



Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Faculdade de Ciências e Letras

Campus de Araraquara - SP

GUSTAVO FIACADORI SILVA

**O onirismo bandeiriano:
representações míticas do feminino**



ARARAQUARA - SP

2022

GUSTAVO FIACADORI SILVA

O onirismo bandeiriano: representações míticas do feminino

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras (Estudos Literários).

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da poesia

Orientador: Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires

ARARAQUARA - SP

2022

Fiacadori Silva, Gustavo

O onirismo bandeiriano: representações míticas do feminino /
Gustavo Fiacadori Silva. – Araraquara, 2022
110 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade
Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de
Ciências e Letras, Campus de Araraquara (UNESP/FCLAr)

Orientador: Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires

1. Poesia brasileira. 2. Modernismo. 3. Manuel Bandeira, 1886-
1968. 4. Onirismo poético. 5. Feminino mítico. I. Título.

GUSTAVO FIACADORI SILVA

O onirismo bandeiriano: representações míticas do feminino

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras (Estudos Literários).

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da poesia

Orientador: Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires

Data da defesa: 29/08/2022

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires
Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas
FCL-UNESP/Araraquara - SP

Membro Titular: Prof. Dr. Alexandre de Melo Andrade
Departamento de Letras Vernáculas
CECH-UFS/São Cristóvão - SE

Membro Titular: Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente
Departamento de Letras Modernas
FCL-UNESP/Araraquara - SP

Membro Suplente: Profa. Dra. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa
Departamento de Estudos Linguísticos e Literários
FL-UFG/Goiânia - GO

Membro Suplente: Prof. Dr. Alexandre Silveira Campos
Departamento de Letras Modernas
FCL-UNESP/Araraquara - SP

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

A
meu berço e base: família
minha formação: amigos e professores
minha caminhada: alunos e colegas de profissão
meu palco e público: todo amante/amigo de poesia

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais: Cátia (a Rita) e Carlos Eduardo (o Zé).

Obrigado pelo amor e pelo carinho de sempre: meses de planejamento antes do dia 10 de janeiro de 1996; todo o gasto e o investimento depois do nascer; trabalho e abraço em cada dia de minha vida. Obrigado por todo o sacrifício feito, em diversas situações, incontáveis ocasiões, para que nunca faltasse base: segurança, saúde e educação de qualidade aos três filhos.

Aos meus irmãos: João (meu advogado particular) e Rafael (meu médico de prontidão).

Obrigado pela companhia desde o berço. Literalmente desde o berço, né? Onde mal cabia um bebê, vocês se enfiavam, apertados, cabendo os três. Mas vocês podem pensar “Só pela companhia?!”... Sim! Só! Porque a vida tem dessas: quando tudo aperta (ou parece se perder), é desse pouco “só” que a gente precisa para resolver tudo. Basta ser companheiro.

Aos meus tios (Du e Dani), minha tia-avó (Luzia) e minha cunhada (Carla).

Obrigado pela paciência, pela atenção, pelo ombro e pelos cuidados. Já falei paciência? Pois é, obrigado pela paciência, vocês passaram no teste de resistência e de resiliência. Não foi fácil, eu bem sei. E independente de tudo vocês ainda me cuidaram, sempre dispostos: a acolher, a proteger, a correr, a salvar... e a confiar! Confiança é para a vida, assim como vocês.

Aos nossos “porquinho-da-índia”, aqui atualmente representados pela Pipoca.

Obrigado por nos dar – a nós humanos – aquilo que nos falta. Sabemos que a vida é breve, ainda mais a vida de vocês, mas como vale cada segundo, cada abanar de rabo, cada mordida e cada patada (ou seria carinho?).... O curto tempo de vida de um bichinho é inversamente proporcional ao tamanho das demonstrações diárias de alegria e de amor, de fidelidade e de afeto, de compromisso sem hora certa, felicidade sem preços, cuidados sem segundas intenções.

Amigos: Gimblef, Âraraura, Zwei-Bia, Yuu, Vivaldo, Gustavo (o outro), ZZ, Vini,

Obrigado pelos momentos de riso e de leveza. Vocês foram (e são) fundamentais para uma boa vida, bem vivida e servida. Sem vocês, minha existência seria drasticamente reduzida ao nada e, do “meu grande livro”, páginas e capítulos inteiros nunca seriam realidade. Ou se fossem, seriam bem mais sem graça, sem vida, sem cor, sem emoção, sem comidas boas, sem músicas novas, sem os descobrimentos e os aprendizados que só vocês tornaram possíveis pelas trilhas da infância, da escola, da universidade, dos jogos online e da vida off-line.

À minha ararinha azul Rapha.

Obrigado por “partilhar a vida boa” comigo e realizar a vida a partir de “una finestra tra le stelle”. Saiba que “besta é tu” e besta sempre serás tu, mesmo com toda a sua ajuda pela vida acadêmica, consultas textuais e auxílios de revisão/tradução, sempre dando aquele palpite sincero, apesar de vir em nota de rodapé (que ninguém merece!)... Saiba também que uma ararinha sozinha não faz verão, por isso estamos juntos nessa – io “sempre a tre passi da te” – dividindo, todo dia, o presente do “último soplo de mi corazón”.

Aos meus professores, tijolinhos da construção que sou...

Obrigado a todos pelos infinitos aprendizados, dentro e fora do ambiente escolar ou universitário. Espero refletir sempre – ontem, hoje e amanhã – vossa dedicação e valores ensinados, não há forma melhor de agradecê-los senão com a promessa de uma vida: retribuir todo o tempo que foi dedicado a mim, com a minha participação na luta/defesa pela educação, sempre mais humana e respeitosa, contra um mundo cada vez mais automático, rápido e frio.

Há muita gente que listar, mas temo estar me alongando demais (como sempre) e o espaço é curto, e a memória não é perfeita (embora relativamente boa). Contudo, me atrevo a listar alguns nomes, a título de “atar as duas pontas da vida”, não como Dom Casmurro, mas para relembrar as primeiras figuras que me educaram e as últimas pessoinhas que contribuíram para a minha educação e minha vida, sem que se ofendam os omitidos ou esquecidos (por favor!).

Começo pela minha mãe (claro!), passando pela Tia Assunta, Tia Regina, Tia Cláudia, Luciana, Dona Cleusa, Dona Inês. E assim pulamos do Ensino Fundamental ao Ensino Médio com Barissa, Bianca, Sandra, Naylor, Renatão, Ulisses, Molina e tantos outros da escola sob direção de Dona Teresinha, uma das minhas muitas mães-professoras dentro de escola.

Finalmente, as veredas universitárias – unespianas, sobretudo – de que destaco alguns (poucos) que mais recentemente (ou sempre) estiveram presentes:

Do Espanhol: Wanda, Odair e Alê. Se tenho um amor inquestionável pelo espaço acadêmico é em grande parte por vocês, desde o primeiro ano, aliando ensino e amizade, da academia para a vida, fazendo parte da família: voltar a ser criança com a Lelê (que cresce a cada ano!) e até ser professor da Laura (já crescida, prestando vestibulares).

Da banca: Wilson e Adalberto, agradeço imensamente as orientações e também os puxões de orelha da qualificação, sigo vossos conselhos para ser uma versão melhor de mim mesmo. Alexandre e Solange, Sergipe e Goiás, partes de um Brasil possível que busco alcançar e pessoas que, embora amizades recentes, pude dividir organização de eventos ou apresentar

trabalhos e ideias, conversando, discutindo textos, trocando palavras de muita consideração e sinceridade sobre a academia e as escolas, poesia e vida, o estudo e a escrita: as preciosas Letras.

Finalmente, mas não menos importante: Tom. Não sei como te agradecer por tudo o que vivi dos trilhos desse “trem-de-ferro” que é a poesia dentro da vida acadêmica que “assim nos afeiçoa”. Escritor e poeta-criador, professor, orientador, pai acadêmico postíço e, sobretudo, amigo admirador de paisagens, histórias, restaurantes, cidades (do interior à capital, do centro ao litoral). Obrigado por participar, de “mãos dadas”, das minhas conquistas e dos meus passos.

Aos meus alunos e também às vozes da minha cabeça.

Parece meme, mas não é, reconheço a importante participação de todos os (ex)alunos durante minha trajetória acadêmica, em boa parte acompanhada pela vida em sala de aula. E como apontado pelo Alexandre (de Melo), muito de meu texto corresponde às expectativas de um professor, que escreve para seus alunos, sendo um facilitador. Alunos... o motivo de tantos cabelos brancos (ou rugas) em nós, mas também apoio incondicional aos nossos projetos, fonte de inspiração e não apenas cansaço/exaustão. É por vocês que realizo uma pesquisa cada vez mais voltada ao povo, às pessoas, das mais diversas faixas etárias ou condições sociais. Também por vocês, que tanto falam que escuto “vozes da minha cabeça” para acertar análises de poemas, agradeço aqui essas ditas “vozes”, se pertence a elas o mérito das ideias, a genialidade ou a magia por detrás da Literatura e da poesia... ou se pertence a mim, que trabalho incansável e esperançosamente por um mundo cada vez mais humano e melhor, “realista esperançoso” que sou, graças a Ariano Suassuna e tantos outros.

