de um protesto ou manifesto, e sim, da ironia para com aquela que a todos chega, sem distinção.

Outros poemas como “Soneto inglês n.2” e “Morte absoluta” (*Lira dos cinquent’anos*, 1940) demonstram essa “aceitação” bandeiriana da morte. Essa, por sua vez, está, como relata Espinheira Filho (2004, p. 214), “livre, sobretudo, de quaisquer prolongamentos *post-mortem*, do que costumam prometer as religiões”:

Morrer sem deixar porventura uma alma errante...
A caminho do céu?
Mas que céu pode satisfazer teu sonho de céu? (BANDEIRA, 1974, p. 163).

O eu lírico nesses versos refuta qualquer possibilidade de vestígio de si mesmo depois dessa morte, uma vez que desejo de imortalidade não o atinge. Esse querer, todavia, segundo Baudrillard, foi bem comum em tempos antigos.

[...] a imortalidade é progressiva, eis uma das coisas mais estranhas. No tempo: ela passa de uma sobrevivência limitada à sobrevivência eterna – no direito virtual de todos. Mas isso é relativamente recente. No Egito, com lentidão, certos membros do grupo (os faraós, depois os sacerdotes, os chefes, os ricos, os iniciados da classe dominante), em função do seu poder, se apartam como imortais, não tendo os outros direito a mais do que à morte e ao duplo. Por volta do ano 2000 a.C., todos alcançam a imortalidade: trata-se de uma espécie de conquista social, talvez conseguida com muita luta; sem fazer história social/ficção, imagina-se muito bem, no Egito das Grandes Dinastias, revoltas e movimentos sociais tendo por reivindicação o direito à imortalidade para todos. (BAUDRILLARD, 1999, p. 175).

Ainda de acordo com Baudrillard (1996, p. 175), ela é “um emblema do poder e de transcendência social”, uma vez que não é dada a todos como foi no Egito Antigo em que apenas alguns lhe tinham acesso ou mesmo hoje, em que, “mesmo na versão cristã mais universalista, a imortalidade só pertence ao ser humano *de direito*” – vide os comportamentos hodiernos diante da morte.

A desigualdade diante da morte, social, política, econômica (expectativa de vida, prestígio dos funerais, glória e sobrevivência na memória dos homens) não é senão uma recaída na discriminação fundamental: uns, os únicos verdadeiros “seres humanos”, têm direito à imortalidade e os outros o têm somente à morte. Nada mudou profundamente desde o Egito das Grandes Dinastias. (BAUDRILLARD, 1999, p. 176).

Para Bandeira, nada disso interessava. A morte, nesse momento encarada de forma irônica, é-lhe apenas um alívio da vida. Deseja então, como em “Soneto inglês n.2” “Morrer sem uma lágrima, que a vida/ Não vale a pena e a dor de ser vivida”. (BANDEIRA, 1974, p. 162).

Com o passar do tempo, o contato frequente com a “Indesejada das gentes” foi se tornando cada vez mais tranquilo. E é essa aceitação da morte uma natureza que se desenvolve no poeta.

2.2.3 - Aceitação pacífica

Talvez essa seja uma terceira natureza do poeta – aquela que Ruy Espinheira Filho (2004, p. 214) cita como sendo caracterizada *principalmente* pela relação do bardo com a morte (as outras duas são a da juventude e a do tísico, respectivamente).

Em um primeiro momento, o autor coloca a relação com o fim da vida terrena como aquela inelutável a cada um de nós. Como vimos em Baudrillard, a morte “natural” é o pedido tanto de

“Contrição” quanto de “Oração a Nossa Senhora da Boa Morte” (ambos de *Estrela da manhã*, 1936) como aparece nos versos abaixo:

Nem alegrias mais peço agora,
Que eu sei o avesso das alegrias.
Tudo que viesse, viria tarde!
O que na vida procurei sempre,
– Meus impossíveis de Santa Rita –
Dar-me-eis um dia, não é verdade?
Nossa Senhora da Boa Morte! (BANDEIRA, 1974, p. 140).

Tal pedido demonstra que o poeta não sofria da angústia de morrer, como vimos anteriormente, mas aceitava-a, pedindo a Nossa Senhora apenas uma boa parca, já que, desde os dezoito anos, esperava-lhe a chegada. Já não sofria o autor como em *A cinza das horas* ou mesmo em *Carnaval*. Já não era a morte digna de alguma troça como fora em “Pneumotórax”.

Essa aceitação pacífica da doença veio-lhe com o tempo e parece-nos uma atitude bastante estoica bandeiriana – o que mostraremos a seguir – e isso pode ser notado em poemas como “Lua nova” e “Consoada”, ambos de *Opus 10* ou mesmo em “O homem e a morte”, de *Belo belo* (1948), em que a visão da morte não mais o assusta.

– Tu és a Morte? pergunta.
E o Anjo torna: – A morte sou!
Venho trazer-te descanso
Do viver que te humilhou.
– Imaginava-te feia,
Pensava em ti com terror...
És mesmo a Morte? ele insiste.
– Sim, torna o Anjo, a Morte sou,
Mestra que jamais engana,
A tua amiga melhor.
E o Anjo foi-se aproximando,
A frente do homem tocou,
Com infinita doçura
As magras mãos lhe compôs. (BANDEIRA, 1974, p. 188).

O termo da existência já se torna algo aceitável, muda de figura, não assustando mais o eu lírico. Como aponta Espinheira Filho (2003, p. 216), é um encontro “que se repete, entre o poeta e a morte, e cada vez mais ele a encara sem rejeição, sem qualquer estranhamento”. Assim como se verá em “Consoada”, nota-se neste momento de sua poesia, que o poeta já se sente preparado para partir desta vida, como demonstra Emanuel de Moraes. Para ele, o poeta está pronto para a morte. “Não será até um desejo? Talvez não. Possivelmente, ainda sinto o prazer de viver, mas a morte não

o assusta, ele a espera, pois tem a sensação de dever cumprido, e ante o inevitável aceita tranquilamente a sua situação.” (MORAES, 1962, p. 237)

Se a morte não lhe é uma decepção, um desengano, não precisa o poeta temê-la, por isso não procura nenhum refúgio, pois, como observa o mesmo Emanuel de Moraes, Manuel Bandeira não precisa “de nenhum remédio para o desespero de morrer, porque não se sente um desesperado. Tranquilamente aguarda a morte como uma visita, apenas com a mesma preocupação de quem gosta de receber visitas tendo tudo em casa em seu lugar.” (MORAES, p. 239).

No entanto, ainda que não precisasse de remédio para o desespero de morrer, como relata Moraes, conviver com um mal, durante muitos anos, incurável, não se podia dizer algo fácil de lidar. Talvez Bandeira, como relata Davi Arrigucci Jr. em sua análise de “Consoada”, fizera da poesia um “meio próprio para se familiarizar com a morte” (ARRIGUCCI JR, 2003, p. 271). Talvez fosse então a poesia sua válvula de escape para lidar com essa ausência que lhe foi sempre presente: a morte.

Até aqui trouxemos algumas luzes sobre a questão da morte na poesia bandeiriana. No entanto, a questão do estoicismo, ainda não percorrida, será apresentada pouco a pouco, relacionando-se com alguns poemas de Manuel Bandeira que demonstrarão dois desses momentos de sua poesia: “Pneumotórax” e “Momento num café” ilustrarão essa aceitação irônica e “Consoada” e “Preparação para a morte”, a atitude de aceitação pacífica do poeta pernambucano em relação à morte.

2.3. – A atitude estoica na poesia bandeiriana

Ao longo deste estudo pretendemos mostrar como a poesia bandeiriana é marcada pela forte presença do estoicismo. E esta lhe é frequente, uma vez que o convívio íntimo com a morte fez com que o poeta tivesse que aprender a aceitá-la. Durante as análises dos poemas, ver-se-á que esta aceitação foi se tornando cada vez mais tranquila com o passar do tempo. Por isso, o critério de ordenação dos poemas teve em conta a temporalidade da escrita dos mesmos para que se perceba como essa atitude estoica foi se configurando na poesia de Manuel Bandeira.

Dessa forma, iniciar-se-á a análise dos poemas com “Pneumotórax”, vindo em seguida “Momento num café”, “Consoada” e, por último, “Preparação para a morte”.

2.3.1 - Pneumotórax

Febre, hemoptise, dispnéia e suores noturnos.
A vida inteira que podia ter sido e não foi.
Tosse, tosse, tosse.

Mandou chamar o médico:

- Diga trinta e três.
- Trinta e três... trinta e três... trinta e três...
- 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. (BANDEIRA, 1974, p. 106).

“Pneumotórax” é um poema de *Libertinagem*, quarto livro de Manuel Bandeira, publicado em 1930. Época de grande agitação política no Brasil – o *crack* da bolsa de Nova Iorque em 1929 afetara a economia brasileira e Getúlio Vargas assumira o poder um ano depois no país por força de um golpe militar que também ficou conhecida como a Revolução de 30.

No plano literário, a primeira fase do Modernismo perdera sua força. Já não se pensava numa poesia antropofágica e autores como Cecília Meireles, Murilo Mendes e Jorge de Lima dariam um tom mais espiritualista à poesia, e o romance de 30 com Rachel de Queiroz e Jorge Amado, entre outros, retomariam o contexto regionalista na ficção.

Em 30 também surgia o poeta maior que, de acordo com Bandeira, era Carlos Drummond de Andrade. Ele publicava seu primeiro livro já bem dentro da temática modernista. E, ao mesmo tempo, Bandeira publicava aquela que – junto a *Estrela da manhã* – seria sua obra mais modernista: *Libertinagem* que, conforme observa Mário de Andrade, é “um livro de cristalização. Não da poesia de Manuel Bandeira, pois esse livro confirma a grandeza de um dos nossos maiores poetas, mas da psicologia dele. É o livro mais indivíduo Manuel Bandeira de quantos o poeta já publicou”. (ANDRADE *apud* BRAYNER, 1980, p. 193).

E o poeta, grande amigo de Manuel Bandeira, explica que tipo de cristalização se dá na quarta obra de poesia do bardo pernambucano.

Entendamo-nos: libertação pessoal.

Essa cristalização de Manuel Bandeira se nota muito particularmente pela rítmica e escolha dos detalhes ocasionadores do estado lírico. Manuel Bandeira lembra esses amantes bem casados que, depois de tanta convivência, acabam se parecendo fisicamente um com o outro. Assim a rítmica dele acabou se parecendo com o físico de Manuel Bandeira. Raro uma doçura franca de movimento. Ritmo todo de ângulos, incisivo, em versos espetados, entradas bruscas, sentimento em lascas, gestos quebrados, nenhuma ondulação. A famosa cadência oratória da frase desapareceu. Nesse sentido, Manuel Bandeira é o poeta *mais*

civilizado do Brasil: não só pelo abandono total do enfeite gostoso como por ser o mais... tipográfico de quantos, bons, possuímos. Quero dizer: 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 para leitura de olhos mudos. Manuel Bandeira é dentre os poetas vivos nossos o que prescinde do som. A poesia dele, na infinita maioria atual, é poesia para leitura. (ANDRADE apud BRAYNER, 1980, p. 193-194)

Livro da maturidade poética de Bandeira, *Libertinagem* mostrará um poeta mais livre em seus ritmos, nas formas poéticas e nas suas tópicas. Bandeira já dominava o verso livre, sabia conciliar as formas fixas e aquelas mais soltas, possuía pleno domínio do ritmo e da palavra, sabendo colocá-la no seu local preciso. E, embora seja uma obra de nome que sugere uma liberdade exagerada, apresenta um interessante paradoxo: concomitantemente ao materialismo expresso em muitos poemas, apresenta-se uma religiosidade que se lhe contrasta de forma complementar.

Pneumotórax, poema de humor negro, traz em si duas tópicas muito correntes na poesia bandeiriana: “a vida que podia ter sido e não foi” e o *carpe diem*.

2.3.1.1 - A vida que podia ter sido e não foi

O segundo verso do poema em questão é de especial relevância para compreender a poesia de Manuel Bandeira. Finazzi-Agrò, em seu ensaio “O poeta inoperante” apresenta um Bandeira que se divide entre um “*pianíssimo* e *fortíssimo* em que se jogam, [...] os destinos da sua poesia”. Para ele, o poeta oscila entre “o preguiçoso acolhimento de imagens vizinhas familiares, e o frenético agitar-se em volta da evidência literária de tais imagens”; entre um bardo que tem domínio da poesia e entre aquele que se deixa ser poesia. De acordo com Agrò, o trabalho e a obra de Bandeira são, em suma, “o resultado dum ininterrupto reequilíbrio, duma “inoperante” readaptação, do sujeito ao mundo e do mundo ao sujeito, tendo-se, ao centro, um *eu* se deixando laborar pela realidade sem nunca deixar de a elaborar”. (FINAZZI-AGRÒ apud LANCIANI, 1998, p. 242). E a atividade preguiçosa de que falamos há pouco, segundo Finazzi-Agrò tem um nome

[...] que já se transcreveu entre as linhas exordiais deste parágrafo: “febre, hemoptise, dispnéia e suores noturnos” – a “grande doença”, enfim, que acompanha o advento do moderno, suavizando-se na “sutileza” (a *delicada*, a *fininha*, a *magrinha*...). E, sutil, este mal importante, torna-se de verdade, até se insinuar nas próprias dobras do pensamento contemporâneo, até condicionar o seu desenvolvimento, até se identificar com aquele *Krisis* espalhando-se no limiar do Novo. (FINAZZI-AGRÒ apud LANCIANI, 1998, p. 242).

Essa vida que poderia ter sido e não foi é muito marcada pela doença que acompanha Bandeira: a tuberculose, que limita sua vida. O próprio poeta confessa tal influência em carta a Mário de Andrade datada de 27 de dezembro de 1924.

A tuberculose em Manuel: foi uma data histórica. Justíssimo. Eu próprio não sei dizer qual é o verdadeiro Manuel: o manso ou o outro. Antes da doença fui dinâmico como um futurista italiano, verdadeiro azougue, sarcástico, remedador (grande talento de comediante), agressivo, sem maldade de coração, mas com muita maldade intelectual. A tísica pôs água nessa fervura toda. Adaptação, força agilíssima em mim. Quase que tenho vivido à custa de inteligência e de paciência. *Carnaval* – explosão do instinto sopitado. *Cinza das Horas* e *Ritmo* – segunda natureza. Outro amigo meu, que me conhece bastante, acha que, ainda recuperando a integridade física eu manteria a segunda natureza. Será verdade? Não posso responder. (ANDRADE; MORAES, 2001, p. 165).

O autor mesmo, à época, não sabia definir se a natureza anterior ou a posterior à tuberculose prevaleciam em si. É nítido que um mal como a tuberculose afeta a vida de qualquer ser humano, não o deixando realizar muitas das coisas que queria. Ruy Espinheira Filho, em seu livro *Forma e alumbramento: poética e poesia em Manuel Bandeira*, acresce-lhe outra natureza, totalizando três naturezas perceptíveis na poesia bandeiriana.

A primeira natureza é o Bandeira saudável, dinâmico, alegre, esperançoso, espírito do “bem-nascido”, mas a doença impõe-lhe logo a segunda natureza, e é de acordo com esta natureza que surge como poeta. A observação do amigo, de que falava Bandeira, e as observações de Mário talvez procedam quanto a certa manutenção da segunda natureza ao longo da obra, sobretudo devido ao caráter “contemplativo”, mas também podemos pensar que tal caráter poderia ser a primeira natureza do poeta e se manifestaria mesmo sem o “mau gênio” que deflagraria a segunda natureza. A terceira natureza chegará mais tarde, com a plácida aceitação do *fim de todos os milagres*, como está dito em “Preparação para a morte”. (ESPINHEIRA FILHO, 2004, p. 192).

E é justamente a segunda natureza que aparece nesses primeiros versos de “Pneumotórax”. O eu lírico nesse poema de caráter narrativo, que lembra o poema-piada, transporta para o paciente tísico algo de caráter biográfico. Bandeira é aquele que teve seu curso de Arquitetura interrompido pela doença e que precisou viajar para vários lugares em busca da manutenção de sua vida. O próprio poeta admite em *Itinerário de Pasárgada* que seu desejo não era ser poeta.

Não era minha ambição ser poeta e sim arquiteto, gosto que me foi jeitosamente incutido por meu pai, sempre a me interessar no desenho, dando-me a ler os livros de Viollet-le-Duc (*L'Art du Dessin, Comment on Construit une Maison*), mostrando-me reproduções das grandes obras-primas arquitetônicas do passado, criticando com zombaria os aleijões dos mestres-de-obras do Rio. Se eu escrevia versos, era com o mesmo espírito desportivo com que me equilibrava sobre um barril lançado a toda a força das pernas, o que de modo nenhum me fazia sentir vocação para artista de circo. (BANDEIRA, 1984, p. 27).

E assim, Bandeira seguiria uma vida que não planejara, uma existência restrita. O poema “Epígrafe”, que abre seu primeiro livro *A cinza das horas*, dá o tom de como a doença limitou o poeta.

Depois, veio o mau destino
E fez de mim o que quis.

Veio o mau gênio da vida,
Rompeu em meu coração,
Levou tudo de vencida,
Rugia e como um furacão,

Turbou, partiu, abateu,
Queimou sem razão nem dó (BANDEIRA, 1974, p. 5).

Em “Testamento”, publicado em *Lira dos cinquent’anos*, o poeta retoma este posicionamento da “vida que podia ter sido e não foi” por causa do mal que o assombrou desde os dezoito anos de idade.

Criou-me desde menino
Para arquiteto meu pai
Foi-se-me um dia a saúde...
Fiz-me arquiteto? Não pude!
Sou poeta menor, perdoai! (BANDEIRA, 1974, p. 173).

Maria José da Trindade Negrão aponta para essa característica de transferência da vida biográfica para a poesia, de tentativa de realização de uma em outra. Segundo a crítica,

Intuitivo confesso e comprovado, Manuel Bandeira nos legou uma das obras mais lúcidas da nossa literatura. Há nela, implícita e explicitamente manifesta, em alguns poemas, a consciência de estar tentando viver ou expressar no fazer poético a vida não vivida. (NEGRÃO *apud* XAVIER, 1986, p. 160).

Finazzi-Agrò ratifica essa posição de Negrão ao comentar sobre o mal que abateu Bandeira já em sua mocidade.

O evento da doença subtrai, portanto, Bandeira à fatalidade do senso comum, livra-o da normalidade de um “lirismo comedido”, “bem comportado”, “funcionário público”, para o condenar, todavia, a uma marginalidade que é condição necessária (compulsão a) uma visão diferente do real e do nosso ser nele.

Tempo complementar e, ao mesmo tempo, alternativo com respeito ao nosso tempo, aquele em que o poeta se põe, a partir de um “fato” que apaga qualquer horizonte último, que é percepção dolorosa/alegre da inadequação do *Eu*, da sua incapacidade para dominar o tempo. É esta, justamente, a outra face da liberdade, o avesso da “libertinagem”: o lado melancólico de um escritor que, excetuando-se ou sendo excetuado pelo mundo, deve enfim viver uma existência feita de exceções, de instantes únicos, de ocasiões exclusivas. Uma situação irrevogável tendo o gosto doce-amargo da irresponsabilidade, da suspensão

incondicional num presente cristalizado de vez no coração do devenir. (FINAZZI-AGRÒ *apud* LANCIANNI, 1998, p. 261).

Como demonstra Bandeira em “Canção do vento e da minha vida” (*Lira dos cinquent’anos*, 1940), com o tempo ele vai superando as adversidades. E a tuberculose não foi para ele um empecilho para que se tornasse o grande poeta que foi. Formado nas escolas parnasiana e simbolista, Bandeira vai, gradualmente, delas se libertando e, mesmo “excetuado pelo mundo”, como relata Finazzi-Agrò, ele não se isola em uma torre de marfim nem implora condolências ou vive de lamúrias por esse mal que o abate, turba, sem dó. A melancolia será, sim, presente em boa parte de sua obra; no entanto, estará ela aliada a um rasgo irônico que engrandece a poesia bandeiriana.

2.3.1.2 - Carpe diem

“A única coisa a fazer é tocar um tango argentino”. Assim Bandeira encerra seu “Pneumotórax”. Este verso é relevante na poesia bandeiriana, uma vez que ele demonstra outro lado do poeta: o daquele que acredita na vida, que quer vivê-la intensamente, não apenas queixar-se dela.

E é nesse sentido que se pode perceber uma tópica epicurista: o *carpe diem*; ou seja, aproveitar o dia, a vida. No entanto, isso não consiste em viver uma vida de luxúria, de prazeres desmesurados, buscando honrarias, glórias, a satisfação da própria vaidade.

Ó Leucônoe, não procures (é proibido saber) que fim os deuses concederam para mim, que fim para ti. Nem procures os números babilônios. Como será melhor suportar o que quer que seja! Ou Júpiter (te) concederá muitos invernos ou (este) último, que, agora, castiga o mar Tirreno nos opostos rochedos. Sê sábia, filtra os vinhos e, pelo curto espaço de tempo, limita longas esperanças. Enquanto falamos, o tempo invejoso terá fugido: Aproveita o momento presente, quanto menos crédula possível no dia seguinte.⁴ (Cf. OLIVEIRA, 2010, p.112).

A incerteza do futuro é o que motiva Horácio a aconselhar a Leucônoe o *carpe diem* já que o tempo passa e não possibilita planejamentos em longo prazo; a realização do ser humano, logo,

⁴ Tal passagem, no original, se encontra escrito da seguinte maneira: *Tu ne quaesieris (scire nefas) quem mihi, quem tibi/ finem di dederint, Leuconoe, nec Babylonios/ temptaris numeros. Vt melius quicquid erit pati! /Seu pluris hiemes seu tribuit Iuppiter ultimam, /quae nunc oppositis debilitat pumicibus mare /Tyrrhenum, sapias, uina liques et spatium breui /spem longam reseces. Dum loquimur, fugerit invida /aetas: carpe diem, quam minimum credula postero.*

deve se dar no tempo presente, não no devir. É isso que demonstra Sêneca, discípulo de Epicuro, em seu livro *Sobre a brevidade da vida*. Para ele, o homem

[...] que emprega todo o tempo consigo próprio, que ordena cada dia como se fosse uma vida, nem deseja o amanhã, nem o teme. Pois que novo prazer há, que qualquer hora lhe possa imediatamente trazer? Tudo lhe é conhecido, tudo foi desfrutado até a saciedade. Do resto, que a Fortuna disponha como queira: a vida já lhe foi assegurada. (SÊNECA, 1993, p. 35).

A esse tísico que não viveu a vida – a que podia ter sido e não foi –, o médico recomenda tocar um tango argentino, ou seja, aproveitar o que lhe resta, não se preocupando com o mal que o assombra. Buscar o prazer que lhe faltava por essa existência restrita parece ser o que é recomendado ao paciente pelo médico. Nesse ponto, Bandeira novamente parece trazer à tona os escritos de Epicuro, que afirma: “De fato, só sentimos necessidade do prazer, quando sofremos pela sua ausência; ao contrário, quando não sofremos, essa necessidade não se faz sentir. É por essa razão que afirmamos que o prazer é o início e o fim de uma vida feliz.” (EPICURO, 2002, p. 37).

Se considerarmos o paciente uma personagem da narração, podemos descartar tal ensinamento epicurista. Entretanto, se virmos, a partir do ponto de vista biográfico o poeta como esse paciente, podemos perceber que há sim esse desejo do prazer, que nada possui de hedonista, como o apontado por Jean Brun.

O prazer é um ardor irracional que se apresenta como algo desejável. Compreende: a fascinação (prazer que envaidece nosso ouvido); o prazer que se nutre do mal (é o que nasce das desgraças alheias); a voluptuosidade (impulso da alma ao abandono); a intemperança (debilidade da virtude)⁵. (Cf. BRUN, 1962, p. 49).

O prazer estoico nada mais é que uma forma de saciar algo que se faz ausente. Assim, um prato de comida dá prazer por matar a fome de alguém e um copo de água por saciar a sede. No entanto, uma interpretação hedonista de Epicuro tem sido transmitida e não é disso que se trata neste estudo.

Para saciar seu desejo de libertar-se das limitações – o que, no “mundo real” se lhe apresenta impossível, e como forma de talvez retomar aquela primeira natureza “saudável, alegre e esperançosa” (ESPINHEIRA FILHO, 2004, p. 192), Bandeira criará para si um lugar onde não há

⁵. Lê-se na versão em espanhol: *El placer es un ardor irrazonable que se presenta como algo deseable. Comprende: la fascinación (placer que halaga nuestro oído); el placer que se nutre del mal (es el que nace de las desdichas ajenas); la voluptuosidad (impulso del alma al abandono); la intemperancia (debilitamiento de la virtud)*.

limites para sua imaginação e seus desejos: é a sua Pasárgada. Bella Jozef, contudo, observa que Bandeira quer fugir da doença e não da realidade.

A busca de Pasárgada pode ser incluída na temática da libertação e, se atentarmos bem, ir para Pasárgada significa ingressar na vida comum, ingressar num mundo em que o poeta não é mais doente. Ao mesmo tempo em que nos oferece a mais ampla irreabilidade, há uma aceitação e ânsia do cotidiano. No ritmo da redondilha. Próprio para expressar o dinamismo da tentativa de libertação, acrescida de verbos de movimento – *farei, andarei, montarei, subirei* – e marcada por “enjambements e aliterações”, pode acrescentar-se o emprego do verbo *querer* que adquire nova dimensão na poesia bandeiriana. (JOZEF *apud* XAVIER, 1986, p. 23).