E por falar em Literatura e poesia (em especial a bandeiriana)...

Obrigado pelas letras que alimentam e pelas palavras que ressignificam a vida. Aqui não posso deixar de lembrar de meu avô, que tanto (pre)encheu minha vida de poesia, me chamando de “amigo” e “luga”, sendo a ponte (ou a terceira margem) do rio existente entre a vida real e a vida da ficção/poesia. E pela palavra, pelo texto e pela arte de ser professor, vale terminar os agradecimentos com a fala de Albus Dumbledore (de Harry Potter):

“Words are, in my not-so-humble opinion, our most inexhaustible source of magic. Capable of both inflicting injury, and remedying it.”

A todos agradeço.

“Não aprofundes o teu tédio.
Não te entregues à mágoa vã.
O próprio tempo é o bom remédio:
Bebe a delícia da manhã.

[...]

No verde, à beira das estradas,
Maliciosas em tentação,
Riem amoras orvalhadas.
Colhe-as: basta estender a mão.

[...]

Cria, e terás com que exaltar-te
No mais nobre e maior prazer.
A afeiçoar teu sonho de arte,
Sentir-te-ás convalescer.”

(BANDEIRA, 1993, p. 53-54).

RESUMO

Longa e múltipla foi a atuação de Manuel Bandeira (1886-1968) na poesia brasileira – além de outros campos, como arte, cultura e ensino –, abordando temas que transitam entre extremos, de que são alguns exemplos: da vida à morte; do amor inocente/sublime ao erótico/terreno; da observação/admiração da realidade junto à subversão/deformação da mesma; das brincadeiras infantis à maturidade reflexiva; das cantigas populares às tradições. Sua obra poética, assim, reflete sua riqueza de leituras – desde os clássicos aos seus contemporâneos – e de vivências – países, cidades, bairros e ruas por que passou – que o faz ser enorme, embora autoproclamado “menor”, como se discutirá aqui. A respeito dessa enormidade, a primeira proposta (base) do trabalho é uma leitura dos extremos da poesia bandeiriana tendo como exemplo de verificação o transitar entre: o penumbrismo (GOLDSTEIN, 1983) marcante nos primeiros livros, de atenuação e contemplação como traços distintivos, em textos de uma atmosfera penumbриста, sombria e melancólica; e a atitude humilde (ARRIGUCCI JR., 2001) motivada, em grande parte, pelas influências modernistas, construindo versos que refletem a aceitação e o convívio frente ao mundo cotidiano e às adversidades. A partir disso, passa a ser objetivo (edificação) do trabalho o estudo de dois eixos temáticos: a construção de um onirismo poético pelos versos selecionados, demonstrando como se cria ou se nega a imaginação onírica; e, posteriormente, observar as representações femininas, descobrindo o que de mítico há nas imagens criadas, descritas ou evocadas pelo eu lírico. O *corpus* da pesquisa é constituído pela re-leitura (sustentação e acabamento) de nove poemas de Manuel Bandeira, organizados aqui em três momentos (MOURA, 2001), para fins de melhor estruturação do texto – não como segmentação rigorosa que limite/reduza a poesia bandeiriana a três títulos apenas –, convém saber: momento inicial, ainda preso à herança parnasiano-simbolista, com os poemas “Cantilena” (*A cinza das horas*, 1917), “Baladilha arcaica” (*Carnaval*, 1919) e “O menino doente” (*O ritmo dissoluto*, 1924); momento intermediário, de abertura e adesão plena ao modernismo, com a leitura de “O anjo da guarda”, “Irene no céu” (ambos de *Libertinagem*, 1930) e “D. Janaína” (*Estrela da manhã*, 1936); e o momento final, de equilíbrio entre a tradição literária, as experiências modernistas e até diálogos com as vanguardas de 50, de que são exemplos “Velha chácara” (*Lira dos cinquent’anos*, 1940), “Visita noturna” (*Belo, belo*, 1948) e “Sonho branco” (*Estrela da tarde*, 1960). Com o apoio crítico-teórico já assinalado além de outros – como Baudelaire, Bosi, Candido, Freud, etc. – a verificação exemplifica o caminhar entre penumbra e humildade ao longo da obra poética de Bandeira, em que também se discute a presença dos temas da pesquisa, uma vez que onirismo e representação mítica se preservam, mas sob diferentes máscaras, ou seja, são recorrentes, mas motivados/resultados por diferentes palavras (carregadas de sentido) a depender da imaginação que: poeticamente recria o mundo real, transformando o cotidiano em imaginário (sonhos, disfarces, devaneios, etc.); e, miticamente, figura o feminino, enquanto imagem descrita (por comparações, projeções, metáforas, etc.) em encontro com o eu lírico, imersos em um ambiente ora mais, ora menos onírico.

Palavras-chave: Poesia brasileira; Modernismo; Manuel Bandeira, 1886-1968; Onirismo poético; Feminino mítico.

ABSTRACT

Long and multiple was the performance of Manuel Bandeira (1886-1968) on Brazilian poetry – besides other areas, such as art, culture and education – approaching themes that go to extremes, from what are some examples: from life to death; from innocent/sublime to erotic/worldly love; from observation/admiration of reality within its subversion/deformation; from childish plays to reflexive maturity; from popular songs to traditions. His poetic work, thus, reflects his wealth in reading – from the classics to his contemporaries – and living – countries, cities, boroughs and streets that he has passed by – what makes him an enormous poet, though self-proclaimed “minor”, as it will be discussed here. Regarding this enormity, the first proposition of this work (basis) is the reading of Bandeira’s poetry extremes, exemplified on the verification of transition mainly of: the penumbrism (GOLDSTEIN, 1983) sticking in the first books, being attenuation and contemplation distinctive aspects, on texts that construct a penumbra atmosphere, shady and melancholic; and the humble attitude (ARRIGUCCI JR., 2001) largely motivated by the poet’s modernist influences, making verses that reflect the acceptance and the conviviality facing daily world and its adversities. From this, it is being the work’s goal (edification) the presentation of the two main themes of the research: initially, to verify the construction of a poetic onirism through the selected verses, demonstrating how the oneiric imagination is created or denied; and, then, to observe the feminine representations discovering what mythical things are on the assembled images, described or evoked by the self-lyric. The *corpus* of the research is built by re-reading nine poems of Manuel Bandeira (support and finish), organized here on three big moments (MOURA, 2001), for the purpose of better structing the text – not as a strict thematic segmentation that limits/reduces Bandeira’s poetry only in three titles -, as it might know: initial moment, yet attached to a parnassian-symbolist tradition, that are examples “Cantilena” (*A cinza das horas*, 1917), “Baladilha arcaica” (*Carnaval*, 1919) and “O menino doente” (*O ritmo dissoluto*, 1924); an intermediate moment of opening and full accession of modernism, with the poems “O anjo da guarda”, “Irene no céu” (ambos de *Libertinagem*, 1930) e “D. Janaína” (*Estrela da manhã*, 1936); and the final moment of balance between literary tradition, modernist experiences and even dialogues with the 50’s vanguards, such as “Velha chácara” (*Lira dos cinquent’anos*, 1940), “Visita noturna” (*Belo, belo*, 1948) and “Sonho branco” (*Estrela da tarde*, 1960). Having the theoretical-critical support already marked, besides others – like Baudelaire, Bosi, Candido, Freud, etc. – the verification exemplifies the path between penumbra and humbleness through Bandeira’s poetic work, in which is also discussed the presence of the themes of this work, since onirism and mythic representation are preserved, but under different masks, that is, they are recurrent, but motivated/resulted by different words (full of meaning) depending on imagination that: poetically recreates the real world, turning the daily life into imaginary (dreams, disguises, daydreams, etc.); and, mythically, figure the feminine as described image (comparations, projections, metaphors, etc.), encountering the self-lyrics, immersed into an environment more or less oneiric.

Keywords: Brazilian poetry; Modernism; Manuel Bandeira; Poetic onirism; Mythic feminine.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. DO PENUMBRISMO À HUMILDADE	22
1.1 Das cinzas à dissolução	23
“Renúncia” (<i>A cinza das horas</i> , 1917)	25
“O silêncio” (<i>O ritmo dissoluto</i> , 1924)	31
1.2 Da libertinagem às estrelas	33
“Não sei dançar” (<i>Libertinagem</i> , 1930)	38
“Consoada” (<i>Opus 10</i> , 1952)	41
2. O ONÍRICO E O FEMININO	45
2.1 O onirismo poético enquanto ambiência	46
“O menino doente” (<i>O ritmo dissoluto</i> , 1924)	53
“O anjo da guarda” (<i>Libertinagem</i> , 1930)	55
“Sonho branco” (<i>Estrela da tarde</i> , 1960)	56
2.2 O feminino enquanto representação mítica	61
“O menino doente” (<i>O ritmo dissoluto</i> , 1924)	65
“O anjo da guarda” (<i>Libertinagem</i> , 1930)	67
“Sonho branco” (<i>Estrela da tarde</i> , 1960)	68
3. TRÊS FACES POÉTICAS DE UM PRISMA	70
3.1 Um prisma crepuscular - a face da penumbra	72
“Cantilena” (<i>A cinza das horas</i> , 1917)	72
“Baladilha arcaica” (<i>Carnaval</i> , 1919)	74
3.2 Um prisma humilde - a face da inovação	77
“Irene no céu” (<i>Libertinagem</i> , 1930)	78
“D. Janaína” (<i>Estrela da manhã</i> , 1936)	80
3.3 Um prisma vital - a face da maturidade	82
“Velha chácara” (<i>Lira dos cinquent’anos</i> , 1940)	82
“Visita noturna” (<i>Belo belo</i> , 1948)	85
CONCLUSÃO	88
REFERÊNCIAS	93
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	96
ANEXOS	98
ANEXO A – Quadro I – <i>A cinza das horas</i> (Traços marcantes)	99
ANEXO B – Quadro IA – <i>A cinza das horas</i> (Traços marcantes)	101
ANEXO C – Quadro II – <i>Carnaval</i> (Traços marcantes)	103
ANEXO D – Quadro IIA – <i>Carnaval</i> (Traços marcantes)	105
ANEXO E – Quadro III – <i>O ritmo dissoluto</i> (Traços marcantes)	107
ANEXO F – Quadro IIIA – <i>O ritmo dissoluto</i> (Traços marcantes)	108
ANEXO G – Quadro de traços significativos (percentual)	109

INTRODUÇÃO

Desde Ribeiro Couto (amigo-escritor contemporâneo do nosso “poeta menor”) a Wilson José Flores Júnior e Antônio Donizeti Pires (leitores-críticos e professores), a poesia bandeiriana vem sendo considerada e consagrada “prismática” (PIRES, 2018), sendo o prisma a figura que melhor ilustra a existência daquele que criou e nos legou Pasárgada. Essa expressão visual do prisma originalmente foi cunhada para uma compreensão possível de toda a produção bandeiriana, uma vez que Manuel Bandeira é a base da figura geométrica e, a partir dele, as várias faces, todas laterais/planas, vão sendo construídas ou erguidas até seu topo.

Topo que, talvez, nunca chegue a ter um fim certo, porque embora a obra pode estar terminada e completa, trata-se de um “clássico” e, como exposto por Ítalo Calvino (1993) – ao defender por que os clássicos devem sempre serem lidos – o prisma bandeiriano “nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (CALVINO, 1993, p. 11) e o poeta segue vivo, existindo. Eis aí a refratariedade, característica prismática do escritor, que continua vivo, refletindo e refratando a trajetória de tantas luzes, sendo lido ou discutido, pesquisado em trabalhos ou parodiado em intertextos, por diferentes autores, sempre interessados em pelo menos uma ou mais de uma das variadas faces do prisma que foi Manuel Bandeira.

Apesar de variadas, as múltiplas faces são todas congruentes à base, igualmente importantes, o que não implica incoerência do autor em se perder por vários gêneros da escrita e das artes, mas amplo domínio e conhecimento de um mundo diverso e rico em questão de leituras, textos e figuras pela vida ativa de Bandeira pelas artes, escolas, cidades, literatura:

[o prisma] caracteriza à perfeição a obra artística e a atividade intelectual de Manuel Bandeira (1886-1968), poeta lírico essencial à literatura brasileira do século XX que também foi poeta-crítico, poeta-cronista, poeta-tradutor, poeta-professor, poeta-missivista... (PIRES, 2018, p. 5).

Tais atividades literárias enriquecem e fortificam o prisma bandeiriano ao contribuir para que a experiência da escrita visite, criticamente, outros campos, outras veredas, como: as artes plásticas (pintura, escultura, música, etc.); a cultura (rituais, lendas, cantigas, etc.); a educação (tratados e livros sobre o ensino da literatura); ou ainda a tradução (de peças teatrais, por exemplo, que merecem especial atenção das editoras a fim de serem preservadas do esquecimento em uma edição crítica de suas traduções de teatro).

A partir do estudo de que nos servimos (PIRES, 2018), o prisma passa a ser essencial para entendermos a poesia bandeiriana, em particular, além de toda a obra produzida pelo poeta. Assim, pela incorporação de elementos artísticos diversos – resultantes de suas múltiplas faces

e atividades –, Manuel Bandeira consegue construir uma poesia também prismática, dotada de uma voz lírica que dá timbre e vida ao texto, tanto em movimento de adesão ao mundo real quanto de deformação/expansão deste, como apontado por Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza na “Introdução”, texto de abertura em algumas edições de *Estrela da vida inteira*, originalmente de 1966:

A nossa atenção é despertada inicialmente pela voz lírica deste Eu, que, ao construir os poemas, nos acompanha a cada passo, dando a cada verso o seu timbre e a sua vida. Ela é o produto de componentes que nunca poderemos enumerar, e de que apenas vislumbramos uma ou outra, segundo o ângulo em que nos situamos. Uma delas é, por exemplo, certo tipo de **materialismo** que o faz aderir à **realidade terrena**, limitada, dos seres e das coisas, sem precisar explicá-los para além da sua fronteira; mas **denotando um tal fervor**, que bane qualquer vulgaridade e chega, paradoxalmente, a criar uma espécie de **transcendência**, uma **ressonância misteriosa** que alarga o âmbito normal do poema. (CANDIDO; SOUZA, 1993, p. 3; grifos nossos).

Já se mostra, aqui, como a voz lírica é um elemento unificador entre os dois polos da criação, em que se pode ver um eu tanto apegado ao materialismo (a “realidade terrena”) pelos versos, quanto imbuído de uma transcendência (a “ressonância misteriosa”) se observamos o todo do texto. Isso significa dizer que a poesia bandeiriana pode tocar e abranger os extremos, ou seja, transitar entre temas diametralmente opostos: ligada tanto a assuntos cotidianos, aos seres e às coisas, à vida individual, mas de tal forma intensa, significativa, sincera, que aquela situação vivida, no dia-a-dia, passa a ressoar de forma muito misteriosa para além dos limites dos versos. Em outras palavras, significaria dizer que a “experiência particular, historicamente determinada, toma uma forma poética concreta, de caráter simbólico universal, no poema” (ARRIGUCCI JR., 2009, p. 41), alongando ou ainda aprofundando a experiência material/real vivida pela poesia.

Dessa maneira, os versos escritos (e vividos) pelo poeta pernambucano têm a potência de alcançar, junto ao leitor, lados extremos das experiências artísticas: vida e morte; “desejo e frustração, aspiração e realização” – como bem trabalhado na pesquisa de Wilson Flores Jr. (2013) sobre as tensões da poesia bandeiriana –; do amor inocente/sublime ao erótico/terreno; a adesão ao real junto à subversão/deformação do mesmo; das brincadeiras à maturidade; das cantigas populares às tradições.

Sua obra poética, assim, reflete muito sua riqueza de atividades artísticas, de leituras (desde os clássicos aos seus contemporâneos) e de vivências (por todos os países, cidades, bairros e ruas por que passou) o que nos oferece como resultado e legado um poeta “enorme”, por completo, embora autoproclamado “menor”, por ter: conhecido, estudado e criticado muitos

movimentos, tendências e estilos literários; produzido muitos textos (de vários gêneros e também sobre variados temas) ao longo de uma vida literária sempre muito ativa; trocado cartas com uma série de escritores e artistas; traduzido autores de outras nacionalidades; se debruçado sobre a história e o funcionamento de outras literaturas (além da brasileira); conhecido cidades, paisagens, cultura nacional, entre tantas outras características.

O poema “Epitáfio” de José Paulo Paes representa com significação esse aspecto da poesia bandeiriana:

Poeta **menor**menormenormenormenor
Menormenormenormenormenore**enorme**
(PAES, 1983, n.p; grifos nossos).

A sentença “poeta-menor” com que Bandeira se autoproclama – se lembramos o “Testamento” (*Lira dos cinquent’anos*, 1940) – não diminui nem restringe seu legado/alcance, mas faz exatamente o oposto: é pela junção ou soma das pequenas conquistas – menores (no sentido de pouco valor) quando isoladas – que chegamos, no conjunto da obra, ao “enorme”, pela repetição, pela recorrência e a coleção de produções pequenas, menores, feitas ao longo de uma vida artística e cultural muito produtiva. Assim, embora autoconsiderado um humilde “poeta-menor”, Bandeira na verdade nos deixa um legado “enorme” estampado em seu epitáfio poético: uma poesia conquistada aos poucos, caracterizada por aquilo que falta (e seu eu lírico tanto deseja), por dinheiros perdidos e amores esquecidos, por terras inventadas e distantes da arquitetura planejada pelo pai, com a poesia como prece frente à doença, uma poesia sem “versos de guerra”, mas com versos “enormes”.

Estrela da vida inteira é um livro que demonstra bem a completude da poesia supostamente “menor” do pernambucano, uma vez que traz textos críticos, notas biográficas, indicações de bibliografia, além, claro, do registro de todos os seus livros de poemas. É válido conhecer e discutir toda a obra poética de Bandeira (dada a sua complexidade e riqueza), mas essa tarefa implicaria, por um lado, reviver o poeta e seus versos – além de reavaliar textos e estudos críticos sobre ele – e, por outro, extensão e tempo muito maiores do que este trabalho dispõe. Por isso, foi feito aqui um recorte do prisma poético (diverso e plural) bandeiriano, centrando o estudo na transição de estilos – dois dos vários possíveis de se analisar – já apontados anteriormente pela “Introdução” (CANDIDO; SOUZA, 1993) e mais à frente associados a outros estudos teóricos: o materialismo, ou seja, vivências e experiências presas à realidade, um olhar atento para aquilo que é real; e a transcendência, “ressonância misteriosa”, isto é, o lado sugestivo, simbólico, imaginativo, desprendido da realidade.