Finazzi-Agrò ratifica a posição de Bella Jozef, ao comentar que Pasárgada se torna um espaço poético em que o poeta pode subtrair os impedimentos da existência sem os negar, neutralizando as muitas contradições do viver, uma vez que, para ele, Pasárgada não é uma criação, mas

[...] um artifício; não tanto o fruto de uma invenção, quanto o produto da re-elaboração hipotética (literária) da verdade; não tanto, finalmente, o êxito de uma fuga, quanto, melhor um refúgio à sombra da realidade: um posto em que se pode experimentar a tristeza cotidiana, em que se pode até sentir a tentação do suicídio, tendo, todavia, a possibilidade constante de transformar a melancolia em alegria, de virar a opressão espiritual em gozo carnal (“quando de noite me der/ vontade de me matar [...] /tereí a mulher que quero/ na cama que escolherei”). (FINAZZI-AGRÒ *apud* LANCIANI, 1998, p. 270-271).

No mundo hipotético de Bandeira, não se eliminam as tristezas do dia a dia nem a tentação do suicídio. Aliás, fugir ao sofrimento não é algo buscado pelos estoicos. Epicuro (2002, p. 39) é partidário dessa ideia, ao relatar que “há ocasiões em que evitamos muitos prazeres, quando deles nos advêm efeitos o mais das vezes desagradáveis; ao passo que consideramos muitos sofrimentos preferíveis aos prazeres, se um prazer maior advier depois de suportarmos essas dores por muito tempo”.

Vê-se que não é Bandeira o poeta da fuga da realidade, que não aceita sua doença e a proximidade com a morte. Em “Pneumotórax”, ele ironiza essa possibilidade, pois, de algum modo, aprende a lidar com a “indesejada das gentes”. Pois em *Libertinagem*, aos 44 anos, Bandeira mostra suas evoluções, como bem observa Otávio de Faria.

De um lado temos, quanto à forma: da sujeição a toda uma série de regras literárias (de que o parnasianismo de *A cinza das horas*, em 1917, é inequívoco representante), o poeta, através de uma série de evoluções, chegou à ruidosa libertação das regras literárias estabelecidas (que foi, como se sabe, uma das características do movimento modernista e que *Libertinagem*, em 1930, concretizou de modo decisivo). Ainda mais que, vencendo certas imposições efêmeras da *estética* modernista, o poeta (pelo menos tanto quanto se

pode julgar pelo simples conhecimento de algumas poesias isoladas) libertou-se definitivamente de toda e qualquer obsessão com as regras literárias *convencionais*, limitando-se a como que depositar nas suas poesias o que sente, simplesmente, sem dar mais atenção à forma – divindade não só derrubada, como já agora mais ou menos esquecida...

De outro lado temos, quanto ao fundo: de uma concepção fundamentalmente trágica da vida, que via no sofrimento o grande purificador e o queria como constante companheiro (todo o clima de *A cinza das horas...*), o poeta, depois de algumas hesitações e modificações, irrompe um dia (*Libertinagem*) num grito onde tudo seja fácil e alegre – para esse reino ideal da felicidade completa que Pasárgada representa gritantemente. E mesmo em pequenos sonhos posteriores, o que se faz ouvir ainda é o mesmo canto de liberto, por mais atenuado e velado que seja – canto de um verdadeiro liberto que encontra a liberdade tão ardentemente procurada vivendo a vida simples e boa que as horas trazem calmamente sempre que não há, contrariando, algum espetáculo mais sério, alguma força menos favorável... (FARIA *apud* BRAYNER, 1980, p. 124).

Portanto, “a vida que podia ter sido e não foi” e o *carpe diem* não podem, de forma alguma, serem considerados excludentes, mas complementares. É por causa dessa vida não vivida que se sugere uma nova postura do tísico: a de não se condoer, mas de procurar fazer coisas novas, buscar a satisfação em prazeres que lhe sejam bons; em suma, de procurar realmente viver.

2.3.2 - Momento num café

Quando o enterro passou
Os homens que se achavam no café
Tiraram o chapéu maquinalmente
Saudavam o morto distraídos
Estavam todos voltados para a vida
Absortos na vida
Confiantes da vida.

Um no entanto se descobriu num gesto largo e demorado
Olhando o esquife longamente
Este sabia que a vida é uma agitação feroz e sem finalidade
Que a vida é traição
E saudava a matéria que passava
Liberta para sempre da alma extinta. (BANDEIRA, 1974, p. 141)

Momento num café é um poema de *Estrela da manhã*, quinto livro de Manuel Bandeira, publicado em 1936, época em que o totalitarismo avançava sobre a Itália com Benito Mussolini e o nazismo, sobre a Alemanha, liderado por Adolf Hitler. No Brasil, 1936 precedeu o ano em que seria proclamado o “Estado Novo” e instaurada, de forma oficial, a ditadura em solo brasileiro.

No plano literário, consolidava-se a poesia do grupo “Festa”, mais espiritualista, e poetas como Cecília Meireles, Murilo Mendes e Jorge de Lima ganhavam destaque.

Por sua vez, no plano pessoal, à época, o poeta já não mais morava na Rua do Curvelo e completara os seus cinquenta anos de vida. Já era consagrado no meio literário e seguido por muitos poetas fossem eles brasileiros ou de outros países, como foi o caso do cabo-verdiano Jorge Barbosa, que, em seu poema, “Carta a Manuel Bandeira”, escreveu:

Eu faria por ti qualquer coisa impossível [...]
Era capaz de procurar a Estrela da Manhã
por todos os cabarés
por todos os prostíbulos.
Eu ta levaria
“pura ou degradada até à última baixeza”. (BARBOSA, 1986, p. 25).

Bandeira neste ano também recebia várias de poetas como Drummond, Mário de Andrade, Murilo Mendes ou críticos como Antenor Nascentes e Sousa da Silveira, entre outros, homenagens pelos seus cinquenta anos no livro *Homenagem a Manuel Bandeira*. Em *Andorinha*, *andorinha* o poeta faz alusão à obra em uma de suas crônicas para agradecer as homenagens recebidas.

É neste contexto que está inserido “Momento num café” um de seus poemas mais conhecidos e estudados, que pode ser considerado eminentemente materialista; apresenta-se ao lado de “Oração a Nossa Senhora da Boa Morte” e “Contrição”, dois poemas de caráter mais próximos ao religioso na obra.

Todavia, atendo-nos apenas ao primeiro poema citado, podemos perceber uma visão estoica da vida (ou da morte que neste poema quase que se equivalem) e, assim, dividi-lo em duas partes tal qual o poeta se propôs nas duas estrofes, que contabilizam 13 versos (sete a primeira e seis, a segunda).

Em uma primeira parte, percebe-se a tópica da vida besta. Os homens que cumprimentam o morto que passa, fazem-no sem pensar, tiram o chapéu “maquinalmente”, como mandava a tradição, seguindo um ritual bastante comum para reverenciar aquele que se foi sem, no entanto, refletirem sobre a vida. Todos eles estavam “voltados para a vida”, “absortos na vida”, “confiantes da vida”.

Este último verso da primeira estrofe de “Momento num café” merece especial atenção, uma vez que o uso da preposição *de* aponta-nos uma possível ironia bandeiriana. Caso fosse usada a contração *na*, teríamos uma espécie de relato que pareceria menos subjetivo, uma vez que as duas ações psicológicas narradas anteriormente trazem, a princípio, uma carga de imparcialidade do eu lírico.

A expressão “confiantes *da vida*”, no entanto, só faz aflorar a ironia bandeiriana, uma vez que a maioria dos homens que viu o enterro passar não refletiu sobre a vida (ou a morte, muito próxima da vida); ateve-se a si mesma, por estarem “distráidos”, voltados para as preocupações do dia a dia ou mesmo para uma possível conversa que estivessem entabulando; estavam absortos naquele momento, como diria Guimarães Rosa, estavam ensimesmados e, além disso, confiantes – a vida lhes parecia algo certo, sólido.

No entanto, essas ações não são relatadas com apreço pelo eu lírico. São mostradas com uma fina ironia que, segundo Lélia Parreira Duarte, caracteriza-se por ser

[...] uma estrutura comunicativa. De fato, nada pode ser considerado irônico se não for proposto e visto como tal; não há ironia sem ironista, e este será alguém que percebe dualidades ou múltiplas possibilidades de sentido e as explora em enunciados irônicos, cujo propósito somente se completa no efeito correspondente, isto é, numa recepção que perceba a duplicidade de sentido e a inversão ou a diferença existente entre a mensagem enviada e a pretendida. (DUARTE, 2006, p. 19).

Porém, essa estrutura comunicativa exige sagacidade do interlocutor, uma vez que “é mais intelectual e mais próxima da mente que dos sentidos, é mais reflexiva e consciente que lírica ou envolvida”. (DUARTE, 2006, p. 19).

E essa ironia será explicitada pela segunda parte do poema que é, propositadamente, a segunda estrofe, podendo caracterizá-la como uma antítese da primeira.

Essa marcação de oposição já se dá logo no primeiro verso em que o poeta se vale da conjunção adversativa “no entanto”. Direcionando o seu olhar, antes panorâmico, o eu lírico utiliza a técnica do *close* para focar apenas uma pessoa.

Se antes ele adentra a cena dos homens que saúdam maquinalmente o morto, agora ele se aprofunda naquele que se descobre num gesto largo e demorado. E é justamente nesta parte em que se demonstra a visão materialista desse eu lírico que olha longamente o esquife, já que este homem “sabia que a vida é uma agitação feroz e sem finalidade”. Sêneca repreende aquele que vive de tal forma.

Conto entre os piores os que nunca estão disponíveis para nada, senão para o vinho e os prazeres sensuais, pois não há ocupação mais vergonhosa. Outros, embora se prendam à imagem vazia da glória, contudo erram honradamente; podes me enumerar os avaros, os turbulentos, ou os que se entregam a ódios e guerras injustas: todos estes pecam de uma maneira mais vil. Mas os que se entregam à gula e aos prazeres sensuais ostentam uma degradação desonrosa. Examina todo o tempo deles: verifica quanto gastam sendo bajulados; e quanto tempo ocupam em compromissos judiciais, seus ou alheios, ou com banquetes – que já se tornaram mesmo uma obrigação: verás que nem seus bens, nem seus males, os deixam respirar. (SÊNECA, 1993, p. 33).

Para Bandeira, a vida não deve ser repleta de luxos, soberba, bajulações. Embora seja cercado de pessoas do meio literário, tenha amigos políticos importantes como Rodrigo Melo Franco de Andrade, não procura bajular outros em busca de promoção pessoal. Não é o poeta aquele que se ocupa apenas com prazeres carnavais ou mesmo com festas, esbanjamentos como esclarece Stephan Baciú. “Homem digno e corajoso, fiel à sua consciência e à verdade, [...] Bandeira não usou palavras ou assumiu atitudes para obter a mínima vantagem pessoal”. (BACIU, 1966, P.57). Ele é o poeta do simples, do humilde cotidiano, do beco, que ama a vida, ainda que esta lhe seja madrasta (vide “Canção para minha morte). Como relata Leônidas Câmara,

A poesia de Bandeira não é alheia à vida. Pelo contrário, é uma perseguição obsidante dessa mesma vida, e se é tomada como evasão é porque uma consciência viva, incômoda, vigilante, intranquilizadora terá por força que ser anulada pela soma de todos os desejos. Não há em Bandeira uma passiva contemplação da vida. Antes uma fruição em todos os sentidos. Se frustrada no plano do real, vivificada ela se apresenta ao poeta através de uma reconstituição mágica da infância, de uma profetização utópica, de uma reprodução sentimental. Ora, dá-se assim que em “Pasárgada” a vida é sem maldade, sem impossível (possível até o suicídio), total e bela. (CÂMARA *apud* BRAYNER, 1980, p. 168)

E o eu lírico não foge à realidade. Em “Momento num café”, ele contempla o esquife longamente e reflete, encara a vida, a morte – condicionante desta e inexorável para qualquer ser humano – e medita sobre o significado de ambas. Percebe-se então que a tópica do *carpe diem* de Epicuro faz-se presente de forma latente no poema uma vez que, ao perceber que a vida não possui finalidade e, mais que isso, é traição, o eu lírico deixa claro que tudo é transitório. Isso se nota em Epicuro, em seu livro *Carta sobre a felicidade*, no que se refere a este *topos*, principalmente no que tange à busca pelo prazer, que é muitas vezes mal entendida.

Quando dizemos que o fim último é o prazer, não nos referimos aos prazeres dos intemperantes ou aos que consistem no gozo dos sentidos, [...] mas ao prazer que é ausência de sofrimentos físicos e perturbações da alma. (EPICURO, 2002, p. 43).

Se a vida é traição, é uma agitação feroz e sem sentido, por que se preocupar com o que é supérfluo? Bandeira mostra que o limite entre a vida e a morte é tênue. Aqueles que estavam vivos, talvez estejam, na verdade, mortos. Mortos para a vida, vivendo de forma alienada; no entanto, o poeta age de forma diferente.

Outro aspecto dessa linha temática que encontramos em Manuel Bandeira é o da busca da vida interior como um ato de defesa contra o meio considerado hostil, menos a si mesmo do que à própria humanidade. O poeta encara a vida, então, com ironia ou *humour*. Deixa-se

cair apaticamente na “vida besta”, sem finalidade, apenas contemplativa. A vulgaridade o assusta. Preguiçosamente se torna um indiferente. (MORAES, 1962, p. 170).

No entanto, em “Momento num café”, não é o eu lírico que se faz indiferente à vida, mas os demais homens que estavam no café. Eles se fecham em seu mundo interior, na vida besta, enquanto o eu lírico, diante da morte, reflete sobre a vida, realizando uma espécie de fuga da realidade. Fuga esta que não aliena seu espírito, mas da realidade aparente, já que não se atrelando às manifestações práticas da vida nas quais não reconhece o valor da verdade, “ele não está se está demitindo de sua condição humana. Pelo seu feitio, não é um participante ativo na salvaguarda e reconstrução do mundo, contudo, não o abandona.” (MORAES, 1962, p. 173).

Sônia Brayner, por sua vez, observa que a questão da transcendência bandeiriana se dá nos momentos mais simples e corriqueiros.

“Momento num café” traz essa visão derradeira da vida, “agitação feroz e sem finalidade”, “uma traição”. Imagem cotidiana e sem especial atrativo – a passagem de um enterro – deu ao poeta a possibilidade de transcender seu significado e meditar sobre a vida. Serão inúmeros os momentos de poesia com semelhantes soluções, calcados em diminutas observações da realidade, como cenas da cidade, do campo, instantes da natureza, notícias de jornal. (BRAYNER *apud* XAVIER, 1986, p. 74-75).

Enfim, temos agora o eu lírico, que se descobre naquele gesto largo e demorado e saúda a “matéria que passa/ Liberta para sempre da alma extinta”.

Talvez seja esta uma das maiores demonstrações materialistas de Bandeira em sua poesia. Ao extinguir a alma com a morte, ele nega o preceito cristão de que a alma é imortal. O paradoxo corpo e alma se desfaz, uma vez que ambos se tornam perecíveis. Talvez aqui já esteja Bandeira demonstrando suas influências estoicas, como bem demonstra Sucupira Filho:

Epicuro concebe a realidade de uma visão materialista, e intenta, com o uso orientador da palavra, libertar o homem (grego) dos temores que comprometem a consecução da felicidade, temores que se originam do medo dos deuses e do medo da morte.

Para o filósofo sâmio, o princípio único de todas as coisas é a matéria, a alma morre com o corpo. Herda ele de Demócrito de Abdera (460-371 a.ne) o conceito de atomismo mecanicista, coerente com sua posição, que exclui toda a intervenção de toda finalidade e de toda ação divina. (SUCUPIRA FILHO, 1987, p. 82).

Poema de transcendência do eu lírico, “Momento num café” é, ao mesmo tempo, de forte caráter imanente. Negando a possibilidade do além, abre-se para uma interpretação estoica da

poesia de Bandeira. Estoicismo que, ao mesmo tempo, não afasta a possibilidade de uma religiosidade na poética bandeiriana.

2.3.3 -Consoada

Quando a Indesejada das gentes chegar
(Não sei se dura ou caroável),
Talvez eu tenha medo.
Talvez sorria, ou diga:
- Alô, iniludível!
O meu dia foi bom, pode a noite descer.
(A noite com os seus sortilégios.)
Encontrará lavrado o campo, a casa limpa,
A mesa posta,
Com cada coisa em seu lugar. (BANDEIRA, 1974, p. 221).

“Consoada”, poema de *Opus 10*, é outro poema de viés materialista de Manuel Bandeira. Publicado em 1952, quando o poeta já contava sessenta e seis anos, o poema traz consigo uma visão branda sobre a morte. Não há nele um desespero ou mesmo uma necessidade de fuga da “Indesejada das gentes”.

Opus 10, por sua vez, é uma obra em que aparecem alguns poemas que tratam da partida, como é o caso de “Cotovia” e o belo “Lua nova”, em que o poeta diz:

Todas as manhãs o aeroporto em frente me dá lições de partir;
Hei de aprender com ele
A partir de uma vez
- Sem medo,
Sem remorsos,
Sem saudade. (BANDEIRA, 1974, p. 222)

Já sexagenário e caminhando para os setenta anos, Bandeira pensa em sua despedida e para ela se prepara. E quer aprender com o aeroporto como fazer sua partida deste mundo.

Vivendo em um Rio de Janeiro, ainda capital do Brasil, que já era novamente governado por Getúlio Vargas, desta vez de forma legítima, numa época em que a literatura já era dominada pela poesia da geração de 45 e consolidavam-se, por sua vez, nomes como Vinícius de Moraes, Cecília Meireles, Murilo Mendes, João Cabral de Melo Neto (seu primo), entre tantos outros. Neste momento, Bandeira, como aponta Giovanni Pontiero, em *Opus 10*,

[...] mostra o mesmo sentido de liberdade e variação de temas revelados em *Belo belo*, mas os poemas desta nova coletânea são caracterizados por uma maior simplicidade e força de expressão. Movimentando-se livremente do epigrama satírico à grave meditação, Bandeira agora parece capaz de transformar tudo ao seu redor em poesia, não importando o lugar-comum ou o trivial aparente. (PONTIERO, 1986, p. 206)

O poeta, que aprendeu que a poesia está em tudo, abre-se para uma realidade mais ampla que o seu quarto, sua vida, escrevendo poemas para as aeromoças (“Discurso em louvor da aeromoça”), para os aviadores (“Oração para aviadores”), ou até mesmo para uma cidade que ficou em seu coração: Ouro Preto, em “Minha gente, salvemos Ouro Preto”. Essa abertura para a vida em geral é bem demonstrada por Davi Arrigucci Jr. em seu célebre livro *Humildade paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*, em sua explicação sobre como o poeta desenvolve a consciência artística sobre os “pequeninos nadas”.

Ela é correlata à *atitude humilde* com que aprendeu a se comportar diante do que passa inevitavelmente rumo à destruição, obedecendo ao destino das coisas no tempo; sob este ponto de vista, a sua atitude é, por um lado, nitidamente herdeira da consciência moderna, tal como veio se aclarando desde Baudelaire, enquanto minada pelo senso da contingência e, por outro, fruto maduro da experiência pessoal diante do caráter precário da existência, com que teve que aprender a conviver, a partir da ameaça concreta da morte, imposta pela doença, mas também de inúmeras outras circunstâncias biográficas e culturais em que se viu envolvido pelos próprios rumos de sua existência. [...] a tuberculose, mas também a viagem ao exterior em busca da cura, o afastamento do ambiente mágico da infância, a perda progressiva dos parentes queridos, o empobrecimento e a queda da situação de classe, o contacto direto com a miséria brasileira no cotidiano do Rio das décadas de 20 e 30, as leituras e os contactos com a música e as artes plásticas, as amizades (e a perda ainda de grandes amizades), as incursões na vida boêmia extasiante e passageira, enfim uma infinidade de fatos fundamentais de sua vida devem ter contribuído para o aguçamento desse senso do provisório e do contingente da existência que acabou sendo um traço distintivo e marcante também de sua sensibilidade poética, refletindo-se na atitude humilde que o caracteriza enquanto poeta. (ARRIGUCCI JR, 2003, p. 160).

Embora ampliando e muito seu campo de visão, uma tópica permanece: o tema da infância, presente em “Natal sem sinos” ou “Elegia de verão”, permanecerá intocável em *Opus 10*, que apresentará uma louvação a Murilo Mendes (“Saudação a Murilo Mendes”), além de menções ao ainda jovem poeta Thiago de Mello (“Poema encontrado por Thiago de Mello no *Itinerário de Pasárgada*”), a Dinah de Silveira Queiroz (“Uma face na escuridão”) ou a uma anônima carmelita, no religioso “Alegrias de Nossa Senhora”.

A morte, que sempre o perseguiu, não deixará de se fazer presente na obra, como já foi citado anteriormente. Em *Opus 10*, contudo, ela não se apresentará como sendo uma “Dama branca”, que lhe leva o pai e o entristece; torna-se algo indefinível para o eu lírico, como se percebe no segundo verso “Não sei se dura ou caroável”.

Talvez essa se lhe pudesse apresentar dura, uma vez que de 1916 a 1922, levou-lhe pai, mãe, irmão e irmã, como fica claro em “A minha irmã”, de *A cinza das horas*:

Depois que a dor, depois que a desventura
Caiu sobre meu peito angustiado,
Sempre te vi solícita, a meu lado,
Cheia de amor e cheia de ternura. (BANDEIRA, 1974, p. 31)

Todavia, essa morte pudera ser algo desejável, como no próprio livro de estreia demonstra o poeta em “A vida assim nos afeiçoa”:

Se fosse dor tudo na vida,
Seria a morte o sumo bem.
Libertadora apetecida,
A alma dir-lhe-ia, ansiosa: - “Vem! (BANDEIRA, 1974, p. 20).

Essa incerteza é a incerteza de todo o ser humano. Não saber como será sua partida intriga o homem de modo geral. Sônia Brayner, por sua vez, acredita que a morte, em Bandeira, ultrapassa a dimensão biográfica, alcançando uma dimensão mais social.

A obra de Manuel Bandeira, em sua melancólica obsessão pela morte faz o longo percurso dos estilos crepusculares até o compromisso comedido com as novas tendências dos experimentalismos de ruptura dos anos vinte. A tópica da poesia sentimental e confidencial passa por diversos filtros, incorporando um verso despojado e realista, às vezes, dissonante com seu grito de surrealidade. A morte no poeta deixa de ser uma constante biográfica e alcança a amplitude problemática do mundo em crise que o acolheu.

O ser humano carrega em sua consciência uma contradição básica e insolúvel: a afirmação e a negação da morte. Ele a rejeita como aniquilamento total e, simultaneamente, a reconhece como acontecimento inevitável. No cerne dessa indivisão originária – a descoberta e a crença na imortalidade – habita-se uma zona de medo e de terror. (BRAYNER *apud* XAVIER, 1986, p. 78).

Medo e terror em relação a essa companheira constante não são presentes neste poema bandeiriano (o medo é incerto e o terror não sonda o eu lírico). Talvez tenhamos em “Consoada” uma posição mais estoica de Bandeira, pois para o estoico, a morte não se constitui um problema, não deve incomodar o homem, conforme ensina Epicuro.

Então, o mais terrível de todos os males, a morte, não significa nada para nós, justamente porque, quando estamos vivos, é a morte que não está presente; ao contrário, quando a morte está presente, nós é que não estamos.

A morte, portanto, não é nada, nem para os vivos, nem para os mortos, já que para aqueles ela não existe, ao passo que estes não estão mais aqui. E, no entanto, a maioria das pessoas ora foge da morte como se fosse o maior dos males, ora a deseja como descanso dos males da vida. (EPICURO, 2002, p. 29).

Sendo ela a única certeza da vida e tendo-a como companheira desde os dezoito anos, seria de certo modo possível dizer que essa dúvida do verso três seja refutada pelo próprio poeta, que diz em carta ao amigo Mário de Andrade: “Não que me desagrade morrer: o de que tenho um medo danado é que readoeça em forma aguda e o fim se retarde.” (ANDRADE; MORAES, 2001, p. 492).

Destarte, Bandeira não desejava nem se desgostava da morte. Contudo, aos sessenta e seis anos, já a sentia aproximar-se e, assim, pode já não demonstrar mais temor em relação a ela. Ele pode olhá-la de frente e sorrir para ela e dizer-lhe, de forma meio sarcástica meio conformada: “- Alô, iniludível!”.

Esperando por essa “visita de recepção problemática” (ARRIGUCCI JR. 2003, p. 262), o eu lírico se encontra em uma consoada que, como ressalta o crítico paulista, significa uma “refeição ou banquete noturno, comumente em dias de jejum, como na Sexta-Feira Santa, ou em dias de festa, como na noite de Natal” (ARRIGUCCI JR, 2003, p. 266). Como observa Arrigucci Jr., no entanto, sua espera não é dolorida, pois esta lhe é “familiar e próxima”, e Bandeira pinta esse encontro

[...] através do quadro alegórico e idílico da elegia pastoral, onde o trabalho, assimilado à natureza, dá a medida do humano, aparentemente a salvo da alienação do mundo administrado e do império da coisificação, ou seja, da base real que dá fundamento à alegoria moderna, na perspectiva de Benjamin. À primeira vista, a serena reconciliação da ordem final seria expressão positiva, e, portanto, ideológica do mundo dado, mascarando as relações reificadas que regem o sistema de reprodução do real, não fosse outro o sentido aqui da alegoria e do próprio modo de considerar a realidade do trabalho, a natureza e a morte, num quadro imaginário, disposto exatamente para esperar o inaceitável na realidade (*a Indesejada das gentes*). Na verdade, o poeta refaz a consideração dominante sobre a morte, tal como ela se reproduz na sociedade burguesa moderna, a partir da realidade do trabalho humilde, através de um quadro artificial (o da elegia pastoral) em que é possível projetar o desejado. (grifo do autor). (ARRIGUCCI JR, 2003, p. 272).