Sobre este último, Candido e Souza (1993, p. 6) notam a recorrência de certa “moda crepuscular” nas primeiras obras publicadas por Bandeira em oposição às influências modernistas que começam a aparecer a partir de *O ritmo dissoluto* e predominam nas obras posteriores:

Em *Cinza das horas* e *Carnaval*, e mesmo em grande parte de *Ritmo dissoluto*, os ambientes e as coisas correspondem mais ou menos ao que deles espera a sensibilidade média, alimentada de **poesia tradicional**. Em lugares adequados à tonalidade confidencial e plangente da **moda crepuscular**, o poeta confunde de certo modo as coisas com os sentimentos, unificando-os por um fluido intercomunicável que suprime as fronteiras e, ao mesmo tempo, descaracteriza os objetos. As **influências modernistas** do **prosaísmo**, do **folclore** e do nivelamento dos temas facultaram, a partir de *Ritmo dissoluto*, a maneira nova, que se define em *Libertinagem*, consistindo (do ângulo que nos interessa agora) em **recharacterizar os objetos perdidos na fluidez crepuscular, definir os sentimentos por um contorno nítido** e ordenar uns e outros em espaços inventados ou observados com arbítrio muito mais poderoso. (CANDIDO; SOUZA, 1993, p. 6; grifos nossos).

Pela trajetória poética de Bandeira, então, é possível notar de início a “moda crepuscular” de uma poesia ainda apegada à tradição e que descaracteriza os objetos, ao tomá-los de forma fluida, subjetiva (pela sensibilidade), sem limites nem contornos para, depois (após a experiência modernista) sofrer a influência do prosaísmo e do folclore (elementos populares, coloquiais) ligando a voz lírica ao cotidiano e nivelando em traço de igualdade os temas/assuntos da poesia, ou seja, buscar definir de volta os objetos perdidos pela fluidez de antes, dando nítido contorno e ordem ao mundo e aos espaços inventados, aproximando-se assim da realidade material, distanciando-se daquela poesia primeira mais espiritual, sugestiva.

A proposta aqui é, inicialmente, estudar esse transitar entre dois extremos, dois estilos (como um exemplo entre vários), lendo e discutindo a poesia bandeiriana desde sua fase inicial de produção – em que predomina o “crepuscularismo” (GOLDSTEIN, 1983), isto é, tons de atenuação e contemplação em textos que constroem uma atmosfera penumbriada, sombria e melancólica – até a mudança para a fase amplamente modernista – em que o poeta nos revela sua “atitude humilde” (ARRIGUCCI JR., 2001), em tom de aceitação e convívio do ser frente ao mundo cotidiano.

Essa **evolução** permitiu duas consequências aparentemente contraditórias: de um lado, a **adesão mais firme ao real**, reforçando a **naturalidade** ameaçada pela deliquescência pós-simbolista; de outro lado, a **criação de contextos insólitos, libérrimos**, parecidos com os mundos imaginados, mas rigorosos, da arte moderna. E assim veremos, na sua **poesia madura**, o **cotidiano** tratado com um **relevo que sublima** a sua **verdade simbólica** e, inversamente, o mistério tratado com uma **familiaridade minuciosa e objetiva** que o aproxima da sensibilidade cotidiana – porque o poeta conquistou a posição-

chave que lhe permite compor o **espaço poético** de maneira a **expressar a realidade do mundo** e as suas mais desvairadas projeções. (CANDIDO; SOUZA, 1993, p. 7; grifos nossos).

Nessa “evolução” está nosso real interesse de observar as duas atitudes (crepuscular e humilde) que se alternam em conjunto com os temas ou “projeções” da pesquisa (o onirismo e a representação mítica do feminino) estudando como eles se relacionam pelos versos ou como se comportam ao longo da produção poética de Manuel Bandeira – se se conservam, se alteram, se intensificam, etc. –, desde a poesia inicial (crepuscular, transcendente, imaginativa) à “poesia madura” (familiar, cotidiana, humilde), entendendo como maturidade a conquista da “posição-chave” mencionada por Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza (1993): somar ou fazer conviver, na composição do espaço poético, a expressão da realidade e as desvairadas projeções; o cotidiano e o sublime; o simbólico e o familiar; a objetividade e a sensibilidade.

Ademais vale ressaltar que o termo “evolução” – usado pelos autores e também aqui (na estruturação dos capítulos) – não significa subjetivamente melhora ou um possível juízo de valor entre uma poesia menos e outra mais, um estilo menor e outro maior, mas sim o emprego do termo em seu sentido lato: mudança entre um estilo primeiro, herdado da tradição, e um novo, diferente, isto é, entre a origem da poesia (como ela se originou) e as novidades que vieram (após a adesão modernista, “mais firme ao real”). Também cabe lembrar que, mesmo com as influências modernistas – predominantes em *Libertinagem* (1930) e *Estrela da manhã* (1936) – o poeta volta a utilizar e se valer de tradições poéticas, mesclando os estilos crepuscular e humilde nas suas obras finais. Por isso as “contradições” e a “posição chave” comentadas por Candido e Souza, em somar à poesia, ao mesmo tempo, realidade/naturalidade sem deixar de lado a criação de contextos “insólitos” e de mundos ainda imaginados, com verdades simbólicas, mistérios ou projeções.

Por esse motivo, a pesquisa trabalha a poética bandeiriana dividida em três fases relacionadas a cada um dos “três grandes momentos” propostos por Murilo Marcondes de Moura (2001), que divide as obras poéticas de Bandeira de acordo com sua formação/origem (a herança parnasiano-simbolista) e a inovação após as influências modernistas (um primeiro momento de adesão forte ao movimento e um segundo momento de estabilidade/maturidade):

De modo **geral**, os críticos de Manuel Bandeira propõem a divisão de sua obra poética em **três grandes momentos**. Um período **inicial**, de **formação**, representado pelos três primeiros livros [...] os dois primeiros ainda muito vinculados ao **neoparnasianismo** e ao **neossimbolismo**, o último já receptivo a procedimentos modernistas. Um **segundo momento, francamente modernista**. [...] A partir de *Lira dos Cinquent’Anos* (1940), o poeta teria inaugurado uma **última fase de sua produção poética**, [...] fase essa

caracterizada por uma certa **estabilidade criadora**, de completa **maturidade**, eventualmente matizada por alguns textos que acusam o **diálogo com as vanguardas dos anos 50**. (MOURA, 2001, p. 22-23; grifos nossos).

Embora não seja o ideal – pois a completude e a complexidade da poesia bandeiriana exigem uma leitura atenta e particular a cada livro, a cada poema (como já afirmado aqui anteriormente) e a cada verso –, a escolha da divisão em três “fases” funciona como melhor estruturação da pesquisa, estudando a mudança entre penumbra e humildade (ou poesia inicial e poesia madura) em três momentos: crepuscular; humilde; e vital. E, assim, o prisma poético bandeiriano, que é múltiplo permitindo muitas formas de análise e discussão, foi aqui organizado em três faces (sem ser intuito reduzir um universo todo a meros três títulos): a da penumbra (inicial); a da inovação (plenamente modernista); e a da maturidade (estabilidade criadora).

Assim, de início o estudo segue a diacronia para que se leia a poesia em sua completude traçando uma espécie de panorama horizontal a fim de observar os estilos de escrita (de penumbra e humildade) e os traços gerais (que se conservam ou se alteram) do onirismo poético e da representação do feminino mítico pelos livros de Manuel Bandeira. Depois disso, a pesquisa adquire um olhar sincrônico, na intenção de comentar, analisar e interpretar, individualmente, cada um dos nove poemas selecionados, se valendo de bibliografia adequada para discutir e entender como o onirismo e o feminino mítico estão presentes pelos textos, em cada caso isolado e nos versos.

A proposta, nesse segundo momento, é entender as muitas faces – com, pelo menos, nove exemplos – dessa poesia prismática antes dividida de forma diacrônica (horizontal) e depois aprofundada de forma sincrônica (vertical), avaliando como o onirismo se configura em diferentes textos, momentos da produção do poeta-prisma, bem como das múltiplas e diversas representações míticas do feminino: que faces ele assume; que comparações são estabelecidas; de que projeções desvairadas o poeta se vale; personificações de sentimentos abstratos (solidão, tristeza, etc.) e até da morte, da doença; ou ainda que imagens mitológicas/sagradas o eu lírico usa (alma, vulto de santa, anjo da guarda, morte, filha do rei, etc.); e, então, se essas imagens do feminino podem ser associadas ao maldito, estabelecendo uma relação possível com a *femme fatale* dos escritores românticos, que, a grosso modo, transformavam o belo em horrendo, a beleza em figuras negativas de morte, mal, experiência de perda, de violência, de queda.

Por fim, passada a abordagem crítica e sincrônica – semelhante àquela feita por Arrigucci Jr. (2009), de comentários, análises e interpretações a cada texto –, a título de conclusão retomamos um olhar diacrônico para aproximar os nove textos, comparando o comportamento

do onirismo poético e do feminino mítico. Pelas muitas vivências e histórias que o eu lírico constrói, se busca notar como o onírico se configura, se conserva ou como se altera (enquanto ambiência) para então verificar a descrição do feminino (enquanto representação mítica) ali colocado sob diferentes roupagens ou sob o mesmo tratamento, em um encontro com o eu lírico, isto é, em relação íntima, próxima ou não, por um cenário de fantasias e imaginação; de incertezas e mistérios; de penumbras e sombras.

O trabalho, exposto nas páginas seguintes, fora a introdução (esta que se lê) e a conclusão (ao final da pesquisa), foi pensado em três capítulos, sendo o primeiro de caráter mais geral, diacrônico (a poesia de Bandeira), e os dois últimos mais sincrônicos, especificamente voltados para a discussão de nossa tese (o onírico e o feminino na poesia de Bandeira):

1. Do penumbrismo à humildade

Seção para entender a trajetória poética de Bandeira que transita entre vários estilos, às vezes extremos, como é o exemplo aqui, do crepuscular ao cotidiano, da transcendência às ruas. Apesar de não ser tema principal da pesquisa, foi resultado de iniciação científica, tem forte vínculo com as leituras da atual pesquisa e é base para as análises/estudos dos poemas. Por isso, a seção conta com quatro poemas (que não fazem parte do nosso *corpus*) lidos e discutidos como forma de ilustração, em dois subitens:

1.1 Das cinzas à dissolução - estudo do primeiro estilo bandeiriano, penumbrista, com base nos três primeiros livros publicados pelo poeta, de que são exemplos os poemas “Renúncia” (*A cinza das horas*, 1917) e “O silêncio” (*O ritmo dissoluto*, 1924);

1.2 Da libertinagem às estrelas - estudo do segundo estilo bandeiriano, humilde, com base nos livros publicados a partir de *Libertinagem* (1930), de que são exemplos os poemas “Não sei dançar” (*Libertinagem*, 1930) e “Consoada” (*Opus 10*, 1952).

2. O onírico e o feminino

Capítulo segundo, em que se pretende conceituar e discutir os dois temas da pesquisa, dois eixos temáticos que guiaram o trabalho todo. Já aqui se comenta, analisa e interpreta três poemas do *corpus* – a saber: “O menino doente” (*O ritmo dissoluto*, 1924); “O anjo da guarda” (*Libertinagem*, 1930) e “Sonho branco” (*Estrela da tarde*, 1960) – e que compõem os dois subitens do capítulo:

2.1 O onirismo poético enquanto ambiência - primeiro o estudo do onirismo, isto é, o processo poético de construir o clima ou a atmosfera dos versos sob influência da imaginação;

2.2 O feminino enquanto representação mítica - depois a verificação da figura/imagem feminina mitificada, construída pelos versos em relação com o eu lírico ou seus desejos.

3. Três faces poéticas de um *prisma*

Neste terceiro capítulo, depois de um largo e calmo trabalho teórico e já com uma leve parte prática de leitura e discussão, concentra-se a leitura mais densa de análises e comparações. Esta seção conta com a interpretação dos últimos seis poemas que compõem o *corpus*, divididos em três subitens:

3.1 Um prisma crepuscular: a face da penumbra - fase inicial (de formação) ou penumbrista, representada, nas análises, pelos poemas “Cantilena” (*A cinza das horas*, 1917) e “Baladilha arcaica” (*Carnaval*, 1919);

3.2 Um prisma humilde: a face da inovação - fase intermediária, de transição e mudança, sob a plena adesão ao movimento modernista, representada pelos poemas “Irene no céu” (*Libertinagem*, 1930) e “D. Janaína” (*Estrela da manhã*, 1936);

3.3 Um prisma vital: a face da maturidade - fase final, de uma poesia madura, em que se busca notar a aprendizagem/convivência de estilos vários (sem que um elimine ou suprima o outro), representativos da maturidade do prisma-poeta Bandeira, de que são exemplos: “Velha chácara” (*Lira dos cinquent’anos*, 1940) e “Visita noturna” (*Belo, belo*, 1948).

Após esse desenvolvimento, o trabalho se fecha para resgatar as nove leituras do *corpus* e comparar a trajetória poética de um eu lírico que vive entre penumbra e humildade, realidade terrena e transcendências crepusculares, além de discutir a imersão deste eu num universo onírico (construído em cada poema) em encontro ou relação com figuras femininas (representadas miticamente pelos versos).

Para além das referências (utilizadas e consultadas na pesquisa), há quadros anexos referentes aos trabalhos desenvolvido (1983) e/ou organizado (2005) por Norma Goldstein, que serviram de base para a construção deste texto como estudo dos traços marcantes dos três primeiros livros publicados pelo poeta e também como consulta – em percentual – dos traços significativos em todas as obras bandeirianas. As informações dos quadros são úteis para a análise ou leitura dos estilos de escrita de Manuel Bandeira, sendo aqui representados o penumbrismo e a humildade, mas em outros trabalhos ou ocasiões como análise formal, estética, para discutir demais características do prisma poético e da poesia múltipla de Bandeira, e, por isso, é interessante constar como anexo, seguindo essa ordem:

ANEXO A – Quadro I – *A cinza das horas* (Traços marcantes)

Os cinquenta poemas de *A cinza das horas* enumerados pela ordem em que aparecem no livro e estudados pelos seguintes traços marcantes: versos (regulares, livres, polimétricos); quebras rítmicas; deslocamento do acento tônico; soneto; rimas (regulares, irregulares, nasais, toantes); estrofação (regular, irregular); cotidiano; tom confidencial; provocação / tom altissonante; objeto com valor real; objeto com valor simbólico; imprecisão de sentimentos; e localização do espaço (externo ou interno) e do tempo (de sombra ou de luz).

ANEXO B – Quadro IA – *A cinza das horas* (Traços marcantes)

Os cinquenta poemas de *A cinza das horas* enumerados pela ordem em que aparecem no livro e estudados pelos seguintes traços marcantes: relação com a música ou com a pintura; frustração; evasão; antítese / contraste; rosa (amor); estrela; luz / chama; repetições / aliteraões / assonâncias; metalinguagem; intertextualidade; sinestesias / imagens sensoriais; evocação da infância / família; melancolia “doce”, fruída; morte; busca amorosa; a amada inatingível / sonhada / ausente; aceitação / alegria de viver; ternura pelo tema; reflexão filosófica; tom irônico; solidariedade / perdão; isolamento / solidão; identificação poeta/Pierrot; volúpia ambígua; e tom coloquial.

ANEXO C – Quadro II – *Carnaval* (Traços marcantes)

Os trinta e dois poemas de *Carnaval* enumerados pela ordem em que aparecem no livro e estudados pelos mesmos traços marcantes do ANEXO A.

ANEXO D – Quadro IIA – *Carnaval* (Traços marcantes)

Os trinta e dois poemas de *Carnaval* enumerados pela ordem em que aparecem no livro e estudados pelos mesmos traços marcantes do ANEXO B.

ANEXO E – Quadro III – *O ritmo dissoluto* (Traços marcantes)

Os vinte e quatro poemas de *O ritmo dissoluto* enumerados pela ordem em que aparecem no livro e estudados pelos mesmos traços marcantes do ANEXO A.

ANEXO F – Quadro IIIA – *O ritmo dissoluto* (Traços marcantes)

Os vinte e quatro poemas de *O ritmo dissoluto* enumerados pela ordem em que aparecem no livro e estudados pelos mesmos traços marcantes do ANEXO B.

ANEXO G – Quadro de traços significativos (percentual)

Neste último anexo, há uma tabela de comparação entre nove livros publicados pelo poeta: *A cinza das horas* (1917); *Carnaval* (1919); *O ritmo dissoluto* (1924); *Libertinagem*

(1930); *Estrela da manhã* (1936); *Lira dos cinquent'anos* (1940); *Belo belo* (1948); *Opus 10* (1952); e *Estrela da tarde* (1960). O anexo leva em consideração o todo/inteiro dos nove livros e não cada um dos poemas, em particular, de cada uma das nove publicações e é apresentado ao leitor, em percentual, os seguintes traços marcantes entre obras: versos regulares; rimas regulares; rimas nasais; estrofação regular; tom confidencial; frustração; melancolia; antítese; repetições; imagens sensoriais; ternura pelo tema; objeto com valor simbólico; tom irônico; cotidiano; objeto com valor real; busca amorosa; volúpia ambígua; versos livres; quebras rítmicas; estrofação irregular; deslocamento do acento tônico; tom coloquial; aceitação; aliteração; assonância; indicação de marcas espaciais; similaridade; pontuação presente; presença de elementos figurativos descritivos; presença de elementos figurativos narrativos; registro de linguagem culta; rimas internas; predomínio da parataxe; presença de ordem direta; envolvimento; tipos comuns; enjambement; rimas toantes; paralelismo sintático; imprecisão de sentimentos; rimas irregulares; sentimentos comuns; tristeza; presença de elementos figurativos dissertativos; solidariedade; intertextualidade; e morte.