Em uma segunda parte do poema, deixa-nos outra demonstração de estoicismo em sua poesia, ao preparar-se para a morte. Para Sêneca, a vida tem duração certa a quem para ela se prepara.

A vida é suficientemente longa e com generosidade nos foi dada, para a realização das maiores coisas, se a empregarmos bem. Mas, quando ela se esvai no luxo e na indiferença, quando não a empregamos em nada de bom, então, finalmente constrangidos pela fatalidade, sentimos que ela já passou por nós sem que tivéssemos percebido. (SÊNECA, 1993, p. 25-26).

E é este o posicionamento de Bandeira em “Consoada”, na segunda estrofe do poema em versos como “O meu dia foi bom, pode a noite descer” ou mesmo nos três últimos versos “Encontrará lavrado o campo, a casa limpa,/ A mesa posta,/ Com cada coisa em seu lugar”.

Ainda que de viés materialista, uma intertextualidade com São Paulo em sua segunda carta a Timóteo, torna-se praticamente inevitável. Nela, o apóstolo tardio de Jesus escreve:

Quanto a mim, estou a ponto de ser imolado e o instante da minha libertação se aproxima. Combati o bom combate, terminei a minha carreira, guardei a fé. Resta-me agora receber a coroa da justiça, que o Senhor, justo Juiz, me dará naquele dia, e não somente a mim, mas a todos aqueles que aguardam com amor a sua aparição. (II Carta de Paulo a Timóteo, capítulo 4, versículos 6-8).

Em “Consoada”, há uma livre aceitação da morte, como propõe Nietzsche de se deixar ir com nobreza, de escolher “o momento que melhor nos convenha morrer” (NIETZSCHE, 1971, p. 113) e guardadas as devidas proporções e ressaltado o materialismo bandeiriano no poema, existe a mesma ideia de preparação para a morte seja em Paulo ou em Bandeira. Paulo, como um soldado, que luta pela fé cristã e sente como Cristo, ter consumado sua missão (João, capítulo 19, versículo 30); Bandeira, como um lavrador que arrou seu campo, limpou a casa, pôs a mesa, deixou tudo em ordem, em seu devido lugar.

2.3.4 – Preparação para a morte.

A vida é um milagre.
Cada flor,
Com sua forma, sua cor, seu aroma,
Cada flor é um milagre,
Cada pássaro,
Com sua plumagem, seu vôo, seu canto,
Cada pássaro é um milagre.
O espaço, infinito,
O espaço é um milagre.
O tempo, infinito,
O tempo é um milagre.
A memória é um milagre.
A consciência é um milagre.
Tudo é milagre.
Tudo, menos a morte.
– Bendita a morte, que é o fim de todos os milagres. (BANDEIRA, 1974, p. 291)

“Preparação para a morte” é um poema de Manuel Bandeira, que foi publicado em 1965 por André Willière e Antoni Grosso, não pertencendo a nenhum dos seus livros de poemas, mas

fazendo parte da obra poética completa do poeta pernambucano *Estrela da vida inteira*, lançada em 1966, como parte das comemorações aos 80 anos de vida de Bandeira.

O bardo, há muito já pertencente à Academia Brasileira de Letras, vivia o clima daquele Rio de Janeiro, já não mais capital do Brasil, dominado pela ditadura militar. Época obscura da história brasileira que iria durar duas décadas – prolongando-se até 1985 quando se decidiu pelas “Diretas Já” –, a década de 60 foi intensa politicamente.

No plano artístico por sua vez, vivia-se na música a irrupção do “Tropicalismo”, que influenciaria também a pintura brasileira. Na literatura, a poesia concreta se fazia realidade assim como a poesia práxis e o poema-processo. Bandeira, sempre atento ao mundo que o cercava, fizera seus experimentalismos em poemas como “Flabela”, “A onda”, entre outros.

Aos 79 anos, o poeta sentia a “Indesejada das gentes” cada dia mais próxima – ela, que sempre o cercara e nunca o levava – e, assim como em “Consoada”, ele se prepara para a partida da existência terrena. Porém, em “Preparação para a morte”, vemos um Bandeira que parece cético quanto à vida e mais desejoso da morte.

Segundo Stefan Baciú, ter essa companhia constante em sua vida tornou o poeta mais conformado com ela, pois “ao correr dos anos, através da convivência cotidiana com a morte, se realizou uma osmose espiritual entre o poeta e a ideia da morte, mas isso de modo gradativo e, embora muitas vezes ressoem tons amargos, chegamos a uma conformação”. (BACIU, 1966, p.106).

Como procuramos demonstrar desde o início, o estoicismo de Bandeira quanto à morte, é algo que se vai aprendendo; não se dá de forma abrupta – desde a descoberta até o fim, o poeta amadurece e passa a tê-la não como uma inimiga, mas como alguém presente, de certa forma corporificada, como no caso de “A dama branca” (*Carnaval*, 1919) ou no já analisado “Consoada” de *Opus 10* (1952).

Sônia Brayner aclara essa tópica bandeiriana, ao observar que

A morte bandeiriana também circula livremente pelo texto em roupagens femininas. A mitologia greco-latina já favorecia tal imagem – as Moiras gregas e as Parcas latinas – as três mulheres a tecer o destino dos homens. O cristianismo mariano trouxe para a religião, primitivamente masculina, a presença da Virgem, sob as mais diferentes invocações. Essa versão aparecerá em Bandeira, oscilante entre o berço católico e a compreensão materialista do universo. (BRAYNER *apud* XAVIER, 1986, p. 77).

Bandeira, no entanto, por mais que encare a morte como fim, traz consigo algo de religioso – a invocação aos santos, um cristianismo mariano (o que será estudado no capítulo três) – não

sendo, portanto, nem ateu nem católico. O próprio autor, em carta a Mário de Andrade, datada de 14 de agosto de 1923, comenta sua postura religiosa.

Não nego a Deus. Nunca neguei a Deus. Tenho passado por crises tremendas de desespero. Sinto-me frequentemente desamparado de qualquer ideia religiosa ou filosófica. Mas nunca achei fé para negar. É certo que não posso aceitar o Deus à imagem e semelhança do homem, como inculcam quase todos os sistemas religiosos. Reconheço e até sinto o que há de divino em todas as coisas. Isso devia levar-me ao panteísmo, mas aqui encontro outras dificuldades insuperáveis. A própria onipotência divina repugna-me porque então seria forçado a aceitar o antropomorfismo, que, como já te disse, não posso conceber. Por aí podes entrever o abismo das minhas perplexidades. Até hoje o mais que pude alcançar, e me satisfaz em certa medida foi reduzir esteticamente a ideia de Deus à ideia de vida. Deus é vida, simplesmente. Tenho confiança nela, embora não saiba absolutamente o que ela quer além de se perpetuar. Não sei se tem moral alguma. Não a conhecemos. Falo em Deus para ser compreendido, mas no que penso é nessa vida que não sei o que é mas que vejo e sinto em tudo. Quando rezo é pensando nessa força. Rezo de mil maneiras. Tenho uma prima freira que me fez decorar o *memorare* de São Bernardo. A “*virgo virginarum*” do *memorare* é a vida para mim e diante dela é que eu, *gemere, peccator*, assisto.

Pura ironia as brutesas sensuais do *Carnaval*, como disse lá (dessa feita sem ironia), o espasmo sexual é para mim um arroubo religioso. Sempre encontrei Deus no fundo das minhas volúpias. (ANDRADE; MORAES, 2001, p. 102).

Na carta supracitada, percebe-se um fundo spinozista em que o poeta parece crer em Deus como a *causa sui* de Spinoza. Sucupira Filho explica melhor tal conceito.

[...] o conceito spinozista de “substância única”, a famosa *causa sui* (conceito de existência eterna e infinita), fora vislumbrada antes. O que Spinoza apresenta de novo é que a “substância” não depende de causa alguma, isto é, de um criador divino.

Que significa essa postura de Spinoza? Significa que a teoria da “substância” é a matéria eterna e infinita: o materialismo, configurado na famosa demonstração da preposição I, da *Ética*-V, assim coordenada: “a ordem e a conexão das ideias são o mesmo que a ordem e a conexão das coisas; e inversamente, a ordem e a conexão das coisas são ao mesmo tempo a ordem e a conexão das ideias”. (*Ética* II – proposição VII).

Certo é que, por circunstâncias várias, Spinoza procura revestir a substância de um véu teológico, a que chama Deus, e que nenhuma semelhança tem com o Deus antropomórfico da revelação cristã. Diz ainda Spinoza: “Quer mostrar, pelas Escrituras, que os decretos e disposições de Deus não são em realidade senão a ordem da natureza”. (SUCUPIRA FILHO, 1987, p. 102-103).

E é essa versão da vida e da morte que aparece no poema em estudo. Em um mundo onde tudo é milagre, a morte aparece como o fim de toda essa visão, por assim dizer, “mítica”, ou seja, uma visão baseada em um sobrenatural que faz com que tudo aconteça – o que Bandeira parece ironizar. Materialista em relação à morte, ainda que em poemas como “Mensagem do além” (Estrela da tarde, 1963) e “Irene no céu” (*Libertinagem*, 1930), o poeta pareça posicionar-se de forma imanente no que tange à possibilidade de um além-túmulo, não se pode excluir uma

postura religiosa diante de Deus. Ao comentar, em carta a Mário de Andrade de 21 de dezembro de 1925, o processo de composição de “Teresa” (*Libertinagem*, 1930), o poeta diz:

Papai dizia que para a gente obter a graça de crer em Deus é preciso ficar muito humildezinho ficar como uma criancinha. Pois vem: eu não estava humilde, mas estava pertinho de Deus, pedindo qualquer coisa. De repente – como um raio – vem aquilo, enconchamblado como uma ideia de pagode, realizando de maneira que todo o mundo pôde ver uma das emoções mais fundas do meu freudismo. Aqui é que vai bem o Puxa! A vida é um milagre. O único milagre. (Perdão, Mário muito católico!) (ANDRADE; MORAES, 2001, p. 267).

E é justamente esse o verso que abre o poema aqui focalizado, publicado quarenta anos mais tarde. Através de um processo de decomposição, o poeta vai do geral ao particular: a vida, como um todo; a flor, o pássaro, o espaço, o tempo, a memória e a consciência.

É importante notar que o poema também se vale de um direcionamento: do palpável (a flor e o pássaro) para o intangível (o espaço, o tempo, a memória e a consciência). Outra feliz coincidência é a da diminuição da caracterização dos componentes do poema que, naquilo que é palpável, nota-se mais presente: a flor possui aroma, cor, forma; o pássaro é caracterizado pela plumagem, voo e canto; já o espaço e o tempo são caracterizados da mesma forma, ou seja, são infinitos, ao passo que tempo, memória e consciência não são ditos de outra forma que como milagre, tal qual acontecera a todos os outros elementos constitutivos. De acordo com Baciú,

Em “Preparação para a Morte” encontramos as poesias que representam a última palavra de Bandeira em seu diálogo de mais de cinquenta anos. Desta vez não mais se encontrará “a casa deserta”, mas “limpa, com cada coisa em seu lugar”. Do mesmo modo, a morte não mais será esperada com “medo”, mas como bênção. (BACIU, 1966, p. 166)

Vida e morte abrem e fecham o poema: a vida, como único milagre, e sendo caracterizada pelos elementos já citados, e a morte, como fim de tudo, fim teleológico. Como aponta o mesmo Baciú,

Não resta dúvida de ser “Preparação para a Morte”, desse ponto de vista, um símbolo na obra de Bandeira e na poesia contemporânea, por constituir uma nova visão cristã de uma poesia que, longe de ser religiosa, consegue aproximar-se de Deus por sua humanidade, já que todos os versos, do primeiro ao último, são uma louvação às coisas feitas por Deus: vida, flor, pássaro, espaço, tempo, memória, consciência. Uma série de “milagres” através de uma vida repleta de mistério e de poesia [...] (BACIU, 1966, p. 166)

Faces de uma mesma moeda, vida e morte são na poesia bandeiriana, complementares. Não é Bandeira o poeta que foge ao que lhe parece difícil na vida, pois, como nota Silviano Santiago:

A vontade da vida não se expressa apenas por um *sim* ao que é agradável e prazeroso, mas se expressa por um duplo *sim*: *sim* também ao que é problemático e terrível. Essa dupla afirmação do homem diante da vida é o que todos aprendemos com os pré-socráticos e os trágicos gregos, é também o que está na base da crítica de Nietzsche a Sócrates e ao cristianismo, na base da crítica ao *não* dialético, e serve ainda finalmente para solapar a moral do escravo que é a do ressentimento. (SANTIAGO *apud* LANCIANI, 1998, p. XXIV).

Vivendo, tendo a morte como companheira, Bandeira não a teme, mesmo que esta lhe tenha sido, por muito tempo, uma desagradável presença. E, se agora ela lhe parece mais próxima, não é porque a vida perde o sentido, pois lutara durante anos contra a tísica e morrera de úlcera digestiva como conta Espinheira Filho (2004, p. 218). É a morte o fim de todos os milagres, pois ela chegará para todos, crendo ou não numa eternidade, esperando ou não aquele tempo-será.

3- A RELIGIOSIDADE NA POESIA DE MANUEL BANDEIRA

Como dito no início desta pesquisa, vemos a religiosidade como uma prática contínua de certos atos que denotam uma relação permanente entre o homem e o ser de sua devoção. Não cremos, no entanto, que a religiosidade deva estar necessariamente atrelada a uma instância já tendo sido definida como instituição religiosa (vide p.11).

Tal distinção é importante, uma vez que pretendemos, neste estudo, apontar a existência de uma religiosidade verdadeira em um poeta que não se vinculou a nenhuma instituição religiosa; no entanto, deu provas de que se tratava de alguém que não se pensava autossuficiente em sua lida com a morte, companheira indesejada, mas onipresente.

Flusser (2002, p. 16) chama religiosidade nossa “capacidade para captar a dimensão sacra do mundo”. Para o filósofo, ela é inerente ao homem, que, em nenhuma época, foi-lhe totalmente surdo, pois a capacidade religiosa “torna profundo o mundo, opacas as coisas (porque nunca inteiramente explicáveis), e torna problemática a morte” (FLUSSER, 2002, p. 17), enquanto as pessoas não religiosas, segundo ele, “vivem em mundos rasos e chatos, movimentam-se entre coisas transparentes (porque em tese inteiramente explicáveis) e dirigem-se para a morte que torna absurdos os mundos, as coisas e a própria vida”. (FLUSSER, p. 17).

Como se vê, a partir de Flusser, pode-se crer que a religiosidade faz com que o homem lide melhor com a sua existência no mundo, conferindo-lhe uma razão de ser, cria mistérios que talvez não se procurem sondar, uma vez que talvez esses estejam envoltos na dimensão sacra do mundo. E é a religiosidade, segundo o filósofo, essa capacidade que “revela o mundo e nossa vida dentro dele como realidade significativa, isto é, como realidade que aponta para fora de si mesma” (FLUSSER, 2002, p. 18). Essa profundidade, essa extensão do sacro dependerá da nossa capacidade para a religiosidade. Um bom exemplo disso é a busca de se entender o significado da vida, que talvez possa ser se preparar para outra vida – como fazem as grandes religiões teístas (cristianismo, judaísmo e islamismo) – que pode ser em tudo igual à que se vive, no entanto, mais feliz e eterna.

Pode, no entanto, a religiosidade não ter como fim uma realidade posterior, apenas a vida em si mesma, como se vê no estoico Epicuro, para quem a morte não é um mal, mas apenas o ponto final na existência terrena.

Para que a infelicidade e o sofrimento atinjam o homem, é preciso que ele próprio esteja vivo no momento em que a infelicidade o pode atingir. E já que a morte destrói esta existência e nos impede de sermos aquele a quem todos estes males ameaçariam, podemos

concluir que nada há a temer na morte, que aquele que não existe, não pode ser infeliz e que não importa que ele tenha ou não nascido num outro momento, pois uma morte imortal destruiu essa vida mortal. (EPICURO *apud* NIZAN, 1977, p. 146).

Nada dramática, para o estoico, pode até mesmo ser bem vista como a cessação do sofrimento em vida. E, como aponta Flusser (2002, p. 97), “viver é tentar negar a morte”, que, segundo ele, é o tema exclusivo da vida. Dessa forma, ela é o motor da vida, já que dá significado a cada ato humano, pois,

[...] se estivéssemos convencidos de que não há morte, não nos levantaríamos da cama, exatamente como não levantaríamos se não tentássemos negá-la. Se realmente não há morte, se o meu futuro é ilimitado, então nada tem urgência, nada precisa ser feito agora, o que equivale a dizer que nada precisa ser feito nunca. (FLUSSER, 2002, p. 99).

Essa relação desonesta com a morte de tentar negá-la enquanto ela se constitui uma evidência para todo e qualquer ser humano não será aqui o nosso objeto de estudo. Cabe lembrar que a postura estoica de Manuel Bandeira quanto a essa importante tópica – estudada no capítulo anterior – não exclui, de forma alguma, uma religiosidade do poeta em sua poesia.

3.1 - A religiosidade bandeiriana

Manuel Bandeira, como se viu anteriormente, foi um poeta materialista. No entanto, não se pode dizer que isso impediu que tivesse uma postura religiosa diante da vida e da morte.

Tal possibilidade não pode ser descartada, primeiramente, por ser um poeta de tradição simbolista, assim como essa permanência se deu em Ribeiro Couto, Cecília Meireles, Mário de Andrade e Augusto Frederico Schmidt (Cf. MOISÉS, 1997, p.71-72). E o Simbolismo caracterizou-se por ser um movimento que possuía um gosto por imagens medievais, pois esse retorno “ao cenário fabuloso, às lendas primitivas, às tradições amplas” que marcaram o medievalismo tem como objetivo ir ao fundo dessas florestas “onde parece perder-se nossa razão prática, dorme a bela princesa, isto é, nossa alma” (MOISÉS, 1997, p. 44). Segundo Moisés, a alma é filha do inconsciente coletivo, que, por sua vez, é “um rei que sabe tudo e cujos tesouros guardam todos os mistérios do mundo: o ouro e as jóias do espírito, essas Idéias primordiais escondidas atrás das aparências”.

E essa busca pelo profundo liga o Simbolismo à religiosidade, presenciando, como aponta Moisés (1997, p. 44), em consequência disso, “o conúbio da poesia e da mística, contemporâneo

dum “verdadeiro misticismo religioso”, que, na última década do século, parecia tornar-se, segundo a expressão que empregará mais tarde Jules Sageret, uma “vaga mística”.”

Se essa relação com o religioso é muito presente nesse movimento, em Bandeira, ela jamais desaparecerá. Exemplo claro dessa permanência de uma religiosidade na poesia bandeiriana pode ser vista em “Balada de Santa Maria Egípcíaca”, de *O ritmo dissoluto* (1924), poema este em que a santa e a prostituta se fundem na mesma pessoa e, como observa Sant’Anna (1985, p. 207), nele ocorrem dois momentos: o primeiro, “a separação, a cisão entre o pecado e a virtude”. Já o segundo ocorre ao fazer a travessia do rio com o barqueiro, pois “através da conversão, elas se fundem. A Virgem resgata a prostituta”,

O primeiro momento de cisão encontra-se nos primeiros versos do poema. “Santa Maria Egípcíaca seguia/ Em peregrinação à terra do Senhor”. Neles já se pode ver claramente uma antítese histórica: o Egito foi a terra na qual Israel, o povo eleito de Deus, serviu como escravo durante vários anos; e essa Santa Maria – que aqui alude a Maria, mãe de Jesus Cristo – busca ir à terra colonizada, ou seja, Israel, em peregrinação – o que é ainda mais importante, pois isso demonstra uma aceitação daquela fé, ou, ao menos, uma busca de conversão.

Para se fazer a passagem, no entanto, o barqueiro, que, segundo Sant’Anna (1985, p. 205), parece ser uma atualização do fauno – um deus protetor dos rebanhos e dos pastores e, ao mesmo tempo, demônio dos campos e das florestas – lhe cobrará seu corpo, uma vez que ela não tem como pagar-lhe essa travessia. E, no momento em que “Santa Maria Egípcíaca despiu/ O manto, e entregou ao barqueiro/ A santidade da sua nudez” (BANDEIRA, 1974, p. 81) que se promoveu a conversão da pecadora. De acordo com Sant’Anna, tal instante se configura

[...] um *rito de passagem*: a ida da antiga prostituta ao outro lado do rio Jordão, o rio sagrado. É nesse instante que se dá a *sutura* entre as duas imagens, o resgate do passado pelo presente, a santificação do corpo à medida que deixa de ser o lugar do prazer, para ser o espaço provisório da busca do gozo místico que o ultrapassa. Assim, a travessia para a santidade não se deu só no encontro com a Virgem no templo, mas no encontro com o barqueiro que dela se apodera, para ambigualmente macular seu corpo e purificar sua alma. (SANT’ANNA, 1985, p. 207).

Essa passagem de prostituta a santa, essa conversão da Santa Maria Egípcíaca, é apenas uma das formas de religiosidade na poesia bandeiriana. A invocação direta a santos é também bastante comum na poesia de Bandeira, assim como a relação entre erotismo e religiosidade.

3.1.1 – Uma religiosidade latente: a invocação direta a santos e outras divindades.

É comum na poesia bandeiriana ver invocações diretas a santos. Alguns poemas elucidam essa tendência bandeiriana, como “Oração a Teresinha do Menino Jesus” (*Libertinagem*, 1930), “Oração a Nossa Senhora da Boa Morte” e “Contrição” (*Estrela da Manhã*, 1936), “Oração para aviadores” (*Opus 10*, 1952), “Oração a Santa Teresa” (*Mafuá do Malungo*, 1948). São cinco poemas que têm como tema uma invocação direta de santos, como se pode perceber.

No entanto, são vários os poemas em que essa religiosidade vai aparecer apenas em determinado momento. Já em *A cinza das horas* (1917), em “A minha irmã”, em seus últimos versos, pede: “[...] na miséria minha, / Suplico aos céus que mão de Deus te leve/ E te faça feliz, minha irmãzinha”... (BANDEIRA, 1974, p. 31). Vê-se aqui que o eu lírico demonstra confiança em Deus, pois deseja que ele tenha consigo a falecida irmã, sempre solícita a seus pedidos (do eu lírico). Esse, por sua vez, não se mostra arrogante diante de Deus, apequenando-se, já que faz esse pedido como um fiel, que se sente miserável diante da sua divindade.

Em “Renúncia”, também do primeiro livro de Bandeira, o nome de Deus é novamente citado como alguém que conforta, ainda que seja trazendo a tristeza para perto desse eu que sofre com a tísica. Os últimos versos são exemplo claro de como o poeta, de certo modo, se refugia em Deus.

Encerra em ti tua tristeza inteira.
E pede humildemente a Deus que a faça
Tua doce e constante companheira...(BANDEIRA, 1974, p. 46).

Nessa primeira obra é interessante notar que essa citação do nome de Deus sempre vem precedida de um adjunto adverbial de modo (*na miséria minha*, no caso de “A minha irmã” e *humildemente*, em “Renúncia”). E, semanticamente, ambos os adjuntos adverbiais são colocados para demonstrarem sua pequenez diante de Deus. Talvez esses versos deixem clara a frase de Bandeira em carta a Mário de Andrade, datada de 14 de agosto de 1923, já citada, em que ele diz: “Sempre encontrei Deus no fundo das minhas volúpias”. (ANDRADE; MORAES, 2001, p. 102).

Vale lembrar que os poemas de *A cinza das horas* são marcados, principalmente, pela tuberculose. Suas constantes viagens em busca da cura do mal influenciaram e muito o modo como o poeta encarou a vida nessa primeira obra. Essa é a observação do poeta e amigo Ribeiro Couto.

[...] não apenas a tuberculose como enfermidade e sim como conjunto de condições de vida a que ela o obrigou. As duas variações de tema e de processos, que puderam servir de base

a um libelo acusatório, representam, como referia acima, as forçosas variações de saúde e atmosfera psicológica. São a *carte routière* das suas peregrinações físicas e morais. Pela sensibilidade, no corpo prisioneiro, o poeta tomava parte no espetáculo proibido. Os jogos de arte, aparentemente diletantes, eram a medida de relação entre o seu drama pessoal e a impossível existência ativa. O célebre verso “Eu faço versos como quem morre” não era literatura. Durante muitos anos cada dia foi para ele a véspera do último. Cada poema era uma despedida. Território parnasiano, simbolista, clássico, românticos, etc., que importavam as etiquetas? As fronteiras entre os diversos territórios temáticos e processuais não o interessavam: ele viajava perto das nuvens. O importante, aliás, para todo aquele que vive a aventura da viagem artística, é chegar um dia a regiões desconhecidas e poder dar o seu nome a um território próprio. (COUTO *apud* BRAYNER, 1980, p. 49).

O próprio Bandeira acentuara esse caráter de verdadeiro sofrimento em carta a Mário de Andrade, de total ausência de perspectiva desse eu lírico ao escrever “Não tem projetos quem vive como eu ao Deus dará do amanhã.” (ANDRADE; MORAES, 2001, p. 94). Destarte, pode-se acreditar que a tuberculose, com todas as suas intempéries, marcará sobremaneira a poesia bandeiriana neste primeiro livro. E o auxílio divino certamente será bem vindo, pois sofre o bardo de verdade; não apenas em sua poesia, como na vida pessoal.