1. DO PENUMBRISMO À HUMILDADE

Antes de partimos para a verificação das diferentes representações do feminino mítico na poesia onírica de Manuel Bandeira, é necessário estudar – ou ao menos visualizar – como se deu a transição de estilos e de escrita do penumbrismo (a moda crepuscular) à humildade (as influências modernistas), do primeiro aos últimos livros publicados, uma vez que nossa seleção final para análise conta com textos de diferentes momentos de vida e, consequentemente, de produção do poeta.

Uma **primeira orientação** tende a considerar a obra de Bandeira como índice da “vitória da vida sobre as adversidades”. Pautadas numa visão essencialmente edificante da literatura e das “realizações do Homem”, as análises vinculadas a essa orientação tendem a ver **dois momentos bem definidos** na produção do poeta que teria transitado **da melancolia**, fruto **do sofrimento** e **da quase clausura** a que a tuberculose o condenara, **a uma atitude aberta diante da vida e do cotidiano**. (FLORES JR., 2013, p. 18-19; aspas do autor, grifos nossos).

Embora seja um olhar inicial e atento não só ao texto literário, mas também às realizações da vida do poeta, é parte fundamental da pesquisa, aqui desenvolvida, observar ou considerar que o eu lírico manifesta uma espécie de vitória sobre as adversidades pelos poemas selecionados e organizados em leitura. Isso traz como resultado a transição entre dois “momentos” – entendidos aqui como exemplo de dois estilos de escrita (opostos/extremos) – ao longo da poesia bandeiriana, sem que um (inicial) suprima o outro (intermediário), uma vez que ao final da produção poética há uma mistura de ambos os estilos, em que o poeta se vale de ambas as fontes: da melancolia, do sofrimento e da clausura até a atitude humilde e aberta à vida e ao cotidiano.

Ênfase seja feita para o fato de que não é o intuito aqui reduzir a poesia bandeiriana a títulos ou generalizar um livro (ou todos) a dois ou três poemas, mas sim uma proposição de leitura para começar a entender e ler parte da obra de Manuel Bandeira garantindo uma primeira experiência poética ao leitor com mediação de textos teórico-críticos e análises formais ou de conteúdo dos versos, a partir de uma seleção de textos da vasta riqueza (múltipla) do prisma bandeiriano.

Esses dois estilos (ou lados) da poesia bandeiriana – por que transita o eu lírico dos poemas – demonstram uma trajetória, de uma longa vida, cheia de experiências e de aprendizados – a vitória sobre as adversidades apontada por Wilson Flores Jr. (2013), supracitado. Diante dessa trajetória lírica, dividimos nossa atenção em dois tempos:

a) das *cinzas à dissolução* – referência ao primeiro e ao terceiro livro do poeta, respectivamente –, em que se discute um primeiro estilo ou primeira forma de elaborar a poesia, predominante nas três primeiras obras publicadas, tomando por base a leitura de “Renúncia” (*A cinza das horas*, 1917) e “O silêncio” (*O ritmo dissoluto*, 1924) para discutir como o eu lírico se nos apresenta: vencido ou entregue à tristeza, em atitude de renúncia, contemplação do silêncio como forma de atenuação do sofrimento ou da morte;

b) da *libertinagem às estrelas* – referência ao primeiro livro marcadamente modernista do poeta e livros posteriores – em que se evidencia uma segunda atitude poética voltada para o mundo e para a realidade, tomando como exemplo os poemas “Não sei dançar” (*Libertinagem*, 1930) e “Consoada” (*Opus 10*, 1952), em que se nota um eu lírico transformado (no sentido de mudança, inovação): inicialmente eufórico e conformado, decidido a esquecer as adversidades – ou a não se importar (tanto) com elas – para aproveitar as pequenas e grandes alegrias do cotidiano; e, depois, resignado com certa seriedade, em refletir sobre o sofrimento/padecimento e também a fruição humilde da vida, passando a conviver com a doença, a morte, os desenganos da vida, enfim.

1.1 Das *cinzas à dissolução*

O penumbrismo marcante nas três primeiras obras de Manuel Bandeira se deve tanto ao momento histórico vivido pelo poeta, quanto em relação a seus contemporâneos, sendo exemplo – retirado de seu *Itinerário de Pasárgada* (originalmente de 1951) –, a internação em sanatório suíço, quando pela primeira vez pensou “seriamente em publicar um livro de versos” (BANDEIRA, 1997, p. 317), ou ao notar sua predileção por alguns poemas de Antônio Nobre e Eugênio de Castro, ou ainda pelas amizades estreitadas com poetas do simbolismo ou “decadentismo”.

Há diversas fontes críticas e historiográficas para tratar desse momento histórico-literário e sua relação com o penumbrismo, presente em poetas tão díspares (como Ribeiro Couto, Ronald de Carvalho, Guilherme de Almeida, etc.), mas aqui se toma por base o estudo de Norma Goldstein (1983) pelas considerações e reflexões acerca da transição entre Simbolismo e Modernismo, algumas possíveis nomenclaturas ou designações de movimentos observadas as literaturas mundiais, além de discutir a existência ou não de uma escola penumbrista, explicando – pela leitura e discussão de poemas – o que seria o “veio crepuscular” (GOLDSTEIN, 1983, p. 12) que abarcou, na época, poetas italianos, franceses e brasileiros.

Este estudo, que vai do penumbrismo ao modernismo, passa por pelo menos cinco poetas crepusculares, com auxílio de poemas e análises detalhadas: Mario Pederneiras, Olegário

Mariano, Guilherme de Almeida, Ribeiro Couto, e Manuel Bandeira. Os quatro primeiros considerados de “poesia menor”, próximos aos europeus, servindo de influência e contribuição no movimento da poesia brasileira para o modernismo e Bandeira, “destacado dos demais, em virtude da dimensão e importância que atingiram suas obras” (GOLDSTEIN, 1983, p. 15), embora todos significativos e pertencentes ao mesmo momento histórico, literário e cultural.

Sobre o crepuscularismo ou penumbrismo, Norma Goldstein (1983) procura estabelecer alguns parâmetros de análise, que formaram a base para seu estudo das três primeiras obras do poeta e que são, ainda hoje, fonte rica para consulta em quaisquer trabalhos que envolvam a poesia inicial de Bandeira, sendo exemplo o caso de nossa pesquisa (vide anexos), como aparato teórico, discussão ou prática de leitura dos poemas. Portanto, é fundamental considerar as características desse estilo apontadas pela autora, em que são marcantes, para nosso texto (e posterior análise de poemas), os tons de atenuação e seus reflexos no movimento de lentidão, nas combinações sintáticas, entre outros exemplos:

Ao analisar e interpretar textos dos poetas penumbristas, ressalta uma característica que se reflete em vários aspectos do poema: a **atenuação**. A **atenuação psicológica** se revela em **sentimentos e atitudes**: esvaimento, **languidez**, indecisão, relacionamento amoroso **ambíguo** (misto de paixão e amor fraternal), ou **frustrado** (aceitação da não-realização amorosa), passividade.

Nos poemas descritivos, surge a **atenuação** na **captação sensorial**: **meia-luz** (**crepúsculo**, **penumbra**), meio-tom (**murmúrio**, nasalização), **movimentos lentos**, suavizados.

Do ponto de vista **sintático**, **combinam-se elementos** que se **atenuam mutuamente**: o substantivo com seu caracterizador; o verbo com seu objeto ou seu predicativo. Nestes casos, o fruto da **oposição semântica entre os termos** que se combinam para compor o sintagma nominal ou verbal produz um tipo de **tensão** de **efeito atenuante**. (GOLDSTEIN, 1983, p. 10; grifos nossos).

Assim, nota-se a proximidade dos três primeiros livros publicados por Manuel Bandeira com tons penumbristas e crepusculares, classificando, então, o que seria sua poesia em fase inicial. Norma Goldstein, anos depois de seu primeiro estudo (1983), organizou uma obra (2005) que reúne textos de diversas autorias para se voltar à poesia bandeiriana, agora como um todo, passando por toda a obra poética do poeta pernambucano, em que se observou os aspectos mais marcantes – tabelados com percentuais (vide anexo G). Dessa obra crítica mais recente o que se nota é: por um lado, a mudança entre os três primeiros livros e os demais (assunto posterior de nossa pesquisa); e, por outro, a continuidade do pensamento crítico – iniciado em 1983, reafirmado em 2005 e agora defendido aqui – que vincula Bandeira ao estilo penumbrista (crepuscular), pelo menos em obras iniciais, marcada pela “estética da atenuação”:

O **penumbrismo** compreende um **conjunto de processos poéticos** que denominei *estética da atenuação*. Ela se manifesta, no plano psicológico, pela **expressão de atitudes hesitantes** como **indecisão, passividade, languidez, contemplação** e, ainda, relacionamento amoroso ambíguo: ora mesclando paixão e afeto fraternal; ora interrompido pela **aceitação da não realização** amorosa. [...] **Na ambiência, predominam a meia-luz (crepúsculo ou penumbra)**, o meio tom (**murmúrio**, sons anasalados), os **movimentos** suavemente **lentos**. (GOLDSTEIN, 2005, p.12; *itálico da autora, grifos nossos*).