Em *Libertinagem* (1930), por sua vez, o poema “Oração no saco de Mangaratiba”, classificado por Bandeira como um “resíduo de poema” (BANDEIRA, 1984, p.98), apresenta um pedido do poeta a Nossa Senhora para que ele pudesse ter paciência para vencer as dificuldades da vida, não se conformando com a vida que até então considerava “mal cumprida” e longa por demais, pois era “[...] mais cumprida/ do que a restinga de Marambaia”. (BANDEIRA, 1974, p. 119).

Outro pedido feito a um santo é o feito em “Discurso em louvor da aeromoça” (*Opus 10*, 1952) em que o eu lírico agora não pede por si, mas por outrem.

Santíssima Virgem Maria, mãe de Deus e advogada nossa,
Dai,
Dai um dia do vosso mês,
Cedei que o último dia do vosso mês
Para que nele cantemos, louvemos, festejemos, agradeçamos
O quotidiano heroísmo, a graça, a bondade das aeromoças. (BANDEIRA, 1974, p. 214).

Vê-se neste trecho que não existe o travo da doença. Está o poeta mais aberto à vida; não voltado apenas para si mesmo. Por isso pede um dia para se comemorar o serviço heroico das aeromoças.

3.1.2 – A recorrência do elemento religioso na obra de Bandeira

Fora esses poemas em que se dirige diretamente a santos, há outros que são de cunho religioso por seu tema como é o caso de “Presepe” (*Belo belo*, 1948), “Alegrias de Nossa Senhora” (*Opus 10*, 1952) e “Anunciação” (*Estrela da tarde*, 1963). É de se notar que esses três poemas foram publicados depois dos 60 anos. Estaria Bandeira mais católico depois de certa idade?

No entanto, o que está em discussão não é o catolicismo bandeiriano, mas a sua religiosidade. Ainda quando não escreve diretamente a Deus ou a algum santo, Bandeira faz uso do nome de Deus ou de santos ou de alguma divindade. E isso ocorre em várias ocasiões. E talvez, para isso, devamo-lo fazer a partir de uma ordem cronológica.

Em *A cinza das horas*, no poema “O suave milagre”, as últimas duas estrofes fazem menção, metaforicamente, a uma santa em uma capelinha que fora roubada por mão sacrílega, mas que, por milagre, reaparece e alegra o eu lírico, abrindo-se-lhe o jardim miraculosamente. Eis a transcrição dos versos.

A casa, hoje toda alegria hospitaleira,
Era uma capelinha a que uma mão sacrílega
Houvesse arrebato a santa padroeira.

Mas a santa voltou na graça do milagre.
E por influência de seu gesto silente
Abriram rosas, e na graça do milagre
O jardim refluíu miraculosamente... (BANDEIRA, 1974, p. 42).

Repare-se que a santa padroeira simboliza o coração vazio que, por sua vez, é a capelinha. E o milagre do reaparecimento da santa faz com que a vida volte a ter sentido (o refluir miraculosamente). É digno de nota também que até o verbo principal da locução verbal “houvesse arrebato” sugere algo de místico, transcendental; no sentido empregado de arrancar com violência, por sua vez, demonstra toda a força com que essa tristeza penetrou no interlocutor do eu lírico.

Em “Bacanal”, primeiro poema de *Carnaval*, 1919, o eu lírico saúda Baco, Momo e Vênus; sendo que o primeiro é Baco o deus do vinho; enquanto Momo e Vênus são as deusas do sarcasmo, ironia e do amor, respectivamente.

Em “O súcubo”, do mesmo livro, quem aparece é a entidade feminina súcubo, um demônio que supostamente toma a forma de mulher e vem perturbar o sono dos homens mantendo com eles

conjunção carnal. É esse demônio que desliza “astuta, amorosa e daninha/ propinando na treva o absinto dos contatos”. (BANDEIRA, 1974, p. 65). Sant’Anna, a respeito dos súcubos, lembra que

É sintomático tanto envolvimento de santos com o súcubo. É, por isso mesmo, explicável que esse personagem esteja na cena do carnaval de Bandeira, um carnaval que começa pagão e orgiástico e termina cristão e em tom de missa. Tal símbolo ultrapassa a cultura cristã. Está já na cultura semítica, sob o nome de Lilith, que é a princesa dos súcubos, como adianta Langdon, confunde-se com o mito da *Esfinge* opressora, como lembra Marie Delcourt ou, como diz Santo Agostinho, pode vir representado através de seu contrário, os *íncubos* – entidade perversa masculina, que pertence ao mesmo reino dos Silvânios e Pans. (SANT’ANNA, 1985, p. 216).

Tal associação feita por Sant’Anna aparece claramente em “A morte de Pã”, em que Cristo é colocado como o grande Pã, que é traído com um beijo e morto na cruz; nessa figuração Pã é colocado como o deus dos bosques, pastores e rebanhos. Nesse *Carnaval*, Bandeira, como foi colocado por Sant’Anna anteriormente, começa em tom orgiástico e termina com tom de missa. Em seu poema “Epílogo”, o poeta parece reconhecer essa afirmação, uma vez que tenta fazer um *Carnaval* subjetivo, mas não o consegue, pois o de Schumann “[...] é um poema cheio de amor,/ E de frescura, e de mocidade”, enquanto o dele “[...] tinha a morta morta-cor/ Da senilidade e da amargura.../ - O meu Carnaval sem nenhuma alegria!...”. (BANDEIRA, 1974, p. 76).

No poema “Macumba de Pai Zusé”, de *Libertinagem*, o elemento religioso aparece ligado ao candomblé. A mandinga que o pai de santo faz acaba por levar a vida de uma pessoa.

Já em “Irene no céu”, do mesmo livro, a figura de São Pedro é o elemento religioso católico que aparece recebendo a empregada da família Bandeira, Irene. O poema, de viés popular, uma vez que a figura de São Pedro é tida como quem guarda as portas do céu – o que se justifica por uma passagem bíblica⁶. O poeta cria uma alegoria de como seria a entrada daquela figura simples e humilde no céu. “Irene, com sua simplicidade, diria a São Pedro: “-Licença, meu branco”, mas São Pedro bonachão, reconhecendo essa natureza de Irene, dir-lhe-ia: “– Entra Irene. Você não precisa pedir licença.” (BANDEIRA, 1974, p. 125).

Nesse poema existe uma religiosidade popular que também faz parte da poesia de Bandeira. E esses elementos são freqüentes em poemas bandeirianos como “A Virge Maria”, “Lenda

⁶ A passagem bíblica referida é Mateus 16, 13-19, em que Cristo pergunta a seus discípulos quem o povo acreditava ser o Filho de Deus. Quando Jesus pergunta, quem os discípulos creem ser o Filho de Deus, Simão Pedro responde: “Tu és o Cristo, o Filho de Deus vivo”; e, por ter Pedro respondido conforme o Pai lhe ensinara, Jesus lhe declara: “Tu és Pedro e sobre esta pedra edificarei a minha Igreja; as portas do inferno não prevalecerão contra ela. Eu te darei as chaves do céus: tudo o que ligares na terra será ligado nos céus; tudo o que desligares na terra será desligado nos céus”. Desses versículos 18 e 19 é que vem essa tradição popular de encarar Pedro como o guardião da entrada do céu.

brasileira”, ambos de *Libertinagem*, “D. Janaína” e “Última canção do beco” (ambos de *Estrela da manhã*, 1936), entre outros.

3.2 – O erotismo religioso na poesia bandeiriana.

Bandeira é um poeta que possui um viés erótico em seus poemas. No entanto, seu erotismo não é pornográfico; muitas vezes acontece de forma velada ou sensual, sem escandalizar o leitor.

É esse erotismo uma ramificação da sexualidade humana, que, sendo oposto à idéia de reprodução, não tem como objetivo final a manutenção da espécie humana sobre a Terra.

Para Paz,

[...] sexo, erotismo e amor são aspectos do mesmo fenômeno, manifestações do que chamamos vida. O mais antigo dos três, o mais amplo e básico, é o sexo. É a fonte primordial. O erotismo e o amor são formas derivadas do instinto sexual: cristalizações, sublimações, perversões e condensações que transformam a sexualidade e a tornam, muitas vezes, incognoscível. Como no caso dos círculos concêntricos, o sexo é o centro e o pivô dessa geometria passional. (PAZ, 1995, p. 15).

Mais que ramificação, talvez ele seja a realização da sexualidade, pois coloca o homem frente à morte. Bataille, por sua vez, considera-o uma pequena morte, não garantindo sua vontade de continuidade. Ação tipicamente, revela-se como um jogo de velar e desvelar, ocultar e mostrar-se que permeia as relações íntimas dos seres humanos.

Toda concretização erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo.

A ação decisiva é o desnudamento. [...] Os corpos se abrem para a continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento da obscenidade. [...] Há [...] desapossamento no jogo dos órgãos que se derramam no renovar da fusão, semelhante ao vaivém das ondas que se penetram e se perdem uma na outra. Esse desapossamento é tão completo que no estado de nudez, que o anuncia, e que é o seu emblema, a maior parte dos seres humanos se esconde, mais ainda se ação erótica, que acaba de desapossá-los, acompanha a nudez. O desnudar-se, visto nas civilizações onde isso tem sentido pleno, é, quando não um simulacro, pelo menos uma equivalência sem gravidade da imolação. (BATAILLE, 1987, p. 17).

Essa ação do desnudamento pode ser considerada o centro do jogo erótico realizado entre homem e mulher, já que se manifesta como o ápice, o momento desejado, o clímax da relação carnal entre os parceiros. Como descreve Paz, o erotismo é “um ritmo: um de seus acordes é separação, o outro é regresso, volta à natureza reconciliada. O além erótico está aqui e é agora

mesmo. Todas as mulheres e todos os homens viveram esses momentos: é nossa razão de paraíso”. (PAZ, 1995, p. 28).

Pequena morte ou razão de paraíso, o erotismo não se dá apenas na relação sexual. Essa relação com o outro assume graus mais elevados, que, segundo Bataille, são o erotismo dos corações e o místico.

O erotismo dos corações, segundo Bataille, se dá menos no plano físico e mais no espiritual. No entanto, essa pulsão é mais forte e violenta que aquela que se dá apenas relativamente ao contato físico, corporal, acarretando “uma desordem tão violenta que a felicidade em questão, antes de ser uma felicidade cujo gozo é possível, é tão grande que é comparável ao seu oposto, o sofrimento”. (BATAILLE, 1987, p. 19). Assim, o arrebatamento provocado pelo ser amado deixa o amante incontrolável, tornando-se quase um dependente daquele a quem busca.

No entanto, não se estudará aqui como se dá o erotismo dos corações, mas sim o dos corpos e o místico. Os poemas bandeirianos carregam consigo a marca da sensualidade em busca do desnudamento ou mesmo uma busca de um gozo que está acima do puramente carnal, como é o caso de “Unidade”, de *Estrela da manhã* em que, mais que os corpos, as almas se tocam. Isso pode ser notado nos versos

Debalde os teus afagos insinuavam quebranto e molície
O instinto de penetração já despertado
Era como uma seta de fogo

Foi então que minh'alma veio vindo
Veio vindo de muito longe
Veio vindo
Para de súbito entrar-me violenta e sacudir-me todo
No momento fugaz da unidade. (BANDEIRA, 1974, p. 201-202).

Se a unidade que ocorre tem caráter físico, ao mesmo tempo assume algo de espiritual, criando um gozo quase metafísico, uma vez que as almas se encontram e, naquele momento, se unem, se fundem. Esse gozo lembra bastante aqueles gozos místicos (ainda que neles não haja uma segunda pessoa física, apenas transcendente) no que tange ao êxtase provocado por essa sensação de penetração, entrega total àquele outro totalmente diverso.

O êxtase, segundo Terrin (1998, p. 121) implica “certa imobilidade, silêncio, solidão, o fato de aparecer sem crise alguma, de haver privação sensorial à qual se seguem recordações e visões”, ou seja, o êxtase é algo individual, contemplativo, tal qual parece acontecer com o eu lírico no poema e que fica mais explícito nos textos de Santa Teresa de Ávila.

Eu vi então que tinha uma longa lança de ouro, cuja ponta parecia de fogo e senti como se ele a enterrasse várias vezes em meu coração, transpassando-a até minhas entranhas! Quando a retirava, parecia também arrancá-las, e me deixava esbraseada do grande amor de Deus. A dor era tão grande que me fazia gemer, e, no entanto, a doçura dessa dor excessiva era tal que eu não podia querer livrar-me dela... A dor não é corporal, mas espiritual, se bem que o corpo tenha sua parte e mesmo uma larga parte. É uma carícia de amor tão doce que acontece entre a alma e Deus que peço a Ele, em sua bondade, que a faça sentir aquele que pensa que estou mentindo. (SANTA TERESA DE ÁVILA *apud* BATAILLE, 1987, p. 210).

Nesse trecho do relato de Santa Teresa de Ávila, pode-se perceber que este êxtase se dá não só através da alma; também o corpo sente. As carícias doces são-lhe reais, tais como a lança de ouro que se lhe enterra Deus com seu infinito amor. É o mesmo efeito produzido pela união das almas no poema bandeiriano.

No entanto, esse tipo de erotismo não é o único na poesia bandeiriana. No poema seguinte, “Arte de amar”, que retoma o do poeta romano Ovídio, o erotismo se dá através dos corpos apenas. Em Ovídio pode-se ler a seguinte passagem.

O clímax do amor nunca deve ser apressado, é o que digo:
Deve ser propiciado delicadamente, com demoras o tempo todo.
Uma vez encontradas as partes da mulher que
Sejam acariciadas, acaricie-as, ainda que a modéstia proteste.
Você verá os olhos dela iluminarem-se com fulgores trêmulos.
Como a luz do sol rebrilha em correntezas cristalinas.
A seguir, manifestam-se queixumes e murmúrios de amor;
Seguem-se palavras brincalhonas e suspiros suaves.
Nunca, porém, você deve ultrapassar, de velas pandas,
A sua consorte; nem deve ela vencer você na corrida.
Cheguem juntos à meta: aí é que está o apogeu do êxtase:
Quando o homem e a mulher se unem no colapso do gozo. (OVÍDIO *apud* DURIGAN, 1985, p. 14).

O poeta romano busca apenas o prazer corporal, ainda que encha de poesia a forma como se deve buscar esse gozo físico. Dá ao leitor dicas de como alcançá-lo: através de carícias nas partes da mulher, fazendo-as demoradamente para que os parceiros cheguem juntos ao apogeu do êxtase, unindo-se os dois no colapso do gozo.

Bandeira, em seu poema, diz ao leitor para esquecer a alma, pois ela estraga o amor, só encontrando em Deus a satisfação. Para ele, “As almas são incomunicáveis” e, por isso, deve-se buscar apenas o gozo físico deixando o “[...] corpo entender-se com outro corpo./ Porque os corpos se entendem, mas as almas não”. (BANDEIRA, 1974, p. 202).

Tanto no poema da Antiguidade quanto no bandeiriano, percebe-se a busca do gozo físico, embora no de Ovídio se fale do êxtase que pode ser uma sensação religiosa, mas não estritamente.

Explanados os tipos de religiosidade bandeiriana, vejamos como isso ocorre de forma mais clara em seus poemas.

Os poemas que serão analisados seguirão a seguinte ordem: a) poemas de invocação direta a Deus ou aos santos (“Oração a Teresinha do Menino Jesus”, *Libertinagem*, 1930 e “Oração a Nossa Senhora da Boa Morte”, *Estrela da manhã*, 1936); b) poemas de cunho estritamente religioso (“Contrição”, *Libertinagem* e “Sacha e o poeta”, *Estrela da manhã*; c) poemas erótico-religiosos, “Alumbramento”, *Carnaval*, 1919 e “A estrela e o anjo”, *Estrela da manhã*.

3.3 – Os poemas de invocação direta a santos, divindades ou a Deus.

Como foi visto anteriormente, a poesia bandeiriana traz consigo diversas formas de religiosidade. Uma delas é o apelo direto a santos, divindades ou a Deus. E, para melhor exemplificar essa ocorrência, analisaremos os poemas “Oração a Teresinha do Menino Jesus”, de *Libertinagem* e “Oração a Nossa Senhora da Boa Morte”, de *Estrela da manhã*.

3.3.1 – Oração a Teresinha do Menino Jesus

Perdi o jeito de sofrer.
 Ora essa.
 Não sinto mais aquele gosto cabotino da tristeza.
 Quero alegria! Me dá alegria,
 Santa Teresa!
 Santa Teresa não, Teresinha...
 Teresinha... Teresinha...
 Teresinha do Menino Jesus.

Me dá alegria!
 Me dá a força de acreditar de novo
 No
 Pelo Sinal
 Da Santa
 Cruz!
 Me dá alegria! Me dá alegria,
 Santa Teresa!...
 Santa Teresa não, Teresinha...
 Teresinha do Menino Jesus. (BANDEIRA, 1974, p. 120-121).

O poema “Oração a Teresinha do Menino Jesus”, de Manuel Bandeira possui marcas religiosas. Publicado em 1930, em seu quarto livro, *Libertinagem*, tal poema reflete uma condição biográfica do autor.

O poeta, que, em 1917, lança *A cinza das horas* – sua primeira publicação –, um ano antes, perde sua mãe, Francelina Ribeiro de Sousa Bandeira. O poema “Elegia para minha mãe”, pertencente à sua primeira obra, relata a dor de tal perda. Dois anos depois, sua irmã, Maria Cândida, que havia sido sua enfermeira desde o início de sua doença, falece. É a ela que Bandeira dedica o poema “Canção de muitas Marias”, publicado dez anos depois em *Lira dos cinquent’anos*:

Por uma saltei de vara,
Por outra estudei tupi.
Mas a melhor das Marias
Foi aquela que perdi.

Essa foi 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. (BANDEIRA, 1974, p. 166-167).

A figura da irmã Maria Cândida Bandeira também aparece em “O anjo da guarda”, *Libertinagem*, 1930 e “A minha irmã”, em *A cinza das horas*, como se percebe nos dois tercetos do soneto:

Por isso aqui minh’alma te abençoa:
Tu foste a voz compadecida e boa
Que no meu desalento me susteve.

Por isso te amo, e, na miséria minha,
Suplico aos céus que a mão de Deus te leve
E te faça feliz, minha irmãzinha... (BANDEIRA, 1974, p. 31).

Dois anos depois, em 1920, o bardo perde seu pai, Manuel Carneiro de Sousa Bandeira e, em 1923, falece Antônio Ribeiro de Sousa Bandeira, seu irmão. Bandeira fica só. Logo ele que tinha seus dias contados, por causa da tuberculose, vê os seus partirem um a um, enquanto ele permanecia. Talvez por isso relate a Santa Teresinha os seus três primeiros versos: “Perdi o gosto de sofrer./Ora essa./Não sinto mais o gosto cabotino da tristeza”.

Neste início de poema, parece o eu lírico sentir-se anestesiado em meio a tanto sofrimento que a vida lhe impunha, uma vez que a perda de seus entes se deu em um espaço de tempo

relativamente curto (sete anos). E, coincidentemente, o poema é publicado sete anos depois, em 1930.

É seu livro também publicado em um contexto cultural de mudanças. Em 1930, acabava-se a república do café com leite, dominada por São Paulo e Minas Gerais e, por meio de um golpe, governava Getúlio Vargas.

Nesta época também, o Modernismo passava do radicalismo de Mário e Oswald de Andrade para uma fase mais espiritualista em sua poesia, entre os quais estava Murilo Mendes. Espiritualidade que o poeta também demonstra em outros poemas em que se dirige a um santo ou divindade, como em “Contrição” ou mesmo “Oração a Nossa Senhora da Boa Morte”, ambos de *Estrela da Manhã* (1936) sendo que o último parece uma resposta ao poema que aqui analisamos.

Fiz tantos versos a Teresinha...
Versos tão tristes, nunca se viu!
Pedi-lhe coisas. O que eu pedia
Era tão pouco! Não era glória...
Pedia apenas mais alegria:
Santa Teresa nunca me ouviu! (BANDEIRA, 1974, p. 140).

Há algumas marcas linguísticas que ajudam a perceber como se estrutura e é trabalhada a questão da religiosidade no poema, como o uso do vocativo, uma vez que o eu lírico faz uma prece a Santa Teresinha em busca da alegria perdida de viver. Assim como também é muito presente o uso do modo imperativo, conjugado procliticamente, como é bastante comum na linguagem oral. No verso quatro, por exemplo, essa afirmação é notória, ao pedir: “Quero alegria! Me dá alegria”, tal como uma criança a seus pais quando deseja algo.

A utilização de pontos de exclamação, presentes em cinco dos dezoito versos também faz com que se clareie ao leitor esta súplica. Esse sinal de pontuação se situa logo após os versos quatro, nove e quinze, respectivamente: (Quero alegria!/ Me dá alegria!/ Me dá alegria!). As suas duas outras aparições são logo após a invocação do nome Santa Teresa. Tal recurso parece obrigar a santa a atender seu pedido.

Todavia, os versos subsequentes são de amenização de sua prece, ao utilizar-se das reticências em que ele parece baixar o tom de voz ao clamar por Santa Teresa.

Trazendo consigo uma informalidade ao referir-se à santa, o poeta usa, nas duas estrofes, o diminutivo Teresinha, que denota, além disso, uma proximidade com aquela a quem se dirige.

Santa Teresa não, Teresinha...
Teresinha... Teresinha...

Teresinha do Menino Jesus.

É importante notar que, nestes finais de estrofes, o adjetivo ‘santa’ desaparece, criando uma atmosfera de intimidade ainda maior, pois o eu lírico se iguala à divindade a quem clama a si mesmo. Não a chama Santa Teresinha, mas Teresinha, como o faria a uma parenta sua.

Todavia, é também de se ressaltar outro recurso linguístico utilizado por Bandeira que é a fanopeia, ao escrever, nos versos 11 a 14,

No
Pelo Sinal
Da Santa
Cruz

A forma como o poeta dispõe as palavras nos versos lembra a cruz, lugar onde Jesus Cristo foi crucificado, assim como o sinal da cruz católico que se inicia com as palavras usadas pelo poeta – tal gesto inicial é feito na testa. É a cruz também o símbolo feito pelos católicos ao fazerem o “Em nome do Pai”, que se inicia na testa, descendo ao peito e seguindo em direção aos dois ombros, esquerdo e direito, nesta exata ordem.

Esse viés religioso parece predominar no poema, uma vez que não é Bandeira um poeta sem fé, como demonstra claramente Leônidas Câmara, que, ao comentar sobre o livro *Belo belo* (1948), aponta uma característica importante da poesia bandeiriana.

[...] o poema adquire, vez por outra, a acentuação ingênua da fé, uma fé que não se fundamenta em dogmas, mas que deflui do sentimento de larga compreensão humana, que é incitada pelo sofrimento e procura levantar-se, sem mais rebeldia, contra antigas coações. Uma fé ingênua, como no simples poema de Natal, todavia uma fé aprofundada e com raízes encravadas numa experiência sensível nada puramente estética ou de efeito. (CÂMARA *apud* BRAYNER, 1980, p. 171).

Câmara assim nos mostra que Bandeira não é um poeta que se filie a alguma instituição religiosa, mas que guarda consigo uma fé verdadeira, liberta de dogmas. Ele possui algumas semelhanças biográficas com Teresinha: ambos eram típicos e poetas; ela, porém, de pouca desenvoltura em seus versos. Além disso, a religiosa, que vive apenas 24 anos, é contemporânea ao bardo recifense. Nasceu Teresinha em 1873 em Lisieux, enquanto Bandeira vem ao mundo em 1886, ou seja, apenas 13 anos depois.

Bandeira, ao suplicar a Santa Teresinha sua ajuda, parece visar, como aponta Moraes (1962, p. 165), a “uma busca de libertação”, pois, segundo o crítico, “pretende uma forma de

exteriorização ainda que falsa, mas válida aos olhares de outrem, e que talvez possa se tornar verdadeira para si mesmo, de maneira a encobrir ou espantar a realidade desencantada”. (MORAES, 1962, p.165). Para Moraes, tal forma de se expressar seria como se sua imaginação não lhe proporcionasse mais “nenhum meio autêntico para se libertar da angústia produzida pelo mundo que o cerca”, uma vez que ele nem mais consegue imaginar o que seja a felicidade, pede que ao menos os outros o vejam feliz.

Tal posição nos parece válida. No entanto, diante das perdas já enumeradas, da luta renhida contra a doença, ela se mostra um pouco superficial na compreensão desse poema. O próprio poeta coloca no poema outro tom ao comentar com o amigo Mário de Andrade, em carta datada de 15 de março de 1929, sobre como a obra *Libertinagem* poderia ser vista, não como totalmente libertina, pois “na “Oração a Terezinha do Menino Jesus” há uma confusão de oração e cantata, da santa e da mulher, que tem alguma coisa de sacrílego, de “libertino” no sentido original francês”. (ANDRADE; MORAES, 2001, p. 415). O amigo Mário, em carta posterior, de 11 de setembro de 1934, sobre a possibilidade de se fazer uma compilação dos poemas bandeirianos, concorda com a consideração feita a respeito do poema, escrevendo que “Oração a Teresinha do Menino Jesus” concilia “uma meiguice meio... libertina, de excelente sabor tradicional brasileiro, e mais discreto, mais elevado, mais elevado em poesia erudita, que os mesmos acessos do Jorge de Lima” (ANDRADE; MORAES, 2001, p. 589).

Essa aproximação da santa e da mulher, que Bandeira já havia feito em *O ritmo dissoluto*, na “Balada de Santa Maria Egípcíaca”, agora se repete, talvez mais por um contato íntimo com essa santa que lhe fora “companheira” de doença.