Por isso a predominância – sobretudo em *A cinza das horas* (1917) e *Carnaval* (1919) – de vozes líricas em estado contemplativo, imersas em uma atmosfera de sombras e de penumbra, experimentando sentimentos incertos e indecisos, por poemas que nos revelam o apego ainda às formas fixas/tradicionais, com todo um trabalho rigoroso de rimas para explorar a musicalidade (sugestiva, simbólica e sensorial) lenta dos versos, propondo a atenuação pelos movimentos suaves, vagarosos. Não à toa o poeta nos confessa, em seu *Itinerário* (BANDEIRA, 1997, p. 318) poético, que *A cinza das horas* possuía versos “como se fossem queixumes de um doente desenganado” – quando “fazer versos era, sobretudo, um modo de se consolar” (FLORES JR., 2013, p. 167) – e que seu *Carnaval* acabou por sair “tão triste e mofino”, “chochamente” (BANDEIRA, 1997, p. 318), embora tenha tido o trabalho de fazê-lo ruidosamente, sob medida e com cuidado.

Como exemplo disso, selecionamos a “Renúncia” (*A cinza das horas*, 1917), que fecha o primeiro livro do poeta deixando uma espécie de conselho ao leitor:

Chora de manso e no íntimo... Procura	a
Curtir sem queixa o mal que te crucia:	b
O mundo é sem piedade e até riria	b
Da tua inconsolável amargura.	a
Só a dor enobrece e é grande e é pura.	a
Aprende a amá-la que a amarás um dia.	b
Então ela será tua alegria,	b
E será, ela só, tua ventura...	a
A vida é vã como a sombra que passa...	c
Sofre sereno e de alma sobranceira,	d
Sem um grito sequer tua desgraça.	c
Encerra em ti tua tristeza inteira.	d
E pede humildemente a Deus que a faça	c
Tua doce e constante companheira...	d

(BANDEIRA, 1993, p. 75; grifos nossos para marcar as rimas).

O conselho está disposto em um soneto com versos decassílabos (exemplo de respeito ou obediência à forma fixa, tão tradicional em língua portuguesa) e um esquema de rimas

interessante por aproximar/ligar as palavras pela semântica mais do que apenas pela sonoridade. As rimas parecem aprofundar ou enfatizar o sentimento de renúncia, tornando densas a desolação e a desistência, com pares que: **a)** se intensificam, como na segunda estrofe, em que a dor é “grande e pura” e só ela será “tua ventura”, ou na terceira estrofe em que a vida é sombra e “passa” encerrada como a “tua desgraça”, e na última estrofe, com a “tristeza inteira” sendo doce, constante “companheira”; ou **b)** se contrastam criando um conflito, como na primeira estrofe o conselho de “procura” por uma solução, encerrada pela rima com “inconsolável amargura”, parecendo não haver saída, e ainda o mal que “crucia” e precisa ser curtido pelo leitor – seguindo a recomendação do eu lírico – porque o mundo, sem piedade, “riria” dessa condição.

Muito nos interessa o nível semântico dos versos que, analisado ao lado da sintaxe, pode nos revelar marcas da estética da atenuação uma vez que “associam-se termos de sentido oposto, no mesmo sintagma ou oração” (GOLDSTEIN, 2013, p. 60). Em uma leitura atenta dos versos (como procuramos grifar no poema), há muitas associações que prolongam ou aprofundam o sentimento da tristeza/renúncia, além da recorrente utilização das reticências (que sugerem um clima de suspensão): “chorar de manso”, chorar sem que se faça alarde; tentar “curtir” intimamente um “mal” que “crucia”, que martiriza, que mortifica; o “mundo” caracterizado como impiedoso a rir da amargura (“inconsolável”) a quem o eu lírico se dirige; a dor (de início negativa) classificada (pelo uso do polissíndeto) como enobrecimento “e” grandeza “e” pureza (elementos positivos); amar a “dor” para que ela seja “alegria” e “ventura”; a vida vista como “vã”, “sombra” passageira; o conselho de “sofrer” com tranquilidade e com orgulho/superioridade, sem gritos diante da “desgraça”; e finalmente o conselho final de que o interlocutor precisa guardar para si mesmo a “tristeza”, para que ela seja “doce e constante companheira”, evitando assim, pelo menos, a solidão.

Dessa maneira, pode-se entender que o texto não se trata apenas de uma atitude de renúncia por parte do eu lírico, como também um apelo ao interlocutor para que este entenda alguns conselhos. O primeiro é da “procura” (isto é, buscar curtir o “mal”, a dor, sem se queixar) rimada à “inconsolável amargura” (sentimento que parece atingir a todos e não ter um remédio), porque enquanto, de um lado, o ser humano sofre com a dor que “crucia”, que martiriza, o mundo que é “sem piedade” até “riria” dessa condição humana mísera e sofrível. O segundo é sobre amar a dor, posto que ela é “grande e é pura” (forma de enobrecimento do homem) e a única “ventura” que o leitor terá na vida; sendo assim, é importante amá-la para que um “dia” ela passe a ser uma “alegria”.

Por outro lado, os tercetos fecham o texto com a construção de duas sentenças finais – mais que apenas dicas ou conselhos – contando com a tragédia certa de que a vida é vazia como uma “sombra que passa” (a efemeridade é a maior “desgraça” para o ser humano). Inicialmente, o eu lírico parece ordenar que seu interlocutor aprenda a sofrer com tranquilidade e com a alma ativa, “sobranceira”; depois, recomenda a humildade de pedir a Deus que transforme toda a tristeza (que está ali “inteira”) em uma “doce e constante”, alegre e benfazeja companheira.

Aos poucos – das *cinzas*, passando pelo *Carnaval*, rumo à *dissolução* – a poesia bandeiriana manifesta os primeiros sinais de uma “transição” que depois será facilmente notada em *Libertinagem* (1930) mas já se veem anunciados com a publicação d’*O ritmo dissoluto* (1924), livro que causou diferentes reações (e discordâncias) da crítica, como a do poeta-crítico português Casais Monteiro:

[...] o parnasiano quebrou definitivamente o seu instrumento de bronze; mas o que lhe ficou nas mãos não é um instrumento: são os **pedaços** com que o há de construir [...] muitas são as **poesias sem ritmo de espécie alguma**; mais do que ritmo dissoluto portanto... Mas a maioria delas oscila entre a notação sucessiva de **impressões desagregadas** umas das outras e a **repetição de certos temas já cansados**, em que a nota da **melancolia** se entrelaça com a da **voluptuosidade**, mas **sem poder de convicção**. Há neste livro não sei o quê de **morno**, de **abatido** e **indiferente**: indiferença à poesia como à vida, ausência daquela ressonância aguda ou profunda que é o sinal de que a poesia desceu sobre o poema. (CASAIS MONTEIRO, 1944, apud BANDEIRA, 1997, p. 327; aspas e itálicos do autor, grifos nossos).

Um primeiro ponto da crítica, que sentiu “certo mal-estar” (BANDEIRA, 1997, p. 328) pela leitura do terceiro livro, aponta que a poesia bandeiriana sofreu mais que dissolução: uma perda total de ritmo. Certamente duras críticas – talvez um tanto emocionadas – por esperar uma continuidade do estilo e das temáticas dos livros anteriores, e não a inovação do verso livre que, mais tarde, com a publicação de *Libertinagem* (1930), Mário de Andrade classificaria como “justamente a aquisição de ritmos pessoais” ou uma “vitória do individualismo” (ANDRADE, 2002, p. 38) e não perda de ritmo, “poesia sem ritmo de espécie alguma” como afirmado por Casais Monteiro.

Porém, há que se recordar que mesmo em Mário de Andrade há o cuidado na discussão sobre o verso livre, ao reconhecer que, ainda em 1930, este verso era utilizado por muitos como uma “licença” para não metrificicar, ajuntando ou enfileirando frases para chamar de “livre”:

Essa me parece uma das lições literárias do ano. **Quatro livros de poetas na força do homem. Acabaram as inconveniências da aurora.** A poesia brasileira muito que tem sofrido destas **inconveniências**, principalmente a contemporânea, em que **a licença de não metrificicar** botou muita **gente imaginando que ninguém carece de ter ritmo mais e basta ajuntar frases**

fantasiosamente enfileiradas pra fazer verso-livre. [...] A poesia é um grande mal humano. Ela só tem direito de existir como fatalidade que é, mas esta fatalidade apenas se prova a si mesma depois de passadas as inconveniências da aurora. (ANDRADE, 2002, p. 37-38; grifos nossos).