Para Sant’Anna (1985, p. 239), no poema, Bandeira “inscreve seu discurso com aquela familiaridade doméstica que lembra a ambiguidade do nome de sua mãe: Santa/Santinha, pois aqui diz: “Santa Teresa não, Teresinha/ Teresinha... Teresinha/ Teresinha do Menino Jesus”. Essa aproximação que o poeta faz entre a mãe e a santa reforçam ainda mais a intimidade dele para com a santa de Lisieux. Ao fazer tal aproximação, mais uma vez segundo Sant’Anna, Bandeira, ao converter Teresa – que poderia ser também santa Teresa de Ávila, também conhecida como santa Teresa de Jesus, grande doutora da igreja católica, poetisa do século de ouro espanhol – em Teresinha “[...] coloca aquelas reticências procurando o que dizer, como completar seu inconsciente pensamento”. Enfim, projeta “o Nenen, como era chamado, no colo da Virgem Mãe Protetora”. (BANDEIRA, 1985, p. 239). Além disso, se essa conversão de Teresa em Teresinha é possível contrapondo as duas santas, cada uma com sua característica; a de Ávila com seu conhecimento,

sabedoria, enquanto a de Lisieux apresentaria uma faceta mais humilde tal qual a de Bandeira, o poeta faz um jogo de espelhamento, já que ambas apresentam características semelhantes às dele. Sofisticação de pensamento e humildade são vertentes que compõem esse grande poeta pernambucano.

Porém parece que a confiança do bardo é depositada em Santa Teresinha, que pode dar a ele a alegria de acreditar, de novo, naquela religião católica que lhe fora passada na infância – religião essa que é sintetizada no verso “No/Pelo Sinal/ Da Santa/ Cruz”, símbolo esse característico do catolicismo.

Se não se pode dizer que nesse poema Bandeira assume uma postura católica – o que seria leviano de nossa parte, uma vez que ele não o é em sua essência – nota-se, no entanto, que existe uma religiosidade latente, uma vez que Flusser (2002, p. 18) chama de religiosidade “a capacidade genuína para captar a dimensão sacra do mundo”, uma dimensão que “[...] revela o mundo e nossa vida dentro dele como realidade significativa, isto é, como realidade que aponta para fora de si mesma”.

Em “Oração a Teresinha do Menino Jesus”, Bandeira mostra que não se liga apenas à realidade que o cerca, que confia sua vida também àqueles que estão em outro plano, neste caso a santinha de Lisieux.

E, como aponta Durkheim (1989, p. 493), “o fiel que comungou com o seu deus não é apenas homem que vê verdades novas que o incrédulo ignora: é homem que *pode* mais. Ele sente em si força maior para suportar as dificuldades da existência e para vencê-las.” Que mais deseja no poema em análise que não seja a força para novamente sorrir, buscar alegria e uma vontade de viver ou até mesmo de sofrer? Ainda que admita em carta a Mário de Andrade de dois de julho de 1931 ao escrever-lhe que “[...] o gosto do sofrimento é como você diz coisa hedionda”, diz que voltara ao seu normal “de não ter medo de sofrer” (ANDRADE; MORAES, 2001, p. 510- 511).

Enfim, se conheceria ele a obra da religiosa carmelita, isso não é possível precisar. Porém, há que se perguntar por que o nosso poeta escreve, no poema “Oração a Nossa Senhora da Boa Morte”, os versos iniciais que relatam uma proximidade com a santa de Lisieux. Os versos, que já foram apontados acima, são aqueles que dizem ter o poeta se dirigido muitas vezes a Teresinha sem que ela o ouvisse. E é esse o poema que será analisado a seguir.

3.3.2 – Oração a Nossa Senhora da Boa Morte

Fiz tantos versos a Teresinha...
Versos tão tristes, nunca se viu!
Pedi-lhe coisas. O que eu pedia
Era tão pouco! Não era glória...
Nem era amores... Nem foi dinheiro...
Pedia apenas mais alegria:
Santa Teresa nunca me ouviu!

Para outras santas voltei os olhos.
Porém as santas são impassíveis
Como as mulheres que me enganaram.
Desenganei-me das outras santas
(Pedi a muitas, rezei a tantas)
Até que um dia me apresentaram
A Santa Rita dos Impossíveis.

Fui despachado de mãos vazias!
Dei volta ao mundo, tentei a sorte.
Nem alegrias mais peço agora,
Que eu sei o avesso das alegrias.
Tudo que viesse, viria tarde!
O que na vida procurei sempre,
– Meus impossíveis de Santa Rita –
Dar-me-eis um dia, não é verdade?
Nossa Senhora da Boa Morte! (BANDEIRA, 1974, p. 140).
1931

O poema “Oração a Nossa Senhora da Boa Morte” parece ser uma resposta ao poema anterior. Publicado no livro *Estrela da manhã* (1936) seguinte a *Libertinagem* (1930), ele retrata a “descrença” do poeta quanto a seus pedidos feitos a Santa Teresinha.

A menção a “Oração a Teresinha do Menino Jesus” é clara na primeira estrofe e vale a pena reproduzi-la:

Fiz tantos versos a Teresinha...
Versos tão tristes, nunca se viu!
Pedi-lhe coisas. O que eu pedia
Era tão pouco! Não era glória...
Nem amores... Nem foi dinheiro...
Pedia apenas mais alegria:
Santa Teresa nunca me ouviu!

Note-se nessa primeira estrofe uma mudança de postura do poeta quanto à santa de Lisieux. No primeiro verso, chama-a Teresinha; já no sétimo e último verso da primeira estrofe, o uso do diminutivo é deixado de lado; chama-a Santa Teresa; ao contrário do que ocorre em “Oração a Teresinha do Menino Jesus”. E esse diminutivo, marca de intimidade de Bandeira, lembrava-lhe a

mãe. “Depois que adoeci tudo que era meu ou para mim levava diminutivo de minha mãe: o leitinho de Nenê (era assim que me chamava), o copinho de Nenê, etc. Como vê, está no sangue...” (ANDRADE; MORAES, 2001, p. 166-167).

No entanto, com essa mudança de perspectiva, o poeta parece querer abandonar a santa a quem pouco pedia: não era glória, amores ou dinheiro; apenas mais alegria. Ela, no entanto, nunca o ouvira. Aqui cabe novamente o questionamento a respeito da Teresa que nunca o ouve: seria a Teresa de Lisieux ou de Ávila? Caso a resposta seja a segunda, temos aqui uma relação dual; com a santa espanhola, um pedido constante, nunca ouvido; com a francesa, uma relação de intimidade, tal qual ocorria com sua mãe, como já citado.

Esse comportamento do poeta quanto a santa Teresinha parece ser uma marca de Bandeira. Como ressalta Negrão (1986, p. 161) Bandeira tem um “padrão básico estrutural dominante”, marcado pela “consciência do imprevisto da vida e da inusitada violência dos contrastes decorrentes, alertada nele pela experiência da doença”. Não era o poeta alguém que, por sua vida de restrições devidas à doença, poderia prever como estaria mesmo em curto espaço de tempo.

Na segunda estrofe, retoma uma temática que lhe é bastante cara: a aproximação entre as mulheres e as santas. “Para outras santas voltei os olhos./Porém as santas são impassíveis/ Como as mulheres que me enganaram.” (BANDEIRA, 1974, p. 140). A ironia com que trata as santas é a mesma que confere às mulheres no poema de nome homônimo de *Libertinagem* em que escreve “Como deve ser bom gostar de uma feia!/ O meu amor porém não tem bondade alguma.” (BANDEIRA, 1974, p. 104). Se as mulheres de sua vida são como a vulgívaga de *Carnaval*, que é de um, de outro, sendo que um “[...] era médico.../ Um, poeta... Outro, nem, sei mais”, possuindo em seu “[...] leito enciclopédico/ Todas as artes liberais” (BANDEIRA, 1974, p. 55) ou mesmo a sua musa de “Carinho triste”, de *O ritmo dissoluto* (1924) que tem “boca ingênua e triste”, “seios miraculosos” e “claro ventre”, o poema, ao aproximar as mulheres de sua vida e santas demonstra uma queixa verdadeira. No entanto, se as mulheres são como uma “meiga criatura” a irmã Maria Cândida (BANDEIRA, 1974, p. 31), que também é tida como um anjo da guarda (BANDEIRA, 1974, p.104) ou como a “Irene preta/ Irene boa/ Irene sempre de bom humor” (BANDEIRA, 1974, p. 125), sua queixa é infundada. Todavia, Bandeira deixa claro que essas santas são com aquelas mulheres citadas primeiramente, pois elas o enganaram.

O eu lírico então se desengana das santas, depois de haver pedido a muitas e rezado a tantas; até que um dia alguém lhe fala de Santa Rita de Cássia, a quem ele chama Santa Rita dos Impossíveis, que também não o atende.

E, no segundo verso da terceira e última estrofe, ele realiza uma oposição que é a maior dentre todas que se possa haver: a do sagrado e profano, ao escrever. “De volta ao mundo real, tentei a sorte”. (BANDEIRA, 1974, p. 140). Durkheim demonstra como é grande essa adversidade entre essas duas esferas da vida, pois são dois mundos

[...] não apenas concebidos como separados, mas como hostis e ciosamente rivais um do outro. Já que só se pode pertencer plenamente a um com a condição de se ter inteiramente saído do outro, o homem é incentivado a se retirar totalmente do profano para levar vida exclusivamente religiosa. Daí o monaquismo que, ao lado e fora do meio natural onde o comum dos homens vive a vida do século, organiza artificialmente outro, fechado ao primeiro, e que tende quase a ser o seu oposto. Daí o ascetismo místico cujo objeto é extirpar do homem tudo o que nele pode restar de apego ao mundo profano. Daí, enfim, todas as formas de suicídio religioso, corolário lógico desse ascetismo; porque a única maneira de escapar totalmente à vida profana é fugir totalmente da vida, de uma vez por todas. (DURKHEIM, 1989, p. 171)

A rivalidade entre esses dois mundos caracteriza o comportamento religioso do secular. Para Durkheim (1974, p. 72), as coisas sagradas são “aquelas que os interditos protegem e isolam”; ao passo que as profanas são “aquelas às quais esses interditos se aplicam e que devem permanecer à distância das primeiras”. Caso o homem assuma a vida sagrada, precisa se afastar da profana; e percebe-se, neste verso, que o eu lírico resolve retirar-se desta em busca daquela, procurando forças junto aos santos, ou melhor, às santas.

No entanto, faz mais uma tentativa: invoca Nossa Senhora da Boa Morte. E o seu pedido difere daquele feito a Santa Teresinha. Nele o eu lírico suplica: “Nem alegrias mais peço agora, / Que eu sei o avesso das alegrias. / Tudo que viesse, viria tarde!” (BANDEIRA, 1974, p. 140).

E, finalizando, ele oculta ao leitor o pedido que faz àquela que intitula o poema. “O que na vida procurei sempre, / – Meus impossíveis de Santa Rita – / Dar-me-eis um dia, não é verdade? / Nossa Senhora da Boa Morte!” (BANDEIRA, 1974, p. 140).

Essa busca talvez seja a aceitação de suas limitações – o que ocorrerá mais tarde, como se vê em “Consoada” (*Opus 10*, 1952), que foi analisado anteriormente. Juntamente a isso, há uma tentativa de conciliação de opostos, conferida por Bandeira a Murilo Mendes⁷, e que, segundo Negrão estará presente também na poesia bandeiriana de forma estrutural

[...] de ponta a ponta em todos os aspectos da obra. No aspecto temático, – e nunca será demais ressaltar o fato de que a tônica não estará necessariamente na eleição do tema, mas no tratamento que se lhe dê – temos a exploração dos pares contrastantes: vida x morte; passado x presente; realidade x sonho; realização x frustração; idealismo x cinismo; amor

⁷ Cf. MOURA, Murilo Marcondes. **Murilo Mendes**: a poesia como totalidade. Editora da Universidade de São Paulo: Giordano, 1995, p. 14-15.

físico x amor espiritual ou amizade. No aspecto psicoemocional, esse padrão se expressa na alternância de estados de melancolia, resignação, nostalgia, serenidade, aceitação, ternura, humor com estados de frustração, revolta impotente, amargura, desespero e cinismo com que o poeta expressa não apenas a sua visão do mundo, mas também a sua participação no espetáculo da vida. No aspecto formal ele se constata na preferência pelas formas de estruturação em contraste: as oposições, notadamente as oposições violentas, as antíteses, os paradoxos. (NEGRÃO apud XAVIER, 1986, p. 161).

No poema em análise, podem-se ver claramente esses aspectos: no tema – seguindo a lógica de Negrão de que aqui não importa sua eleição, mas seu tratamento – há uma antítese entre realização e frustração (o pedido a Santa Teresinha, a outras santas e o não atendimento desse por parte delas, além da expectativa de realização por parte de Nossa Senhora da Boa Morte); no aspecto psicoemocional ele alterna entre confiança (em Nossa Senhora da Boa Morte, Santa Teresinha, Santa Rita e outras santas) e descrença (em todas as santas a que ele já pedira); entre revolta impotente (“Pedia apenas mais alegria!”, v. 6; “Porém as santas são impassíveis/ Como as mulheres que me enganaram”, v.9-10) e amargura (“Santa Teresa nunca me ouviu”, v. 7; “Desenganei-me das outras santas”, v.11). Percebe-se também uma ponta de desespero em (“Pedi a muitas, rezei a tantas”, v.12) que talvez seja real; mas não se pode dizer que seja esse um desesperado desespero, uma vez que o eu lírico depois se conforma, resignando-se com a falta de atendimento das santas, pois ele dá volta ao mundo, tenta sua sorte e decide nem mais pedir alegrias. Estaria o poeta pedindo para sentir aquele gosto cabotino da tristeza, que diz ter perdido em “Oração a Teresinha do Menino Jesus”?

Cremos que não, pois o avesso das alegrias ele diz conhecer. O que busca o eu lírico pode ser a cura do mal que não o deixa ou mesmo a aceitação dele, como citado anteriormente.

Enfim, vê-se no poema analisado que, por mais que possa expressar uma religiosidade popular, pois as santas Teresinha e Rita de Cássia são bastante comuns no imaginário católico, principalmente à época em que foi escrito (1931), quando o Brasil possuía quase cem por cento de sua população pertencente ao catolicismo⁸. No entanto, se considerarmos a biografia do poeta, temos razões para crer que não seja apenas um materialismo disfarçado; se a morte lhe foi companheira durante toda a vida, nada mais natural que buscar um refúgio nas divindades para que conseguisse suportar a doença. E, embora não fosse praticante do catolicismo ou de qualquer outra fé, estabelecia sua relação com o sagrado de forma explícita; ainda que seus poemas em forma de oração lhe servissem apenas como desabafo, expurgação.

⁸ No censo de 1940, 95% da população se considerava católica. Esse dado pode ser conferido em MARTINO; SOUZA (2004, p. 28).

Bandeira, em carta a Mário de Andrade data de três de setembro de 1927, ao escrever sobre “Profundamente”, coloca que “Aquele “Profundamente” fez a minha consolação durante bem uns quinze dias. Se Deus me desse uma coisa dessas de 15 em quinze dias eu aceitaria sem tanta amargura o meu destino. Mas o pão meu de cada dia é o “je suis piètre et sans génie” de Laforgue”. (ANDRADE; MORAES, 2001, p.353).

Destarte, parece-nos difícil desconsiderar essa poesia religiosa de Bandeira como algo verdadeiro, ainda que lhe fosse ao menos para causar-lhe o efeito catártico, minorando-lhe o sofrimento ainda que apenas na hora de sua composição.

Outro poema que trabalha esse efeito é “Contrição”, ainda que não apresente um vocativo explícito a algum santo durante todo o poema. Porém, o poema não deixa de ser de cunho tão religioso quanto os anteriores.

3.4 - Poemas de cunho estritamente religioso

Outra forma de religiosidade manifestada na poesia bandeiriana é aquela presente em poemas em que não existe uma invocação a santos, mas uma manifestação de religiosidade explícita do eu lírico. E ambos os poemas a serem analisados nessa perspectiva encontram-se no mesmo livro *Estrela da manhã*, publicado em 1936. São eles: “Contrição” e “Sacha e o poeta”.

3.4.1 – Contrição

Quero banhar-me nas águas límpidas
Quero banhar-me nas águas puras
Sou a mais baixa das criaturas
Me sinto sórdido

Confiei às feras as minhas lágrimas
Rolei de borco pelas calçadas
Cobri meu rosto de bofetadas
Meu Deus valei-me

Vozes da infância contai a história
Da vida boa que nunca veio
E eu caía ouvindo-a no calmo seio
Da eternidade. (BANDEIRA, 1974, p. 141).

O poema apresenta um título bastante sugestivo, pois contrição denota um sentimento pungente de reconhecimento do erro por parte de quem o confessa. Na doutrina católica, durante o

sacramento da reconciliação, o fiel reza uma oração de nome ‘ato de contrição’, em que ele se aceita pecador e se compromete com Deus em não voltar a cometer as faltas confessadas.

Em sua primeira estrofe, o eu lírico anuncia um desejo de redenção por seus pecados: “Quero banhar-me nas águas límpidas/ Quero banhar-me nas águas puras”. Uma vez que se encontra sujo, ele deseja lavar-se, limpar-se; por isso a clareza nas palavras ‘límpidas’ e ‘puras’. O significante das águas já aparece em “Cantilena” (*Cinza das horas*, 1917), através do rio (personificado) que “[...] docemente/ Canta a monótona canção” (BANDEIRA, 1974, p. 40) ao passo que, no mesmo poema, a chuva que cai do céu parece equivaler aos olhos do poeta que sofre com a morte próxima. Sua cantilena são os dias todos iguais. E a monótona canção do rio é a mesma de sua vida naquele momento.

Em “Balada de Santa Maria Egípcíaca” (*O ritmo dissoluto*, 1924), apesar de não se falar diretamente da água, mas da busca da travessia da margem e do barqueiro, as águas são o meio de purificação da santa, que entrega sua nudez ao barqueiro. É através das águas que se chega a essa santidade. E vale lembrar que, no cristianismo, a água possui essa propriedade. João Batista, na Bíblia, batizava com água. E, em Mateus 3,11, ele declara: “Eu vos batizo com água, em sinal de penitência, mas aquele que vem depois de mim é mais poderoso do que eu e nem sou digno de carregar seus calçados”. Aquele que veio depois, ou seja, Jesus Cristo também é batizado nas águas por João.

Assim, a água no poema “Contrição” é tida como o instrumento para purificar o eu lírico; e a busca dessa purificação é seu objetivo, pois ele deseja não quaisquer águas; quer aquelas que sejam límpidas, puras, uma vez que se considera a mais baixa das criaturas, tal como no Salmo 129, o “De profundis”, em que o salmista clama ao Senhor do fundo do abismo.⁹

O quarto verso explica o porquê de o eu lírico querer se lavar e de se sentir a mais baixa das criaturas. Escreve o eu lírico: “Me sinto sórdido”. Para Moura,

Na segunda estrofe, são arroladas manifestações dessa sordidez, cada vez mais intensas, até a imagem de autoflagelação presente no terceiro verso. O desespero atinge o ápice e, numa espécie de relação causa-efeito, desencadeia o desejo de morte da estrofe final. (MOURA, 2001, p. 58).

⁹ Os versículos 1e 2 talvez sejam os que demonstram esse lugar do salmista, que diz “Do fundo do abismo, clamo a vós, Senhor;/ Senhor, ouvi minha oração./ Que vossos ouvidos estejam atentos/ à voz de minha súplica”.

A explicação de Moura, de viés mais psicológico, no entanto, não é corroborada por Fonseca que atribui uma espécie de sentimento de culpa de Bandeira por cometer o sacrilégio de escrever “Momento num café”.

“Momento num Café” – que mereceu um magistral ensaio de exegese de Otto Maria Carpeaux – é um dos mais belos poemas de Manuel Bandeira, mas contém uma terrível blasfêmia; a de que, com a morte, o corpo se “liberta para sempre da alma extinta”. Parece que depois de escrevê-lo o poeta relutou muito em publicá-lo, talvez receoso de uma excomunhão. Acabou publicando-o, mas o fez seguir o poema “Contrição”. (FONSECA, 2002, p. 150).

Em que pese o catolicismo explícito de Fonseca manifestado nessa passagem, é de se notar que “Momento num café” está entre dois poemas predominantemente religiosos: “Oração a Nossa Senhora da Boa Morte” e “Contrição”, demonstrando bem a pluralidade desse poeta que, se não é sem Deus, também não se demonstra totalmente materialista. Em “Contrição” há uma religiosidade mais transcendental, que Fonseca (2002, p. 44) compara aos grandes salmos penitenciais como os salmos 30 e 50, mas parece também se aproximar bastante da parábola do filho pródigo (Lucas capítulo 15, versículos 11-32). E, na segunda estrofe, é que tal alusão é feita nos versos cinco e seis (“Confiei às feras as minhas lágrimas/ Rolei de borco pelas calçadas”).

Nessa parábola do Novo Testamento, Jesus conta a história de dois filhos – um mais novo e outro mais velho – este, obediente ao pai e seu sempre servidor, enquanto aquele não prezava servi-lo. Um dia, o filho mais novo pede ao pai a parte que lhe cabia da herança e se atira à vida. Gastando dissolutamente seu dinheiro, vai servir a um patrão cruel, passando fome e, por isso, deseja se saciar com a comida dos porcos. Apercebendo-se de sua degradante situação, decide voltar ao pai em busca de seu perdão.

Já o verso sete traz consigo uma possibilidade de intertextualidade com os salmos 21, 30 e 50, em que o eu lírico anuncia ter coberto seu rosto de bofetadas. Porque se sente sujo, maculado, agora pede a Deus que lhe valha. Tal atitude poderia corresponder ao ato penitencial de uma missa, em que o fiel pede a Deus que lhe perdoe e o limpe de seus pecados.

A terceira estrofe traz em si uma tópica bandeiriana, como bem aponta Franklin de Oliveira: a vida que poderia ter sido e não foi, porém apresentada de forma diversa no ensaio desse autor sobre as tópicas bandeirianas.

Considero esse verso a fórmula algébrica da poesia de Bandeira. É o seu verso subterrâneo – ele está entranhadamente engastado em toda a poética de Bandeira. Em “Contrição”: “Vozes da infância contai a história/ Da vida boa que nunca veio” [...]

“A vida inteira que podia ter sido e não foi”. Essas palavras *sunt lachrymae rerum*. Tudo se esvai: poderia ter sido, não foi. Eustache Deschamps, voz que espelhou o último medievo, queixa-se do abandono em que todas as coisas boas deixam o mundo. (OLIVEIRA apud BRAYNER, 1980, p. 242).

São as vozes da infância que o poeta clama para que testemunhem em seu favor, uma vez que este é o tempo da pureza, da inocência, da espontaneidade que parecem ter sido perdidas, fazendo com que ele fique sujo, sórdido, impuro. O eu lírico quer o perdão de seus pecados para reviver essa época, que, segundo o próprio poeta, foi de muita riqueza.

Dos seis aos dez anos, nesses quatro anos de residência no Recife, com pequenos veraneios nos arredores – Monteiro, Sertãozinho de Caxangá, Boa Viagem, Usina do Cabo -, construiu-se a minha mitologia, e digo mitologia porque os seus tipos, um Totônio Rodrigues, uma D. Aninha Viegas, a preta Tomásia, velha cozinheira da casa de meu avô Costa Ribeiro, têm para mim a mesma consistência histórica das personagens dos poemas homéricos. A Rua da União, com os quatro quarteirões adjacentes limitados pelas ruas da Aurora, da Saudade, Formosa e Princesa Isabel, foi a minha Troada; a casa de meu avô, a capital desse país fabuloso. Quando comparo esses quatro anos de minha meninice a quaisquer outros quatro anos de minha vida de adulto, fico espantado do vazio destes últimos em cotejo com a densidade daquela quadra distante. (BANDEIRA, 1984, p. 20-21).

Portanto, ouvir a história de sua infância, é fazê-lo reviver a melhor época de sua vida. E é esse seu desejo: ouvi-la no calmo seio da eternidade, pois os laços com ela foram rompidos. Segundo Davi Arrigucci Jr,

[...] a ruptura dos laços afetivos do Eu com o mundo de seu passado, determinada pela perda dos entes queridos, é sentida como uma antecipação da morte do próprio sujeito, identificado com seus mortos, ou apresentada como uma sensação de morte em vida, até mesmo de uma inumação em vida, ou ainda, ao contrário, experimentada sob a forma do sentimento de divisão do ser e de perda de si mesmo. (ARRIGUCCI JR, 2003, p. 228).

No poema em análise, é perceptível que o eu lírico se perde de si mesmo, sente-se desfragmentado, desfigurado: ele se sente sórdido, como a mais baixa das criaturas, rolando de borco pelas calçadas. Ele não se reconhece, pelo passar do tempo, tópica bandeiriana que remonta ao período clássico e se faz presente no poema “Elegia de verão”, de *Opus 10* (1952). Nele, o poeta mostra como algumas coisas mudam e outras permanecem. Vale a pena transcrevê-lo.

O sol é grande. Ó coisas
Todas vãs, todas mudaves!
(Como esse “mudaves”
Que hoje é “mudáveis”
E já não rima com aves.)

O sol é grande. Zinem as cigarras
Em Laranjeiras.
Zinem as cigarras: zino, zino, zino...
Como se fossem as mesmas
Que eu ouvi menino.

Ó verões de antigamente!
Quando o Largo do Boticário
Ainda poderia ser tombado.
Carambolas ácidas, quentes de mormaço;
Água morna das caixas-d'água vermelhas de ferrugem;
Saibro cintilante...

O sol é grande. Mas, ó cigarras que zinis,
Não sois as mesmas que eu ouvi menino.
Sois outras, não me interessais...

Dêem-me as cigarras que eu ouvi menino. (BANDEIRA, 1974, p. 211-212).

Nesse poema Bandeira mostra que o sol é o mesmo, imutável, mas os verões, o Largo do Boticário, as carambolas, a água morna e até mesmo as cigarras que ele ouviu, quando menino, mudaram. Nada permaneceu igual, nem a palavra ‘mudaves’ usada pelo renascentista Sá de Miranda no seu poema sobre a fugacidade das coisas, do qual Bandeira retira o primeiro verso de seu poema. Nem ele continuara o mesmo. Por isso apela às vozes da infância para que contem a história “Da vida boa que nunca veio”, história essa que “Pneumotórax” retrata bem como “A vida inteira que podia ter sido e não foi”, que se configura um *leitmotiv* de Bandeira. Essa vida, que Bandeira chama sua primeira natureza. Em carta a Mário de Andrade datada de 27 de dezembro de 1924, comenta

Antes da doença fui dinâmico como um futurista italiano, verdadeiro azougue, sarcástico, remedador (grande talento de comediante), agressivo, sem maldade de coração, mas com muita maldade intelectual. A tísica pôs água nessa fervura toda. (ANDRADE; MORAES, 2001, p. 165).

Parece o poeta querer novamente essa natureza, essa vida sem restrições – que ele conta como seria em “Vou-me embora pra Pasárgada”, como um mundo onde a doença não existe e ele pode fazer tudo que quiser: ginástica, andar de bicicleta, montar em touro brabo, subir em pau de sebo...

Seu desejo é que esse mundo, essa vida se manifestem. Que a vida da infância, tão cara ao poeta e isso ele o demonstra em vários poemas¹⁰, volte, mesmo que para embalá-lo, acalmá-lo. Tal como assinala Murilo Marcondes Moura (2001, p. 58), que afirma que “o poema parece

¹⁰ O tema da infância feliz está em poemas como “Epígrafe”, de *A cinza das horas*; “Evocação do Recife”, “Vou-me embora pra Pasárgada”, ambos de *Libertinagem*, “Infância”, de *Lira dos cinqüent’anos*, entre outros.

encaminhar-se do desespero à calma”. Nele, o jogo sonoro de detalhes “[...] induz, juntamente com o andamento mais estendido a uma leitura embaladora,” em que “‘as vozes da infância’ se assemelham a uma canção de ninar ou um acalanto”.

E talvez seja esse o movimento característico de “Contrição”. Do desespero pelo erro ao do acalento pelo perdão. Assim o eu lírico pode descansar tranquilamente como uma criança feliz que fora naquela época, repousando no seio da eternidade.

A metáfora contida nessa expressão, por sua vez, retoma novamente a ideia da infância, tempo em que o seio da mãe acalma o filho. Que essas vozes da infância contem ao poeta aquela história da vida boa que nunca veio, uma vida que ele sempre quis ter; que lhe apresentem sua Pasárgada para que ele se esqueça de como eles se sente; que ele se esqueça de todos os seus sofrimentos, desse eu que se perdeu pelo caminho e, a partir dessa história, ele se reintegre, evadindo essa vida triste. É esse o seu pedido, que se assemelha a uma oração, não a Deus, mas a seu passado para que possa salvá-lo de si mesmo, pois apenas retomando aquela vida que podia ter sido e não foi, pode ele repousar *ad aeternum*.

3.4.2 – Sacha e o poeta

Quando o poeta aparece,
Sacha levanta os olhos claros,
Onde a surpresa é o sol que vai nascer.

O poeta a seguir diz coisas incríveis,
Desce ao fogo central da Terra,
Sobe na ponte mais alta das nuvens,
Faz gurugutu pif paf,
Dança de velho,
Vira Exu,
Sacha sorri como o primeiro arco-íris.

O poeta estende os braços, Sacha vem com ele.

A serenidade voltou de muito longe
Que se passou do outro lado?
Sacha mediunizada
– Ah – pa – papapá – papá –
Transmite em Morse ao poeta
A última mensagem dos Anjos. (BANDEIRA, 1974, p. 142-143).

1931

Em “Sacha e o poeta”, também de *Estrela da manhã*, pode-se perceber uma religiosidade do poeta não no seu sentimento, mas no trato do processo catártico da escrita. O bardo, durante muitos

anos, escrevera de forma mais técnica, lúcida – o que, segundo o próprio Bandeira, não o agradava muito.

Na minha experiência pessoal fui verificando que o meu esforço consciente só resultava em insatisfação, ao passo que o que me saía do subconsciente, numa espécie de transe ou algum alumbramento, tinha ao menos a virtude de me deixar aliviado de minhas angústias. Longe de me sentir humilhado, rejubilava como se de repente me tivessem posto em estado de graça. Mas *A Cinza das Horas*, *Carnaval* e mesmo *O Ritmo Dissoluto* ainda estão cheios de poemas que foram fabricados *em toute lucidité*. A partir de *Libertinagem* é que me resignei à condição de poeta quando Deus é servido. (BANDEIRA, 1984, p. 30).

No entanto, há de se ressaltar que o poeta não tinha como base para sua escrita apenas o poema surgido no calor do momento, a escrita automática surrealista, definida por André Breton como “automatismo psíquico pelo qual alguém se propõe a exprimir seja verbalmente, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento” em que predomina a “ausência de todo controle exercido pela razão, fora de qualquer preocupação estética ou moral”. (BRETON *apud* TELES, 1973, p. 143-144).

No poema em análise, o poeta concilia versos heptassílabos (v.1, 13 e 16), octossílabos (v.2, 5, 7, 13, 15 e 17) com polimétricos (v.11) ou mesmo aquele que foi uma de suas grandes conquistas: o verso livre (v.8 e 9), além de se valer de elementos de composição como a antítese presente em “Desce ao fogo central da Terra,/ Sobe na ponta mais alta das nuvens” (BANDEIRA, 1974, p.143), que será analisada mais detidamente em outro momento; faz uso da pontuação de forma que o poema ganhe em ritmo e sentido como ocorre no momento de transe que ocorre entre os versos cinco e nove. Enfim, não é Bandeira um poeta que só escreve sob efeito catártico; e ele mesmo o descreve ao dizer que “a poesia é feita de pequenos nada e que, por exemplo, uma dental em vez de uma labial pode estragar um verso” (BANDEIRA, 1984, p. 33). Aí se vê que se vale daquela concepção camoniana de que poesia é feita de “engenho e arte” em que se busca fazer do verso o mais perfeito possível no contexto de sua composição. No entanto, para Bandeira não importará apenas o labor técnico como ocorrera para os parnasianos; para ele a expressão é que não deve ser prejudicada. Assim não considera que o bom fraseado seja o fraseado redondo, ou seja, metricamente perfeito, mas “aquele em que cada palavra está no seu lugar exato e cada palavra tem uma função precisa, e não serve senão à palavra cujos fonemas fazem vibrar cada parcela da frase por suas ressonâncias anteriores e posteriores.” (BANDEIRA, 1984, p. 49).

Dessa forma, percebe-se que o poeta não só escreve a partir da catarse; no entanto, neste poema metalinguístico, Bandeira mostra como se dá esse processo de ascensão que é o da poesia.

Na primeira estrofe, o momento inicial: “Quando o poeta aparece,/ Sacha levanta os olhos claros,/ Onde a surpresa é o sol que vai nascer” (BANDEIRA, 1974, p. 142). Para situar o leitor, já se inicia com o adjunto adverbial de tempo “quando” que, por sua vez, pode demonstrar um momento preciso ou vago. No caso do poema, é o instante exato em que ele (poeta) aparece que Sacha levanta os olhos claros em um lugar onde a surpresa é o sol que vai nascer.

Nesta primeira parte, marcada pelos verbos no presente do indicativo, mais precisamente ainda na primeira estrofe, é possível notar que o signo da claridade faz-se presente de forma decisiva: os olhos claros de Sacha – cujo nome pode ser uma abreviação para o masculino ou feminino para o nome Alexander ou Alexandra e tem como significado no grego de “Defensora do Homem” – se conjugam com o sol; é o momento da iluminação do poeta. Como relata Finazzi-Agrò,

[...] a obsessão da poesia, a possessão da inspiração, o ritmo acelerado (*dissoluto*) do verso representam um contrapeso inevitável à relação fundamentalmente “ingênua”, “pudica”, que o escritor trava com a realidade. Bandeira é, então, Sacha e o poeta ao mesmo tempo, é o estupor da infância e o fervor de um rito estupefaciente, desenvolvendo-se no excesso. (FINAZZI- AGRÒ apud LANCIANI, 1998, p. 259).

Sacha é a menina que dá a mão, que se deslumbra com o poeta que se lhe aparece; esse poeta das coisas simples, comuns, que retira poesia do cotidiano; é uma metáfora da inspiração poética, do ato criador do qual poeta é partícipe.

Logo depois, o que confirma essa admiração é o verso quatro “O poeta a seguir diz coisas incríveis” e o faz através de sua ascense, ocorrida por meio de um transe. Segundo Terrin (1998:121), nele “há movimento, rumor, presença de outras pessoas, uma espécie de crise intensa da personalidade, fortes estímulos sensoriais induzidos por vários fatores, tais como música, dança, drogas etc.; há também amnésia e ausência de alucinações” – o que se confirma pela presença da dança (“Dança de velho”), crise intensa de personalidade (“vira Exu”), além de amnésia (“Que se passou do outro lado?”); é o momento em que o poeta transcende sua realidade. Ao descer ao fogo central – lugar que, segundo o filósofo Filolau seria responsável pelo calor que aquece a Terra e que não seria visível da Terra, uma vez que também existiria uma contra-Terra que se movimentaria juntamente com o nosso planeta e que, para impedir que este fosse torrado, estaria posicionada entre ele e o fogo central -, o poeta faz um movimento em direção à realidade, ao que o mundo oculta. No entanto, em outro momento, quer subir na ponta mais alta das nuvens, tocar o impalpável, aquilo que esteja distante da realidade terrena. É essa oposição que se manifesta nesse momento de transe, no qual, segundo Terrin,

[...] pode-se desafiar o perigo sem nem mesmo piscar os olhos, caminhar sobre brasas sem se queimar, curar doenças, ver o futuro, falar uma língua que jamais se aprendeu, desmaiar, realizar acrobacias impossíveis em estado normal, pôr-se a dançar sem nenhuma dificuldade, falar com a voz de outra pessoa, gritar e urrar contra as pessoas presentes e investir contra todos sem se aperceber disso. (TERRIN, 1998, p. 125)

Seus movimentos de *ascensio* e *elevatio* seriam figurações desse momento catártico do poeta, enquanto a poesia se lhe revela; nessa hora, consegue elevar-se às nuvens ou mesmo descer ao mais recôndito lugar da Terra. É a turbulência interna, é a hora da poesia, revelada pouco a pouco.

O momento decisivo, no entanto, é a incorporação da poesia pelo poeta – o que ocorre no verso sétimo (“Faz gurugutu pif paf”). Tal onomatopéia lembra a descida da bebida pela garganta. E, como vimos anteriormente, as bebidas podem fazer parte do momento de transe, assim elas acabam por fazer com que o poeta se transforme se torne outro. No entanto, a bebida aqui é metaforizada, constituindo-se na posse dessa ascese que o poema relata.

Depois desse momento, então o ato criador – em que o poeta, já possuído pela poesia, agora escreve. Dança como um preto velho, entidade dos cultos africanos brasileiros, vira Exu, o orixá da comunicação e do movimento, muitas vezes colocado como Satanás pelos cristãos. Neste momento, conclui-se o ato criador através do efeito catártico. E Sacha lhe sorri um sorriso límpido, claro, simples como o primeiro arco-íris.

E, para finalizar esse momento, o poeta estende os braços a Sacha, que vai com ele. O instante maravilhoso passou, esse momento que se situa

Entre a orgia das sensações e o sentir maravilhado, entre quem baila (“dança de velho”) e quem assiste ao baile (“Não sei dançar”), entre a atividade do escritor possuído pelo furor demoníaco (“vira Exu”) e a passividade natural do menino, inspirado pelo anjo, corre um diálogo feito de onomatopéias, de gestos, de sinais Morse – língua sem sentido transmitindo um segredo indizível, ou, pelo menos, não dizível em palavras, em palavras que tenham *um* (único) sentido. (FINAZZI- AGRÒ apud LANCIANI, 1998, p. 259).

Depois de toda a agitação, resta ao poeta um tempo de silêncio interior, de calma (“A serenidade voltou de muito longe”). Ele olha a criação e reflete sobre ela, volta a si e se pergunta: “Que passou do outro lado?”. Neste momento, revela-se uma “oscilação entre a inspiração e o fazer (entre a espontaneidade e a convenção) que coloca a poesia numa gangorra entre a natureza e a linguagem, entre a elevação indefinível e a forma concreta” (ARRIGUCCI JR., 2003, p. 130).

Agora já não está o bardo totalmente imbuído daquele alumbramento que Arrigucci Jr. (2003, p. 133) define como uma “espécie de *epifania*, forma de manifestação do sagrado, que faria do poeta o ser *maníaco*, possuído pelo furor das musas”, mas consciente, em um momento de total lucidez.

No entanto, outro alumbramento se lhe revela para o término de sua criação. “Sacha mediunizada/ –Ah – pa –papá –papá –/ Transmite em Morse ao poeta/ A última mensagem dos Anjos.” (BANDEIRA, 1974, p. 143). É o poeta que não se desgarrar da inspiração como processo poético.

Talvez seja essa palavra transmitida em Morse, como aponta Finazzi-Agrò, uma palavra lateral, periférica, que “fatalmente se desconecta, se esfrangalha, se desfibra, na travessia desde a realidade até à sua representação, mas que, apesar disso, comunica o que apenas poucas pessoas estão à altura de perceber – as crianças, talvez os poetas.” (FINAZZI-AGRÒ, 1998, p. 258).

Assim é a poesia: muitas vezes, demonstra-se longe do alcance da maioria dos homens, mas acessível aos poetas, às crianças, àqueles que se deixam tocar por ela, escutando-lhe as vibrações, não lhe resistindo aos apelos. E, neste poema, em que o eu lírico é ao mesmo tempo Sacha e poeta

O que liga as duas atitudes – o frenesi do poeta, a emoção da menina – é ainda a ironia: espírito *borderline*, “extra-vagante”, mexendo-se entre dois estados marginais, pondo em comunicação dois extremos, combinando posições de outro modo inconciliáveis e desconectando, porém, associações estabelecidas, paradigmas consolidados, estruturas habituais – mas recusando, sempre e em todo o caso, a grandiloquência. Uma escolha estética consciente, aliás, que Bandeira proclama em alta voz, abandonando de uma vez toda pudicícia, qualquer relutância. (FINAZZI-AGRÒ apud LANCIANI, 1998, p. 259).

É a superação do humilde cotidiano pela poesia, desse labor que não lhe compete totalmente, que Bandeira relata nesse consciente “Sacha e o poeta”. Valendo-se dos elementos das religiões afro, ele eleva a poesia a uma condição de transcendência quase religiosa, assim como acontece nas religiões de origem africanas para mostrar que poesia não é apenas trabalho técnico nem apenas inspiração, mas conciliação de contrários, a fim de que sempre transpareça a poesia, não apenas os sentimentos ou a mera formalidade técnica.

3.5 – Os poemas erótico-religiosos

Erotismo e religiosidade, por vezes, são colocados como duas instâncias opostas, no entanto, sua união, não pode ser caracterizada como incomum – o que, na poesia de Manuel Bandeira, por

sua vez, se dá de forma muito natural. É o que veremos a partir da análise de “Alumbramento”, de *Carnaval* (1919) e “A estrela e o anjo”, de *Estrela da manhã* (1936).

3.5.1 – Alumbramento

Eu vi os céus! Eu vi os céus!
Oh, essa angélica brancura
Sem tristes pejos e sem véus!

Nem uma nuvem de amargura
Vem a alma desassossegar.
E sinto-a bela... e sinto-a pura...

Eu vi nevar! Eu vi nevar!
Oh, cristalizações da bruma
A amortalhar, a cintilar!

Eu vi o mar! Lírios de espuma
Vinhão desabrochar à flor
Da água que o vento desapruma...

Eu vi a estrela do pastor...
Vi a licorne alvinitente!...
Vi...vi o rastro do Senhor!...

E vi a Via-Láctea ardente...
Vi comunhões... capelas... véus...
Súbito...alucinadamente....

Vi carros triunfais...troféus...
Pérolas grandes como a lua...
Eu vi os céus! Eu vi os céus!

– Eu vi-a nua... toda nua! (BANDEIRA, 1974, p. 74).
Clavadel, 1913

“Alumbramento”, publicado no segundo livro de Bandeira, é um poema em que o religioso e o erótico se fundem de forma bem evidente. Os vinte e dois versos que o compõem, emparelhados em sete tercetos e um verso solo parecem pertencer a uma vertente simbolista cultivada pelo poeta, que aprendeu muito com Paul Verlaine, Eugênio de Castro, Antônio Nobre, entre outros.

Sem aquela liberdade métrica própria dos poemas de *Libertinagem*, por exemplo, e utilizando-se de versos rimados e bem ritmados – todos são octossílabos –, o erotismo no poema é trabalhado através de uma construção gradual do ser amado. E o poeta o faz a partir de um observador, que pode ter visto a mulher desejada.

Escrito no sanatório de Clavadel, na Suíça, em 1913, o poema está situado numa época anterior à Primeira Guerra (1914-1919); no plano nacional, o Brasil ainda está sob o domínio da

política do café com leite (política essa em que se revezavam presidentes de São Paulo e Minas Gerais, em um acordo explícito entre os partidos). No plano literário, ainda não havia estourado o movimento modernista; os parnasianos ainda possuíam muito espaço e os simbolistas subsistiam, apesar da morte de Cruz e Sousa, em 1898.

No plano pessoal Bandeira contava ainda seus 27 anos e procurava um lugar para se curar da doença e Clavadel foi uma grande investida da família de Bandeira, uma vez que esse era considerado um dos melhores lugares para se curar da tuberculose.

O poema, no entanto, só foi publicado em 1919, já no ano final da Primeira Guerra. O grupo modernista já se articulava, mas ainda não havia realizado a Semana da Arte Moderna, que só viria a acontecer três anos mais tarde, em 1922.

Em seus dois primeiros livros, trazia ainda Bandeira a marca parnasiano-simbolista, presente em poemas como “A Camões” e “A Antônio Nobre”, que foram duas de suas grandes influências. Poemas como esses davam a tônica parnasiano-simbolista já em *A cinza das horas*¹¹; enquanto em *Carnaval*, que foi seu “batismo de sangue” (BANDEIRA, 1984, p. 61), o poeta publica alguns poemas aos quais chamou “pastiches parnasianos” (BANDEIRA, 1984, p. 60), que seriam os sonetos “A ceia”, “Menipo”, “A morte de Pã” e “Verdes mares”, sendo que os três primeiros, coincidentemente ou não, aparecem em ordem sucessiva.

No entanto, o livro não foi marcado apenas pela poesia tradicional que o poeta conhecera desde a infância. *Carnaval* já era apreciado pelos modernistas, devido, segundo relata Péricles Eugênio da Silva Ramos, a uma expressão “ainda mais definidamente moderna, tendendo a diretriz sério-estética anterior para a coloquial-irônica” (RAMOS *apud* BRAYNER, 1980, p. 136). Segundo o crítico, são exemplo disso os poemas “Bacanal”, “Vulgívaga” e “A dama branca”.

Ademais a expressão, a busca de uma forma diferenciada também se faz presente na obra como a tentativa do verso livre em poemas como “Debussy” ou “Epílogo” ou mesmo em “Sonho de uma terça-feira gorda”, além de experiências em matéria de rima e assonância, como na rima partida por transporte, ou na rima de acento deslocado, ou mesmo em matéria de acentuação dos decassílabos no “Rondó de Colombina”, ou finalmente de diéreses e hiatos, em “Hiato”.¹²

¹¹ O próprio poeta o admite em seu livro de memórias *Itinerário de Pasárgada* (1984, p. 57): “A Cinza das Horas não continha tudo o que eu havia escrito até 1917, data da publicação. Fizera eu uma escolha, preferindo os poemas que me pareciam mais ligados pela mesma tonalidade de sentimento, pelas mesmas intenções de fatura. [...] A fatura já não era de modelo parnasiano e sim simbolista, mas de um simbolismo não muito afastado do velho lirismo português. Os sonetos a Camões e a Antônio Nobre são claros indícios disto.”

¹² As observações aqui apontadas de construção formal foram retiradas do artigo “A poesia de Manuel Bandeira”, de Péricles Eugênio da Silva Ramos, contido em BRAYNER (1980, p.136).

Todavia, voltando ao Simbolismo na obra de Bandeira, poder-se-á percebê-lo no poema que nos propomos a analisar, já a partir dos sentidos que este deve despertar no leitor. Segundo Moisés,

[...] os simbolistas “compreendem que a poesia não é somente emoção, amor, *tomada de consciência* desta emoção; que a atitude poética não é unicamente afetiva, mas ao mesmo tempo afetiva e cognitiva. Por outras palavras, a poesia carrega em si certa maneira de conhecer. Entretanto, esta não está tomada no sentido habitual, não é o processo discursivo, lógico e analítico ao qual três séculos de racionalismo contínuo tenham habituado o espírito francês. Existe com efeito uma outra maneira de conhecer que, segundo alguns, ultrapassa os procedimentos do entendimento, um modo suprracional de conhecimento; este caminho é o “coração” de Pascal: e será logo, para muitos filósofos, a “imitação”; é enfim aquilo que, desde há muito, têm experimentado os místicos. (MOISÉS, 1997, p. 35).

Em “Alumbramento”, o poeta não busca a dar uma compreensão do todo de uma forma explícita. Ao ler o poema vai-se desvendando a imagem aos olhos do leitor, mas sem se valer de elementos tradicionais, mas de símbolos que vão descortinando aquela paisagem – o corpo da mulher vista, talvez amada – que evocam toda aquela beleza que o encanta.

Na primeira estrofe, percebe-se uma primeira visão alegórica da amada. Ela é vista como dona de uma beleza celestial (“Eu vi os céus! Eu vi os céus!”). A cor branca, predominante no poema, começa a ser pintada logo no segundo verso, em que o eu lírico a vê com uma brancura angélica – o que denota um reforço nessa tonalidade, trazendo à tona a ideia de pureza, uma vez que o branco transmite essa sensação, além de os anjos também assim serem representados.

O signo do anjo, que será analisado mais tarde, é representativo na poesia de Manuel Bandeira e aparece em poemas como “O anjo da guarda”, *Libertinagem*, 1930; “A estrela e o anjo”, *Estrela da manhã*, 1936 – que será analisado a seguir –; além de aparecer em “Eu vi uma rosa”, de *Lira dos cinqüent’anos*, 1940 ou mesmo em “Alegrias de Nossa Senhora”, *Opus 10*, 1952. No entanto, essa figura não merecerá uma análise mais detida nesse momento.

Retomando o tema da angélica brancura, essa beleza descrita pelo poeta não é, todavia, escondida, turva, pois é vista sem pudor e sem véus. É o belo que se manifesta de forma clara a esse eu lírico.

Essa sensação de perfeição, de clareza, é confirmada pela segunda estrofe, pois nada turva sua vista, seu sentir.

Nem uma nuvem de amargura
Vem a alma desassossegar
E sinto-a bela... e sinto-a pura...

A estrofe seguinte é a da sedução do eu lírico. O branco toma por completo a cena através do significante neve, expresso pelo verbo nevar: a bruma, que se encontra no mesmo paradigma da neve, é colocada como que se cristalizando. E se no erotismo existe a questão da morte, é logo no nono verso do poema, que ela se manifesta, uma vez que as cristalizações do nevoeiro amortam, cintilam. É significativa essa oposição apontada por Bandeira, uma vez que o jogo erótico do velar e desvelar nela se faz de forma clara. A mortalha esconde e o cintilar é justamente o brilho, uma revelação, ou alumbramento que, segundo Davi Arrigucci Jr., é um termo ligado pela origem latina a luz – o que se pode perceber por seu significado de iluminação e que, “ademais, forma uma insinuação de sombra em sua tessitura sonora”. (ARRIGUCCI JR, 2003, p. 149). Para ele, a palavra em si já

Forma então um expressivo claro-escuro, que dá a impressão de casar-se admiravelmente bem ao leque de seus significados, onde a revelação luminosa pode velar-se pela sombra de um mistério, à medida em que se passa da iluminação, na acepção própria e material, para outros significados espiritualizados a que a palavra também se presta, como “inspiração”, “inspiração sobrenatural”, “maravilhamento” ou “iluminismo”, no sentido místico. (ARRIGUCCI JR, 2003, p. 149).

Repare-se que a mortalha revela o lado obscuro do alumbramento, ou seja, sua *umbra*, enquanto a cintilação guarda consigo o brilho, a luz, a parte *lumen* da palavra. Essa pequena morte de que fala Bataille (1987, p. 17) em que o ser humano busca uma descontinuidade nada mais é que o erotismo, que, nesse momento, vai se realizando de maneira mais concreta, as formas brancas vão se solidificando aos olhos do eu lírico, que se maravilha diante daquela beleza “sem tristes pejos e sem véus”. E, segundo Emanuel de Moraes (1962, p. 38), o erotismo é o tema central desse segundo livro. Conforme o crítico, os poemas “giram em torno do amor físico, exacerbado, ora finalizado, ora frustrado, sempre havendo a presença do corpo feminino para o amor do poeta, presença real, ou às vezes mística, contudo jamais dando a impressão de simples lucubrações platônicas”. É o que acontece, por exemplo, em “Vulgíva”, “O súcubo” e, principalmente em “Alumbramento”.

Quanto a esse erotismo presente, na quarta estrofe, a visão do eu lírico é alegorizada pelo mar, outro significante de vastidão, assim como o céu. Davi Arrigucci Jr recorda que

[...] certas expressões como *angélica brancura*, *amortalhar*, *cristalizações da bruma* ou *pérolas grandes como a lua* traem desde logo a fonte simbolista. O caricaturista Raul, irmão do poeta simbolista Mário Pederneiras, assinalou com humor, conforme recorda Bandeira, o “delírio de lírios” que marcou o simbolismo nascente. (ARRIGUCCI JR, 2003, p. 149).

A cena, que ao contrário das demais, possui uso de verbos, não apenas no infinitivo, lembra o ritmo das ondas que chegam à superfície. É um erotismo desvelado, belo, que mostra uma sensação que ainda está se construindo no eu lírico como um mar que também pode também trazer consigo o ritmo do poema. Este ritmo seria – e aqui mais uma vez nos valemos de Davi Arrigucci Jr. – aquele “[...] de ondas que vêm em crescendo para desdobrar-se em ecos persistentes no espaço das pausas ou das reticências, quando se quebra o movimento”, podendo nelas ainda “ressoar as rimas – melodia ondulada que vai arrastando para cima, para os ápices interrompidos, e nos abandona, a cada passo, no cume das ondulações, até a reveladora exclamação do fim.” (ARRIGUCCI JR, 2003, p. 147).

A partir da quinta estrofe, no entanto, os significantes usados já não estão apenas no campo do erótico. O religioso toma então o seu lugar quando o eu lírico nos conta ver a estrela do pastor – o que nos remete ao nascimento de Jesus Cristo, pois foi uma estrela que guiou os pastores à gruta, assim como aconteceu aos três reis magos. Vê também o poeta uma licorne alvinitente. Tal signo representa uma brancura extremada, uma vez que o unicórnio era tomado como signo de pureza nas representações da Idade Média, assim como o eram Cristo e a Virgem Maria. O significante alvinitente reforça essa ideia de brancura, de algo imaculado. Por fim, ele vê o rastro do Senhor, assim como Madalena, que testemunha sua ressurreição.

Nessa passagem, o poeta vai do nascimento à ressurreição de Cristo. São dois momentos de alegria, alegorizados pela estrela, significante que remete ao alto e o rastro, que lembra o baixo. Céu e terra se fundem nesse momento assim como no poema “Teresa”, de *Libertinagem* em que “Os céus se misturaram com a terra/ E o espírito de Deus voltou a se mover sobre a face das águas”.

No último verso de “Teresa”, podemos perceber como surge o erotismo, através da busca da essência e não da aparência. No entanto, no momento em que céu e terra (a estrela e o rastro) se lhe apresentam, ocorre, segundo Davi Arrigucci Jr., a “fusão do elevado com o baixo, do cosmo com o corpo” que, no instante de alumbramento, “supõe a transgressão da descontinuidade dos seres e a conseqüente superação da distância que os separa”. Para o crítico, o “relance erótico do poeta alumbrado dissolve relativamente os seres constituídos na ordem descontínua para fundi-los numa nova unidade”. (ARRIGUCCI JR, 2003, p. 156). Destarte, o erotismo que se vai construindo no poema busca uma dissolução de realidades opostas, a fusão delas a fim de demonstrar o êxtase que lhe traz essa visão alumbrada do corpo daquela mulher toda nua.

Os versos 16-18 confirmam novamente o paradigma do branco, puro, como se percebe nos significantes Via Láctea ardente, nas comunhões, capelas, véus, que lhe aparecem como que num

êxtase, subitamente, alucinadamente. Novamente, a conciliação de contrários se faz presente: o grande (a Via Láctea) e o pequeno¹³ (as comunhões); entre o alto (Via Láctea) e o baixo (capelas), além de apresentarem uma realidade ainda não totalmente descortinada, uma vez que ele ainda vê véus, que simbolizam a ocultação da verdade, da divindade.

Na última estrofe, o clímax de seu erotismo que se realiza por uma ascese, uma vez que vê carros triunfais, como aquele que eleva Elias ao céu.

Fazendo novamente o movimento do alto ao baixo, ele vê os seios da amada (pérolas grandes como a lua). Segundo Davi Arrigucci Jr., nesse verso se confirma “essa preferência simbolista pela luz lunar, difusa e transfiguradora [...] onde um elemento pequeno e baixo, do fundo do mar, assume a dimensão hiperbólica, gigantesca e elevada, dos astros desvairados, do sol da demência” (ARRIGUCCI JR., 2003, p. 151). Veja-se que as pérolas, que são formadas no fundo do mar, dentro de conchas e comparadas com a lua – símbolo esse que se situa no éter, ou seja, em posição elevada – elas o alucinam como o “sol da demência”.

Por fim, toda a descarga da tensão erótica lhe proporciona um êxtase – que, segundo E. Borguignon (*apud* TERRIN, 1998, p. 121) é de caráter mais religioso que o transe¹⁴. A visão excelsa da amada é agora resumida na sua alegria incontida, naquilo que nos parece o orgasmo, pois ele vê os céus. A razão, nada mais é, do que ver a amada nua – que aqui não significa apenas despida de roupa, pois essa nudez é completa: de corpo e alma, já que sua virgem imaculada se lhe revela totalmente, talvez não só à vista...

Em suma, ainda que Arrigucci Jr. afirme que, no poema, a amada, ao contrário de Beatriz, em *A divina comédia*, de Dante, não seja mediadora da transcendência para o sagrado ou a divindade, uma vez que “nela se resume toda luz ilimitada do cosmo”, sendo ela o signo do universal e do particular (Cf. In: ARRIGUCCI JR, 2003, p.162), acreditamos que esse poema realize sim uma transcendência, valendo-se de elementos religiosos e, principalmente, eróticos, pois, como Octavio Paz, cremos que

¹³ Aqui não tomamos o sentido simbólico da comunhão que, na religião católica, representa a doação do corpo de Cristo aos homens. Aqui se aborda apenas o tamanho físico das comunhões, uma vez que não está em pauta a representatividade desse signo para os católicos em geral, apenas citamo-lo para alegorizar essa conciliação de opostos que Bandeira realiza no poema.

¹⁴ A diferença entre êxtase e transe, segundo Terrin (1998, p. 121), é a seguinte: “o êxtase implica certa imobilidade, silêncio, solidão, o fato de aparecer sem crise alguma, de haver privação sensorial à qual se seguem recordações e visões. O transe, ao contrário, parece contemplar uma caracterização fenomenológica diferente: nele há movimento, rumor, presença de outras pessoas, uma espécie de crise intensa da personalidade, fortes estímulos sensoriais induzidos por vários fatores, tais como música, dança, drogas etc.; há também amnésia e ausência de alucinações”.

A poesia nos faz tocar o impalpável e escutar a maré do silêncio cobrindo uma paisagem devastada pela insônia. O testemunho poético nos revela outro mundo. Os sentidos, sem perder seus poderes, convertem-se em servidores da imaginação e nos fazem ouvir o inaudito e ver o imperceptível. Não é isso, afinal, o que acontece no sonho e no encontro erótico? Tanto nos sonhos como no ato sexual abraçamos fantasmas. (PAZ, 1995, p. 11).

E, neste poema, o eu lírico se eleva e se abaixa, toca os céus e vai às profundezas do mar, sente a vida e a morte, experimentando toda sensação de êxtase, de um gozo quase indizível, misturando sonho (as visões que se lhe vão formando) e realidade (aquela angélica brancura), fundindo nesse erotismo materialista, que é o erotismo dos corpos, a sensação religiosa desse êxtase, dessa *iluminatio*, ao qual Bandeira chamou “Alumbramento”.

3.5.2- A estrela e o anjo

Vésper caiu cheia de pudor na minha cama
Vésper em cuja ardência não havia a menor parcela de sensualidade.

Enquanto eu gritava o seu nome três vezes
Dois grandes botões de rosa murchavam

E o meu anjo da guarda quedou-se de mãos postas no de-
[sejo insatisfeito de Deus.
(BANDEIRA, 1974, p. 152).

“A estrela e o anjo” pertence ao livro *Estrela da manhã*, quinto de Manuel Bandeira, em que o poeta já era considerado um dos autores mais consagrados dos escritores brasileiros.

Esse poema apresenta em seu título dois signos da mais alta importância na poesia bandeiriana: a estrela – que, além de intitular alguns poemas, nomeia três de seus livros: *Estrela da manhã*, *Estrela da tarde* (1963) e *Estrela da vida inteira* (1966), e se caracteriza como a compilação de toda a obra do bardo pernambucano – e o anjo que, como mostrado anteriormente, aparece em alguns de seus versos.

Quanto à estrela, este é um signo que simboliza, segundo Rosa (2009, p. 53), o espírito, “a luz espiritual que penetra nas trevas”, e a estrela da manhã, por sua vez, simboliza renovação e retorno, ao passo que a da tarde ou vespertina é o símbolo de Lúcifer, o primeiro anjo decaído e esta, segundo Rosa, se tomada como um arcano do tarô – uma figura feminina de joelhos junto a um tanque vertendo líquido com o jarro de ouro na mão direita e derramando água do jarro prata na terra, fazendo brotar acácia e rosa, símbolos do amor e da imortalidade –, simboliza “a comunicação entre dois mundos, a ligação entre o espírito e a matéria.” (ROSA, 2009, p. 53).

A ligação entre erotismo e religiosidade parece clara, uma vez que, segundo Paz, o erotismo pode realizar essa ascense. Para isso, ele retoma o conceito de *joi* dos poetas provençais que nada mais era que “uma misteriosa exaltação, ao mesmo tempo física e espiritual, [...] uma recompensa mais alta, do amor. Essa *joi* não era nem a simples alegria nem o gozo, mas sim um estado de felicidade indefinível.” (PAZ, 1985, p. 85). Essa comunicação entre espírito e matéria citada anteriormente talvez seja o que os provençais chamavam *joi*, esse sentimento indefinível racionalmente. Portanto, o signo da estrela da tarde, Vésper, ao mesmo tempo em que liga o ser humano ao erotismo, liga-o à morte.

Segundo Murilo Marcondes Moura, a estrela que aparece no título do poema e nomeia a obra em que este está situado, talvez tenha sido usada com o adjunto adnominal da manhã, pois quiçá tenha Bandeira “pretendido desentranhar como se estivesse vendo “pela primeira vez”, o que se encontra encoberto pela expressão gasta: o paradoxo de brilhar no céu já claro”. (MOURA, 2001, p. 55). Essa expressão antitética poderia traduzir tal intenso brilho que reluz de uma estrela que, mesmo de manhã, não perde sua luminosidade. Para Moura, essa expressão, contém tanto o sentido

[...] de algo puro e novo (“manhã”) quanto o de coisa gasta – uma estrela tardia, não a primeira, mas a última a brilhar na noite que finda (a propósito, não deixa de ser paradoxal que “estrela da manhã” e “estrela da tarde” sejam sinônimas, ambas relativas a Vênus). Singular, por essa condição ambígua entre nova e velha, ela parece abarcar a condição simultânea de “pura” ou “degradada” que lhe atribui o poema homônimo. (MOURA, 2001, p. 55).

É a estrela da manhã que inicia o livro homônimo e é ela que o encerra, mostrando assim como Vésper possui esse caráter de início e final; seu brilho “supera até o de estrelas fixas; visto como estrela vespertina e matutina” (ROSA, 2009, p. 120). Além disso é Afrodite (ou Vésper) a deusa do amor.

Já o outro elemento, de grande valor na poética bandeiriana, o anjo, além de representar, segundo ROSA (2009, p. 24), o intermediário “entre o reino do mundo e o reino de Deus”, anunciando a vitória deste, simboliza o invisível, as forças entre a origem e a manifestação; além de exprimir na alquimia a ideia de sublimação, ascensão espiritual.

Em Bandeira, tal figura é muito citada, conforme relata Finazzi-Agrò, principalmente o anjo da guarda, que se caracteriza por ser aquele.

[...] que vive constantemente na contiguidade ao que é humano, até ser por ele contagiado, até ser absorvido na esfera da imortalidade, ele que guia os homens, passo a passo, pela estrada de uma impossível imortalidade. Esse anjo antropomorfo (descrito até, num outro

lugar, como “moreno, violento e bom/ - brasileiro”) é o emblema da falta que traz dentro de si, “tem lugar” naquele nada que o forma, naquele desejo impagável que o mantém suspenso num espaço intermédio entre imanência e transcendência, entre compreensão e incompreensibilidade. (FINAZZI-AGRÒ apud LANCIANI, 1998, p. 276).

Como foi dito por Agrò, o anjo contém em si o emblema da falta que traz dentro de si, é o símbolo do poeta a quem chamou inoperante. Esse anjo, de natureza intermediária entre Deus e os homens, está em um espaço que talvez pudéssemos chamar entre-lugar, ou seja, um espaço não bem delimitado; não estando, assim, totalmente na transcendência nem na imanência, apesar de, *a priori*, podermos colocá-lo como uma criatura que se situa no plano do transcendente. No poema “O anjo da guarda”, citado na passagem acima, em que o poeta descreve a morte de sua irmã desejada por ele, coloca-a como alguém do plano imanente “Um anjo moreno, violento e bom – brasileiro/ Veio ficar ao pé de mim”. O seu anjo da guarda, no entanto, sorri e volta para junto do Senhor. É o imanente e o transcendente que se fundem nesse poema, assim como acontece em “A estrela e o anjo”.

Já no primeiro verso, o poeta relata essa fusão “Vésper caiu cheia de pudor na minha cama” (BANDEIRA, 1974, p. 152). A estrela da manhã, que também pode ser a da tarde, é colocada como Afrodite, a deusa do amor. No entanto, nesse momento, Vésper não seduz, pois está cheia de pudor, ao contrário daquela que ele espera em “Estrela da manhã” que pode se entregar a todos os malandros, sargentos, fuzileiros navais, gregos, troianos, padre e sacristão até leprosos, podendo pecar de todas as maneiras para depois pecar com ele. No entanto, parece ser ela a “Virgem mal-sexuada”, que é atribuladora de conflitos (BANDEIRA, 1974, p. 133) que se lhe aparece quase como uma santa, pois em sua ardência “não havia a menor parcela de sensualidade”. Para Sant’Anna, essa virgem que cai em sua cama, é

[...] ambigualmente, o claro-escuro da santa e da prostituta. Ela tem a duplicidade luminosa e pecadora da Egípcia. E essa dupla face pode ser analisada no desdobramento da imagem, quando o poeta opõe dois tipos de estrelas: uma que está no *céu* e outra que está no *mar*. A que está no céu se constrói no imaginário, através da pureza e santidade, remetendo para Maria e Santa Teresa, tantas vezes personagens de seus versos. A que está no mar está no paradigma da sensualidade, remetendo para a Iara, Janaína e a prostituta. (SANT’ANNA, 1985, p. 247).

Nesta passagem, Sant’Anna se refere ao poema “Cantiga”, também de *Estrela da manhã*, em que a estrela d’alva, que é Afrodite – que nasce da espuma ou do esperma de Urano, cujo falo mutilado por Cronos caiu ejaculando nas vagas do mar – é colocada no mesmo plano de Iemanjá ou Iara ou Dona Janaína, considerada a rainha do mar. Em “A estrela e o anjo”, o significante do mar

não se faz presente, mas a estrela decai; e, se essa estrela d'alva é Vésper, ela deveria ser portadora de sensualidade. No entanto, ligando de forma complementar os dois versos, o poeta mostra-a cheia de pudor, sem sensualidade, colocando-lhe então características típicas de santas como Maria, que, segundo a tradição católica, concebeu sem a necessidade de copulação ou Santa Teresa, melhor, Santa Teresinha do Menino Jesus, que morreu jovem e tísica, aos 24 anos.

Na segunda estrofe, a copulação, no entanto, é sugerida, não perfeitamente descrita. Valendo-se do recurso do *enjambement*, Bandeira conecta os dois versos a partir da conjunção temporal *enquanto*, que tem como objetivo demonstrar a simultaneidade de ações. E elas acontecem de forma simultânea (“Enquanto eu gritava o seu nome três vezes/ Dois grandes botões de rosa murcharam”).

No primeiro verso dessa segunda estrofe, a presença do número três é significativa, pois, segundo Rosa (2009, p. 86), indica a síntese espiritual, além de ser o símbolo da Trindade. Ou seja, na hora em que grita três vezes o nome daquela estrela, está o eu lírico unindo-se a ela, tornando-se um com ela.

Com uma virgem tão pouco sensual, ao invés de, no momento da copulação, criar-se uma atmosfera de êxtase, proporcionando-lhe o orgasmo, procede-se o contrário: os dois grandes botões de rosa murcham; talvez porque possam ser comparados à flor de Lótus oriental, consagrada a Afrodite que, segundo ROSA (2009, p. 100), é “símbolo do amor, da simpatia, da fecundidade, da dedicação aos mortos”, ou porque possam simbolizar também o cálice que recolheu o sangue de Cristo ou mesmo de seu sangue derramado pelas chagas. Outras simbologias são como indica a autora, aquelas que remetem ao renascimento místico, a Maria, ou mesmo ao impossível, caso da rosa azul ou do oposto do impossível, ou seja, a realização absoluta, alegorizada pela rosa de ouro. Talvez o eu lírico quisesse essa realização absoluta com sua Vésper; contudo, aqueles dois grandes botões de rosa, tivessem-no demonstrado que essa realização era impossível. Em Bandeira, Segundo Marlene de Castro Correia, a originalidade da seleção dos elementos rosa e estrela se dá a partir

Da síntese, e da peculiar disposição sintagmática, decorre o seu impacto na sensibilidade do leitor. [...]

A elipse da palavra estrela (cf. em Castro Alves: “Estrela vésper do pastor errante”) e, sobretudo, a justaposição no eixo sintagmático do nome mítico e de referências “realistas”, em repentino salto do plano metafórico para o não metafórico, provocam o efeito de estranhamento, que é o da mensagem literária. No quarto verso, a marca pessoal de Bandeira reside na simultaneidade, no discurso metafórico, da idealização do objeto e da crueza da notação. (CORREIA apud XAVIER, 1986, p. 99).

Nesse momento em que os dois grandes botões de rosa murcham, o plano idealizado do desejo é contraposto ao da realidade: os botões de rosa, que também são signos de amor e fecundidade, não desabrocham, realizando exatamente o contrário, uma vez que aquela não era a estrela da manhã que o poeta procurava, já que pura, cheia de pudor; não a vulgívaga, que só concebia do amor o gozo físico. A consumação do ato sexual acontece, mas só para ele: o jogo erótico não ocorre e a estrela, como citam Gilda de Mello e Souza e Antonio Candido (apud MOURA, 2001, p. 55), “na maioria das vezes parece representar o ângulo atormentado do amor”, já que mostra a inacessibilidade deste.

No poema em estudo, Vésper se faz acessível, mas lhe frustra o prazer, ou seja, lhe nega o erotismo, como relata Bataille.

O momento erótico é o cimo da vida, cuja força e intensidade se mostram no momento em que dois seres se atraem, se acoplam e se perpetuam. Trata-se da vida, trata-se de reproduzi-la, mas, reproduzindo-se, a vida transborda: ao transbordar alcança o extremo delírio. Esses corpos mesclados, que se torcem, que se desfalecem e se abismam em excessos de voluptuosidade, vão em sentido contrário ao da morte que mais tarde os consagrará no silêncio da corrupção. (tradução nossa). (BATAILLE, 1970, p.21).¹⁵

Como mostra Bataille, o erotismo é um momento de grande intensidade, havendo uma mescla entre os corpos, um desfalecimento, um delírio, uma volúpia em que se consomem os dois seres amantes. No entanto, não é isso que Bandeira relata em seu poema: a sua estrela da manhã, que tanto buscara, não se lhe apresenta qual imaginava; queria ele que ela pecasse, mas ela é santa, é virgem, cheia de pudor e incapaz de dar-lhe o prazer desejado. É a Santa Maria Egípcíaca depois da travessia, não aquela vulgívaga que poderia lhe trazer o gozo físico.

A confirmação dessa negativa se dá no último verso. A luxúria que o poeta queria não era o plano de seu anjo da guarda que se quedou de mãos postas “no desejo insatisfeito de Deus”. E esse seu anjo, que já não está mais tão longe, tão transcendente, faz-lhe companhia, vê seus passos e não aprova sua atitude. O anjo, aqui, nega o jogo carnal, ainda que seja um intermediário para a ascese espiritual. Talvez o desejo do anjo fosse o amor que, segundo Paz, difere do erotismo.

¹⁵ Assim se lê na edição uruguaia. *El momento erótico es la cima de la vida cuya fuerza e intensidad se muestran en el momento en que dos seres se atraen, se acoplan y se perpetúan. Se trata de la vida, se trata de reproducirla, pero, reprodiciéndose, la vida desborda: al desbordar alcanza el extremo delirio. Esos cuerpos mezclados, que se tuercen, que se desfallecen y se abisman en excesos de voluptuosidad, van en sentido contrario al de la muerte que más tarde los consagrará en el silencio de la corrupción.*

E esta é uma linha que marca a fronteira entre o amor e o erotismo. O amor é atração por uma única pessoa: por um corpo e uma alma. O amor é escolha; o erotismo, aceitação. Sem erotismo – sem forma visível que entra pelos sentidos – não há amor, mas este atravessa o corpo desejado e procura a alma no corpo, e na alma, o corpo. A pessoa inteira. (PAZ, 1995).

Assim, no poema, parece o anjo querer que o eu lírico faça uma escolha consciente, para que haja o erotismo. No entanto, este busca apenas o prazer por si mesmo, não o amor. E isso gera o desejo insatisfeito do anjo, uma vez que o amor, novamente segundo Paz (1995, p. 87), é o “reconhecimento, na pessoa amada, desse dom do voo que distingue todas as criaturas humanas”. Segundo o poeta e crítico mexicano, o mistério da condição humana “reside em sua liberdade: é queda e voo. E nisso também reside a imensa sedução que exerce sobre nós o amor”, pois o amor “não nos oferece uma via de salvação e muito menos é uma idolatria”, podendo começar com uma admiração diante de uma pessoa, vem depois o entusiasmo e tudo culmina com a paixão “que nos leva à felicidade ou ao desastre”.

Em “A estrela e o anjo”, o eu lírico parece não respeitar esse tempo do amor, antecipando assim esse desastre, uma vez que deseja satisfazer o seu desejo e não, o do anjo. Dessa maneira, no poema o erotismo é impedido pela religiosidade, criando uma frustração tanto no eu lírico como no anjo, mensageiro de Deus, uma vez que religioso e erótico podem sim se mesclar; no entanto, não se dá a toda hora essa fusão, já que tanto o sexo quanto a poesia têm seu tempo – é o que Bandeira demonstra de forma magistral nesse poema: que a conjugação desses dois elementos ocorre, mas não a qualquer hora; e sim, no tempo da poesia.

4 - CONCLUSÃO

Materialismo e religiosidade não são duas vertentes que se excluem na poesia de Bandeira; elas se interrelacionam seja em sua obra como um todo, em um mesmo livro ou em um mesmo poema.

Em sua obra, de um modo geral, nota-se um tom materialista que, no entanto, nada tem a ver com aquele materialismo histórico, marxista, ainda que, segundo Baciú (1966:49), Bandeira se tenha integrado ao partido socialista como um daqueles que participa da “cômoda família dos *companheiros de viagem*, daqueles que, em troca de convite para visitar Praga ou Varsóvia, assinam manifestos em defesa do muro de Berlim, dos espões Rosenberg [...]”, ele não se colocou a serviço da política nem fez panfletagem em sua poesia.

No entanto, não deixava de se expressar contra aqueles com quem antipatizava. Falou contra Franco, na Espanha, Salazar, em Portugal e até mesmo contra as tentativas de golpe no Brasil, como é o caso de “A espada de ouro”, publicado em *Mafuá do malungo* (1948):

Excelentíssimo General
Henrique Duffles Teixeira Lott,
A espada de ouro que, por escote,
Os seus cupinchas lhe vão brindar,
Não vale nada (não leve a mal
Que assim lhe fale) se comparada
Com a velha espada
De aço forjada,
Como as demais.

Espadas estas
Que a Pátria pobre, de mãos honestas,
Dá a seus soldados e generais.
Seu aço limpo vem das raízes
Batalhadoras da nossa história:
Aço que fala dos que, felizes,
Tombaram puros no chão da glória!
O ouro da outra é ouro tirado,
Ouro raspado
Pelas mãos sujas da pelegada
Do bolso gordo dos salafrários
Do bolso raso dos operários.
É ouro sinistro,
Ouro mareado:

Mancha o Ministro,
Mancha o Soldado. (BANDEIRA, 1974, p. 367).

Ainda que esse poema se caracterize por ser bastante politizado e fale contra o totalitarismo e as tentativas de golpe de Estado, esta não é a tônica da poesia bandeiriana. Ele não se interessa pelos grandes temas e diz em “Testamento” (*Lira dos cinquent’anos*, cuja primeira edição data de 1940), “Sou poeta menor, perdoai!”.

Sendo poeta menor, em seu materialismo, o bardo pernambucano sempre esteve mais próximo do estoicismo – uma filosofia de vida dos gregos antigos que lhe serviu e muito, ainda que talvez o fosse inconscientemente, para ajudá-lo na aceitação da doença. Quiçá tenha ele lido os estoicos – o que não podemos comprovar empiricamente neste estudo –, quiçá o seu tempo de criança o tenha influenciado, no que tange ao catolicismo que se apresenta em vários de seus poemas, ensinando-lhe uma aceitação maior do sofrimento. Em Isaías 50, 4-11 é apresentada a figura do servo sofredor, que confia na bondade de Deus para ser libertado. E essa confiança se torna mais clara nos versículos 6-7.

Aos que me feriram, apresentei as espáduas,
E as faces àqueles que me arrancavam a barba;
não desviei o rosto
dos ultrajes e dos escarros.
Mas o Senhor Deus vem em meu auxílio:
eis porque não me senti desonrado;
enrijei meu rosto como uma pedra,
convicto de não ser desapontado. (Isaías, capítulo 50, versículos 6-7)).

Percebe-se, no entanto, que não só no cristianismo – no caso de Bandeira, no catolicismo –, essa aceitação do sofrimento se faz presente – o mesmo ocorre no estoicismo. E foi isso que procuramos mostrar no capítulo em que tratamos do materialismo estoico de Bandeira, a partir de uma aceitação do mal que o acomete, aceitação essa que se dá com o passar dos anos.

No primeiro poema de seu primeiro livro, percebe-se certa revolta do poeta contra a tuberculose. “Veio o mau gênio da vida,/ Rompeu em meu coração, / Levou tudo de vencida, / Rugiu como um furacão” (BANDEIRA, 1974, p. 5). O adjetivo mau do primeiro verso da segunda estrofe, além dos fortes verbos romper, rugir e a expressão levar de vencida mostram como ele não aceita esse mal, que o transforma de maneira definitiva.

Depois, o poeta começa a fazer troça de sua doença – o que ocorre em “Pneumotórax” –, no entanto, já em *Estrela da manhã*, seis anos depois de *Libertinagem* (a que pertence “Pneumotórax”) demonstra um profundo respeito pela morte, realidade última de todo o ser humano, como fica explicitado em “Momento num café”.

A posição do poeta em “Consoada” (*Opus 10*, 1952) é de uma aceitação bem pacífica de sua doença e da proximidade com o fim da vida, desejado já em “Preparação para a morte”, de *Estrela da tarde*, 1963.

Foi esse ideal de vida estoico que, ainda que *inconscientemente* – mais uma vez ressaltamos – deu suporte a um poeta de vida simples, sem luxos, sem ambições de glória, poder, honrarias.

Segundo William Li, para Zenão, um dos ícones do estoicismo,

[...] seguir a Natureza significa viver uma vida de virtude, pois, já que a Natureza é boa e impregnada de racionalidade, também o homem deve procurar viver segundo a razão e o bem, isto é, segundo a virtude (Dióg. L. VII, 87). Já que o homem é um ser racional, e o mundo é dirigido por uma razão universal, viver segundo a Natureza será para o homem viver segundo a razão, isto é, em harmonia com a razão universal, ou deus. E isto é a virtude para o homem. (LI apud SÊNECA, 1993, p. 14-15)

Se para os sábios estoicos “saúde, beleza, prazer, riqueza, força, reputação e mesmo a vida serão considerados supérfluos e indiferentes” (LI apud SÊNECA, 1993, p. 15), sendo importante apenas a busca do bem, segundo uma racionalidade, o mesmo acontece com Manuel Bandeira. O próprio autor, em carta a Mário de Andrade, datada de 9 de abril de 1927, escrevendo a respeito de sua poesia, publica a seguinte frase: “Gosto muito de ser gostado pelos outros, mas o desamor ou a incompreensão dos outros não me dão dor nenhuma.” (ANDRADE; MORAES, 2001, p. 343).

Repare-se nesta afirmação uma postura de impassibilidade perante as críticas. Bandeira não se exalta com o elogio; ainda que goste de ser elogiado, não se importando em receber algum comentário contra sua obra.

Em *Andorinha*, *andorinha* (1978:49), na crônica “Confidências a Edmundo Lys”, o poeta dá mostra ainda mais clara dessa impassibilidade ao comentar sobre seu início e sua trajetória até então (a crônica foi publicada em 29 de abril de 1946):

Os aplausos de hoje compensam de sobra os ataques sofridos no começo de minha carreira poética. Aliás ataques puramente literários nunca me envenenaram. Lembra-me que, quando apareceu o *Carnaval*, alguém que nunca soube quem foi, escreveu apenas Ito na *Revista do Brasil*, durante a direção de Lobato: “O sr. Manuel Bandeira inicia o seu livro com o seguinte verso: *Quero cantar, dizer asneiras etc.* Pois conseguiu plenamente o que queria”. Não me zanguei, e até achei graça, porque de fato estava engraçado. (BANDEIRA; ANDRADE, 1987, p.49).

Bandeira aqui mostra sua humildade frente aos ataques recebidos, vendo até mesmo neles uma razão, anuindo de certo modo com o que fora dito a respeito do livro. Esse estoicismo de que

falamos na poesia bandeiriana talvez tenha sido apenas o prolongamento de uma personalidade estoica desse bardo pernambucano.

Já na parte que tange a sua religiosidade, o poeta não se prende a uma doutrina ou mesmo a uma instituição religiosa. O elemento religioso, como foi dito no capítulo dois, perpassa sua obra valendo-se principalmente da busca pela transcendência.

Se religião implica religar o ser humano ao divino, essa tentativa de transcendência, que se pode dar de várias formas – e a poesia é uma delas – não se pode dizer que Bandeira tenha buscado em apenas uma instituição essa transcendência.

Primeiramente, mostramos os tipos de religiosidade presentes nessa obra, pois, em um poeta tão rico, não há como apontar uma forma que apenas caracterize essa relação de Bandeira com o elemento religioso. Por isso, dividimos em três formas diferentes: a invocação a santos, a religiosidade em si mesma e religiosidade e erotismo.

No caso da invocação direta a santos, apontamos vários casos: “Oração no saco de Mangaratiba”, “Oração a Teresinha do Menino Jesus” (ambos de *Libertinagem*, 1930) ou em “Oração a Nossa Senhora da Boa Morte” (*Estrela da manhã*, 1936).

Quando discorremos sobre uma segunda forma de religiosidade, aquela mais natural, que ocorre por si mesma, tínhamos em vista uma abordagem mais abrangente, em que várias possibilidades de ocorrência do elemento religioso ocorressem.

Bandeira, ao comentar com o amigo Mário de Andrade sobre Aleijadinho em uma carta datada de 5 de abril de 1928, escreve:

A personalidade de criador plástico é nele tão formidável que anula quase por completo a finalidade religiosa da obra. Não sei se você sentiu o mesmo, mas eu, diante das obras do Aleijadinho, não sinto comoção religiosa, porém a pura emoção artística, completamente desinteressada. (Ao passo que na capela da Igreja da Misericórdia em Olinda chorei como uma cabra!). Ele é por demais pessoal, distrai o espírito da divindade para si, embora inocentemente; é forte e tão sadio que nos faz esquecer a fraqueza humana em face de Deus, e eu creio que esse sentimento de humildade é essencial na emoção religiosa. (ANDRADE; MORAES, 2001, p. 384).

Bandeira, nesse trecho, ressalta a religiosidade a partir da transcendência e da humildade que o homem deve sentir diante de Deus, corroborando com uma afirmação de outra carta, já citada, que o poeta envia a Mário de Andrade em 21 de dezembro de 1925. Nela escreve a respeito da composição de Teresa que, por sua vez, ocorre de forma catártica: “Papai dizia que para a gente obter a graça de crer em Deus é preciso ficar muito humildezinho... ficar como uma criancinha.” (ANDRADE; MORAES, 2001, p.267). E assim ele não se sentiu diante das obras de Aleijadinho,

mas na capela da Igreja da Misericórdia em Olinda. Essa humildade, que é marca de Bandeira, o acompanhará em sua poesia.

Essa religiosidade bandeiriana de que estamos falando pode ocorrer seja em um poema como “O súcubo” (*Carnaval*, 1919) ou mesmo em “A morte de Pã”, do mesmo livro, sendo que neste temos uma divinização de Pã, sendo colocado como Cristo e naquele uma copulação com demônios.

Na terceira parte desse estudo da religiosidade, procuramos relatar como erotismo e religiosidade se fizeram presentes de modo complementar na obra de Manuel Bandeira – o que pode ser confirmado em poemas como “Unidade” (*Estrela da manhã*, 1936) ou “Alumbramento” (*Carnaval*, 1919).

Analizamos, para isso, seis poemas, sendo que dois representativos de cada tipo de religiosidade e acreditamos que, ainda não sendo totalmente suficientes para demonstrar a amplitude dessa religiosidade de Manuel Bandeira, foram, de certo modo, significativos para mostrar como esse poeta consegue conciliar dois pólos a princípio antagônicos: materialismo e religiosidade.

Como consegue o poeta ser materialista e religioso e não materialista ou religioso?

A resposta, que não é fácil de ser dada, passa por uma palavra-chave: o estoicismo. É esse tipo de materialismo que permite que Bandeira se aproxime diversas vezes de uma doutrina cristã sem, no entanto, pertencer a ela.

E cristianismo e estoicismo, de alguma forma, se interrelacionam. Na questão do gozo dos prazeres carnavais, por exemplo, ambos parecem possuir a mesma visão. Para tanto, basta ver em Sabedoria 2 o que se escreve a respeito da falsa mentalidade dos ímpios.

A passagem de uma sombra: eis a nossa vida,
e nenhum reinício é possível uma vez chegado o fim,
porque o selo lhe é apostado e ninguém volta.
Vinde, portanto! Aproveitemo-nos das boas coisas que existem!
Vivamente gozemos das criaturas durante nossa juventude!
Inebriemo-nos de vinhos preciosos e de perfumes,
e não deixemos passar a flor da primavera! (Sabedoria, capítulo 2, versículos 5-7)

Nessa parte, vê-se uma interpretação do *carpe diem*, que, ao final do texto, é censurada pelo escritor do livro. E essa crítica lhe é pesada, mostrando que esses ímpios desconhecem os segredos de Deus, entregando-se dessa maneira à sorte do demônio, que teve inveja de Deus.

Eis o que pensam, mas enganam-se,
sua malícia os cega:
eles desconhecem os segredos de Deus,
não esperam que a santidade seja recompensada,
e não acreditam na glorificação das almas puras.
Ora, Deus criou o homem para a imortalidade,
e o fez à imagem de sua própria natureza.
Foi por inveja do demônio que a morte entrou no mundo,
e os que pertencem ao demônio prová-la-ão. (Sabedoria, capítulo 2, versículos 21-24)

Não é diferente o ensinamento estoico a respeito do gozo dos prazeres carnavais. A censura existe da mesma forma sem, no entanto, haver uma promessa de castigo eterno como nos versículos citados do livro da Sabedoria¹⁶. Cícero, por sua vez, em seu livro *Da velhice e da amizade*, escreve:

Deve-se ter cuidado com a saúde; é necessário usar de exercício moderado, e tanto alimento e bebida devem ser tomados, quanto for suficiente para sustentar as forças sem sobrecarregar o corpo; na verdade, não se deve auxiliar o corpo somente, mas muito mais a inteligência e a alma, pois essas. Se não lhes instilares óleo, como a uma lâmpada, extinguem-se pela velhice. Os corpos tornam-se pesados pela excessiva exercitação, as almas, porém, ficam leves em se exercendo. (CÍCERO, 19--., p. 64-65)

Nesse trecho, pode ver-se claramente uma condenação do exagero, assim como o faz a Bíblia, já que gozar a vida não é se perder em luxúrias, na glotonaria, na embriaguez. Para os estoicos, é alimentar-se de acordo com o que necessita exercitar-se para se manter bem e não para cultivar a beleza; é preciso cultivar a inteligência e não, o físico. As riquezas espirituais são importantes seja para os estoicos como para os cristãos.

Em uma de suas cartas à comunidade de Timóteo, Paulo escreve:

Mas tu, ó homem de Deus, fuge desses vícios¹⁷ e procura com todo empenho, a piedade, a fé, a caridade, a paciência, a mansidão. [...]

Exorta os ricos deste mundo a que não sejam orgulhosos nem ponham suas esperanças nas riquezas volúveis, mas em Deus, que nos dá abundantemente todas as coisas para dela fruirmos. Que pratiquem o bem, se enriqueçam de boas obras, sejam generosos, comunicativos, ajuntem um tesouro sólido e excelente para seu futuro, a fim de conquistarem a verdadeira vida. (Segunda carta de Paulo a Timóteo, capítulo 6, versículos 11.17-19).

¹⁶ Tal livro não se encontra em bíblias protestantes, uma vez que foi escrito em grego e não em hebraico ou aramaico, sendo considerado por elas um livro apócrifo.

¹⁷ Os vícios citados são o amor ao dinheiro e a cobiça, sendo que esta, segundo Paulo, desvia o homem da fé enquanto o amor ao dinheiro é a raiz de todos os males. Esses versos precedem a passagem que aqui colocamos, estando em I Cor 6,10.

Sêneca, por sua vez, também condena a ambição, o apego ao dinheiro; pois, para ele, aquele que “ambiciosamente muitas coisas cobiçou, orgulhosamente desprezou, insolentemente venceu, traiçoeiramente enganou, desonestamente roubou e prodigamente dissipou seus bens, necessariamente terá que temer suas próprias recordações” (SÊNECA, 1993. p. 38-39). Não se preocupando com outro mundo, o filósofo romano aponta que o castigo desses ambiciosos está no seu tempo de vida, ou seja, em suas recordações.

A busca da inteligência, das virtudes e do conhecimento, para ele, deve ser a tônica da vida do ser humano, pois

As dignidades, os monumentos, tudo o que a ambição impôs por decretos, ou construiu com o suor, depressa há de cair em ruínas: não há nada que a longa passagem dos anos não destrua ou desordene. Mas ela não pode tocar nos conhecimentos que a sabedoria consagrou, nenhuma idade os destruirá ou diminuirá, a seguinte e as sucessivas sempre hão de aumentá-los ainda mais: pois a inveja tem olhos apenas para o que está próximo de si, e admiramos com menos malícia o que está distante. (SÊNECE, 1993, p. 48).

De formas diferentes, ambos os textos condenam as riquezas materiais em detrimento de outra mais importante: para Paulo, o tesouro das boas obras que levam à salvação; para Sêneca, a busca do conhecimento. E essa é a tônica também da poesia de Bandeira: uma poesia humilde, chã, que não busca louvores, honrarias. Exemplo claro disso é “Belo belo”, de *Lira dos cinqüent’anos* em que o poeta escreve:

Não quero o êxtase nem os tormentos.
Não quero o que a terra só dá com o trabalho.

Não quero amar,
Não quero ser amado.
Não quero combater,
Não quero ser soldado.

- Quero a delícia de poder sentir as coisas mais simples. (BANDEIRA, 1974, p. 172).

O poeta, nesses versos, demonstra toda sua humildade, seu desejo que se volta para a simplicidade, para o corriqueiro (não para o que seja alto), lembrando e muito essa filosofia estoica que, de certo modo, converge, como vimos para o cristianismo.

No entanto, essa convergência para um cristianismo na poesia bandeiriana é apenas uma parte dessa religiosidade complexa que se entrelaça com esse materialismo estoico.

Por vezes, o viés materialista prevalecerá: é o caso de “Preparação para a morte” ou mesmo de “Momento num café” em que a morte é o fim de todos os milagres e a matéria se liberta para sempre da alma extinta, respectivamente.

Contudo, em outras vezes, a religiosidade calará mais alto, como em “Contrição”, que talvez propositalmente esteja ao lado de “Momento num café” ou mesmo em “Oração a Teresinha do Menino Jesus”, em que sua condição de tísico o faz pedir àquela santa que também sofrera com a tuberculose um pouco de alegria em sua vida.

Já em a “A estrela e o anjo” ou mesmo em “Alumbramento”, em que o erótico se funde ao religioso, as duas instâncias se mesclam. Religiosidade e materialismo, nesse momento, não se excluem, complementam-se, assim como durante toda sua obra na qual não se pode perceber a predominância de um ou outro aspecto, pois Bandeira, sendo materialista estoico, não exclui a possibilidade de incorporar o elemento religioso a sua poesia; e, valendo-se de elementos religiosos, prescinde de uma filiação a qualquer instituição religiosa, podendo abrir-se a todos os credos, refletindo, em sua poesia, a pluralidade da realidade brasileira.

E é esta poesia plural, que consegue mesclar em si estâncias que seriam opostas: sagrado e profano, materialismo e religiosidade, que nos propusemos pesquisar. Nossa conclusão de que o poeta alia de forma complementar dois pólos, *a priori*, antagônicos é apenas uma das diversas interpretações de uma poética tão singular como é a de Manuel Carneiro de Souza Bandeira Filho, ou como ficou mais conhecido, Manuel Bandeira.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. 21. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- ANDRADE, Mário de; MORAES, Marcos Antonio de. **Correspondência**: Mário de Andrade & Manuel Bandeira. 2. ed. São Paulo: Edusp, IEB, 2001. (Correspondência de Mário de Andrade; 1).
- ANDRADE, Mário de. Libertinagem. In: BRAYNER, Sônia (Org). **Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. (Coleção Fortuna Crítica. v.5).
- ARRIGUCCI JR., Davi. **Humildade, paixão e morte**: a poesia de Manuel Bandeira. 2. ed. São Paulo: Cia das Letras, 20003.
- BACIU, Stephan. **Manuel Bandeira de corpo inteiro**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.
- BANDEIRA, Manuel. **Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana**. 3.ed. Rio de Janeiro: INL,1951.
- BANDEIRA, Manuel. **Antologia dos poetas brasileiros**: fase simbolista. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- BANDEIRA, Manuel. **Carnaval**. GUIMARÃES, Júlio Castañon; VALENÇA, Rachel Teixeira (Ed). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- BANDEIRA, Manuel. **Itinerário de Pasárgada**. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1984.
- BANDEIRA, Manuel; ANDRADE, Carlos Drummond de. **Andorinha, andorinha**. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.
- BARBOSA, Jorge. Carta a Manuel Bandeira. In: FERREIRA, Manuel. **Claridade**: revista de arte e letras. 2. ed. Linda-a-Velha: A.L.A.C., 1986.
- BATAILLE, Georges. **Breve historia del erotismo**. Montevideo: Calden,1970.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Antônio Carlos Viana. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BAUDRILLARD, Jean. **A troca simbólica e a morte**. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1999.
- BERGER, Peter L. **Dossel sagrado**: elementos para uma teoria sociológica da religião, O. São Paulo: Paulus, 1985.

- BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Ave Maria, 1996. Tradução Centro Bíblico Católico
- BOUDON, Raymond et al. **Dicionário de sociologia**. Publicações Dom Quixote: Lisboa, 1990. Tradução António J. Pinto Ribeiro.
- BRAYNER, Sônia (Org.). **Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. Coleção Fortuna Crítica. v.5.
- BRAYNER, Sônia (Org.). Uma vida transferida. In: XAVIER, Elódia. (Org.) **Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1986.
- BRUN, Jean. **El estoicismo**. Buenos Aires: Eudeba, 1962. Tradução Thomas Moro Simpson.
- CÂMARA, Leônidas. A Poesia de Manuel Bandeira: seu Revestimento Ideológico e Formal. In: BRAYNER, Sônia (Org.). **Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- CÍCERO, Marco Túlio. **Da velhice e da amizade**. São Paulo: Cultrix, [19--]. Tradução Tassilo Orpheu Spalding.
- CORREIA, Marlene de Castro. A poética da rosa. In: XAVIER, Elódia. (Org.) **Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1986.
- COUTO, Ribeiro. De menino doente a rei de Pasárgada. In: BRAYNER, Sônia (Org.). **Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. (Coleção Fortuna Crítica. v.5).
- HOUAISS. **Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa 3.0**. São Paulo: Objetiva, 2009.
- DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2006.
- DURIGAN, Jesus Antonio. **Erotismo e literatura**. São Paulo: Ática, 1985.
- DURKHEIM, Émile. **As formas elementares de vida religiosa**: o sistema totêmico na Austrália. Trad. Joaquim Pereira Neto; revisão: José Joaquim Sobral. São Paulo: Paulinas, 1989.
- EPICURO. **Carta sobre a felicidade** (a Meneceu). Tradução Álvaro Correncini e Enzo Del Carratore. São Paulo: UNESP, 2002.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ESPINHEIRA FILHO, Ruy. **Forma e alumbramento**: poética e poesia em Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. O poeta inoperante: uma leitura de Manuel Bandeira. In: LANCIANI, Giulia. **Libertinagem – Estrela da Manhã**/ Manuel Bandeira. São Paulo: ALLCA XX, 1998.

FLUSSER, Vilém. **Da religiosidade:** a literatura e o senso de realidade. São Paulo: Escrituras, 2002.

FONSECA, Edson Nery da. **Alumbramentos e perplexidades:** vivências bandeirianas. São Paulo: Arx, 2002.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. **Do penumbrismo ao modernismo:** o primeiro Bandeira e outros poetas significativos. São Paulo: Ática, 1983.

HOLANDA, Angela Maria Ribeiro. Fenômeno religioso e religiosidade. **Revista de Educação AEC**, Brasília, ano 35, n.138, jan/mar. 2006.

ISAÍAS. In: BÍBLIA SAGRADA.. São Paulo: Ave Maria, 1996. Tradução Centro Bíblico Católico.

JOÃO. In: BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Ave Maria, 1996. Tradução Centro Bíblico Católico.

JOZEF, Bella. Saudades de Manuel Bandeira. . In: XAVIER, Elódia. (Org.) **Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1986.

LANCIANI, Giulia. (Coord.). **Libertinagem – Estrela da Manhã/** Manuel Bandeira. São Paulo: ALLCA XX, 1998. (Coleção Archivos; 33).

LEFEBVE, Maurice-Jean. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa.** Tradução José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1975.

LUCAS. In: BÍBLIA SAGRADA. Trad. Centro Bíblico Católico. São Paulo: Ave Maria, 1996.

MARCHI, Euclides. O sagrado e a religiosidade: vivência e mutualidades. **História: Questões e Debates**, Curitiba , v.22, n.43, p. 33-53, jul./dez. 2005.

MARCUSE, Herbert; CHACON, Vamireh. **Materialismo histórico e existência.** 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1968.

MOISÉS, Massaud. **A literatura brasileira:** o Simbolismo. São Paulo: Cultrix, 1997.

MORAES, Emanuel de. **Manuel Bandeira:** análise e interpretação literária. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962

MOURA, Murilo Marcondes. **Manuel Bandeira.** São Paulo: PubliFolha, 2001. (Série Folha explica).

MOURA, Murilo Marcondes. **Murilo Mendes:** a poesia como totalidade. Editora da Universidade de São Paulo: Giordano, 1995.

NEGRÃO, Maria José da Trindade. A vida como princípio estruturante da obra de Manuel Bandeira. In: XAVIER, Elódia. (Org.) **Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1986.

NIETZSCHE, Friederich. **O crepúsculo dos deuses**. Lisboa: Presença, 1971. Tradução Maria do Carmo Ravara Cary.

NIZAN, Paul. **Os materialistas da Antiguidade**. Lisboa: Editorial Estampa 1977. (Coleção Teoria n.14). Tradução Maria Helena Barreiro Alves.

OLIVEIRA, Franklin de. O medievalismo de Bandeira: a eterna elegia. In: BRAYNER, Sônia. (Org.). **Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. Coleção Fortuna Crítica, v.5.

OLIVEIRA, Sandra Verônica Vasque de Carvalho. Filosofia epicurista: reflexos e inspirações. In: **e-scrita**. Revista do Curso de Letras da UNIABEU: Nilópolis, v. 1, n.2, p.112, mai/ago. 2010.

PAZ, Octavio. **A dupla chama: amor e erotismo**. 2ed. São Paulo: Siciliano, 1995.

PONTIERO, Giovanni. **Manuel Bandeira: visão geral de sua obra**. Tradução Terezinha de Jesus do Prado Galante. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

PAULO. In: **BÍBLIA SAGRADA**. São Paulo: Ave Maria, 1996. Tradução Centro Bíblico Católico.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. A poesia de Manuel Bandeira. In: BRAYNER, Sônia. (Org.). **Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. (Coleção Fortuna Crítica.v.5).

ROSA, Maria Cecília Amaral de. **Dicionário de símbolos: o alfabeto da linguagem interior**. São Paulo: Escala, 2009.

SABEDORIA. In: **BÍBLIA SAGRADA**. São Paulo: Ave Maria, 1996. Tradução Centro Bíblico Católico

SANT'ANNA, Afonso Romano de. Manuel Bandeira: do amor místico e perverso pela santa e prostituta à família permissiva e incestuosa. In: SANT'ANNA, Afonso Romano de. **O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SANTIAGO, Silviano. Um poeta trágico. In: LANCIANI, Giulia. (Coord.) **Libertinagem – Estrela da Manhã/ Manuel Bandeira**. São Paulo: ALLCA XX, 1998. (Coleção Archivos; 33).

SÊNECA. **Sobre a brevidade da vida**. São Paulo: Nova Alexandria, 1993. Tradução William Li.

SOUZA, Beatriz Muniz de; MARTINO, Luís Mauro Sá. **Sociologia da Religião e Mudança Social: católicos, protestantes e novos movimentos religiosos no Brasil**. São Paulo: Paulus, 2004.

SUCUPIRA FILHO, Eduardo. **Leituras dialéticas: uma interpretação materialista do pensamento filosófico**. São Paulo: Alfa-Omega, 1987.

TERRIN, Aldo Natale. **Sagrado off limits: a experiência religiosa e suas expressões**. Trad. Euclides Balancin. São Paulo: Loyola, 1998.

TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980. Tradução Elisa Angotti Kossovitch.

VECCHI, Roberto. Aliança na poeira: releitura de alguns poemas de Manuel Bandeira à luz ardente do crepúsculo italiano. In: LANCIANI, Giulia. (Coord.) **Libertinagem – Estrela da Manhã/** Manuel Bandeira. São Paulo: ALLCA XX, 1998. (Coleção Archivos; 33)

XAVIER, Elódia. (Org.) **Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1986.