E também é por este motivo que ele, Mário de Andrade, se propõe a comentar quatro livros de quatro poetas “na força do homem” – sendo eles: Manuel Bandeira (com *Libertinagem*); Carlos Drummond de Andrade (com *Alguma poesia*); Augusto Frederico Schmidt (com *Pássaro cego*); e Murilo Mendes (com *Poemas*). Quatro exemplos do que seria a lição literária do ano de 1930 (aos quais se acrescenta o *Remate de males*, do próprio Mário de Andrade – o uso devido do verso livre – para que se evite o que foi apontado por Casais Monteiro sobre *O ritmo dissoluto* (1924), em tratar o “livre” como símbolo de “pedaços”, ausência de ritmo, impressões desagregadas, criticando o livro de 1924 como monotonia da repetição de temas já passados (possíveis frutos da atenuação penumbrista) e a “indiferença à poesia como à vida”. Esta última crítica é, em partes ou inteiramente, questionável quando lemos/avaliamos poemas tão famosos, já lidos ou discutidos tanto no meio acadêmico como em materiais didáticos, provas/exames, de que são (alguns exemplos): “O menino doente” (incluído em nosso trabalho); “Felicidade”; “Carinho triste”; “Madrigal melancólico”; “Meninos carvoeiros”; “Gesso”; etc.

Felizmente, há quem discorde, favorecendo a publicação de 1924:

[Para Octavio de Faria] ao contrário, *O ritmo dissoluto* era [...] o que mais lhe satisfazia. “É o momento [...] em que o poeta **vencendo as últimas barreiras da sujeição a regras** que o tolhem demais, **atinge a sua forma mais agradável.**” Diz ainda que lido o livro *Libertinagem* logo em seguida ao *Ritmo dissoluto*, **decepciona um pouco** [pela] impressão de tenuidade, de diminuição de forças, de menor capacidade criadora. (BANDEIRA, 1997, p. 328; aspas do autor, grifos nossos).

Importante, então, concordar que *O ritmo dissoluto* representa uma vitória contra barreiras, contra as amarras da tradição, para a abertura ao modernismo. Porém, discordamos de que *Libertinagem* seria uma decepção ou diminuição da “capacidade criadora” do poeta, pois pensamos se tratar, na verdade, de um dos mais importantes livros de Bandeira, dando continuidade ao processo de transição (dissolução do ritmo e adesão do libertino) de estilos, como “uma espécie de ponte” entre penumbrismo/crepuscularismo e o modernismo, considerado por Mário de Andrade como o movimento “prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional [...] a criação de um espírito novo” (ANDRADE, 2002, p. 253), sobretudo paulista e que mais à frente será discutido com maior atenção.

Manuel Bandeira discute essa “transição” ao modernismo, como forma a se criar um espírito novo em sua poesia, formas e ritmo próprios, de que é exemplo o verso livre, muito marcante em *Libertinagem* e que já se prenunciava no livro anterior, com o notável abandono dos versos regulares (vide Anexo G), mas ainda misturados versos brancos e rimados:

A mim me parece bastante evidente que *O ritmo dissoluto* é um **livro de transição entre dois momentos da minha poesia**. Transição para quê? Para a **afinação poética** dentro da qual cheguei, tanto no **verso livre** como nos **versos metrificados e rimados**, isso do **ponto de vista da forma**; e na expressão das minhas ideias e dos meus sentimentos, do **ponto de vista do fundo**, à completa **liberdade de movimentos**, liberdade de que **cheguei a abusar no livro seguinte**, a que por isso mesmo chamei *Libertinagem*. No *Ritmo dissoluto* prossegui em certas experiências de *Carnaval*, como rimas toantes, **mistura de versos brancos e versos rimados**, coisa de que **depois tomei horror**. (BANDEIRA, 1997, p. 328; grifos nossos).

Dois pontos são destacados aqui: **a)** pelas considerações do poeta, nos é sugerido que não é correto dividir crua e drasticamente sua obra poética em fases classificando como iguais as três primeiras obras por ele publicadas, uma vez que já em *Carnaval* (1919) ele começa a experimentar e executar certas mudanças de estilo ou de escrita, continuadas em *O ritmo dissoluto* (1924), diferença notável de *A cinza das horas* (1917), sendo a nossa reunião dos três livros numa só face – a da penumbra – apenas por motivos de clareza e melhor estruturação do trabalho; **b)** o poeta também nos confessa que em *Carnaval* e em *O ritmo dissoluto* há a utilização de rimas toantes (junto às consoantes) e a mistura de versos brancos e rimados, mas que essa mudança lhe causou horror depois, notadamente em *Libertinagem* (1930) e *Estrela da tarde* (1936), momento que, a nosso ver, analisando o ANEXO G, é possível dizer que há quase um abandono do verso regular (3% e 6%), das rimas regulares (1% e 4%), da estrofação regular (5%) e um apego forte ao verso livre (28% e 21%), à ausência de rimas (externas/regulares) e à estrofação irregular (21%), por exemplo. A partir de *Lira dos cinquent’anos* (1940) o poeta volta a misturar estilos ou aceitar essa utilização dupla, esse convívio entre regular e irregular, versos livres e versos metrificados, versos brancos e versos rimados, resultando ao que chamamos aqui da fase madura, de convívio entre os estilos tradicional e inovador, ou inicial e experimental, entre um primeiro estilo e um estilo de experiências modernistas.

O ritmo dissoluto (1924), enfim, funciona como uma ponte para que o eu lírico possa transitar da melancolia, das penumbras e do sofrimento para uma atitude de abertura diante da vida cotidiana. A poesia parece se libertar e se entregar às experiências modernistas, sendo agora o resultado (escrito) de um poeta que sai às ruas para (vi)ver o mundo, abarcando a realidade material em sua poesia e se valendo da poesia mais livre e liberta, ligada ao cotidiano.

Temos, então, um grande aprendizado – retirado da “renúncia” anterior – uma vez que o eu lírico desiste do padecer para se permitir conviver, de um poeta não mais contemplativo e crepuscular, mas preso às ruas, ao dia-a-dia, à vida e ao popular. Como concorda Murilo Marcondes de Moura:

Comentários análogos se sucederam: da poesia melancólica e elegíaca dos primeiros tempos à poesia do cotidiano; de uma lírica ainda muito subjetiva a outra, mais irônica e distanciada, em que o apego à realidade imediata foi decisivo. (MOURA, 2001, p. 41).

Os estudos de Goldstein (1983 e 2005) concordam com essa “transição” – que o próprio poeta vê em sua poesia (e os críticos sempre apontam) – ao elaborar tabelas e quadros comparativos (anexados ao final deste trabalho, pois rendem muitas outras pesquisas) para registrar os temas, assuntos e recursos mobilizados que são mais fortes/recorrentes em cada um dos livros publicados pelo poeta:

O “quadro de traços marcantes” permite visualizar quais foram os predominantes em cada livro, evidenciando a maneira como eles evoluem, de obra para obra, assim com o conjunto daqueles que permanece ao longo dos três títulos.

A conceituação dos “traços marcantes” [esclarece] como foi norteadas a pesquisa inicial sobre os três primeiros livros, assim como as que se seguiram, analisando as demais obras.

[...] Elencados os traços, são considerados significativos os que aparecem em mais de metade dos textos – considerando o desvio padrão, a partir do quarto livro. (GOLDSTEIN, 2005, p.13; aspas da autora).

Graças a este estudo tão detalhado, podemos ter facilmente à mão um panorama amplo das preferências e traços mais significativos na construção do universo poético, em cada texto e em cada livro, das três obras iniciais (com suas particularidades penumbristas e crepusculares), passando pelos dois intermediários (marcadamente modernistas) e chegando aos últimos (de maturidade estética).

Nos três primeiros livros:

Quatro são os **traços que persistem** nos três livros: 1. **Antítese**; 2. **Repetições**; 3. **Imagens sensoriais**; 4. Ternura pelo tema. [...] Nos dois primeiros livros, os traços comuns revelam que, formalmente, o poeta mantém-se preso à **tradição**, enquanto, tematicamente, liga-se à **tendência penumbrista**. No primeiro caso: 1. **Versos regulares**; 2. **Rimas regulares**; 3. **Rimas nasais**; 4. **Estrofação regular**. No segundo: 5. **Tom confidencial**; 6. **Frustração**; 7. **Melancolia**. (GOLDSTEIN, 2005, p. 14; grifos nossos).

No poema anteriormente trabalhado – “Renúncia” (*A cinza das horas*, 1917) – bem como nos próximos poemas – “O silêncio” (*O ritmo dissoluto*, 1924) e os três penumbristas dos nove

selecionados para nossa pesquisa – esses traços são muito pertinentes e constarão em nossa análise observando os efeitos de sentido que podemos tirar das antíteses/oposições, das repetições ao longo dos versos ou no começo/fim do texto poético, as imagens muito sensoriais e sugestivas, ou ainda sentimentos de ternura, confiança, frustração, melancolia, tristeza, passamento, em poemas que predominantemente se valem de versos, rimas e estrofes regulares, fixas, esquematizadas.

Para fechar a discussão do primeiro estilo selecionado, “O silêncio”, poema que abre *O ritmo dissoluto* (1924):

Na sombra cúmplice do quarto,	a
Ao contacto das minhas mãos lentas,	b
A substância da tua carne	a
Era a mesma que a do silêncio.	b
Do silêncio musical, cheio	b
De sentido místico e grave,	a
Ferindo a alma de um enleio	b
Mortalmente agudo e suave.	a
Ah, tão suave e tão agudo!	c
Parecia que a morte vinha...	d
Era o silêncio que diz tudo	c
O que a intuição mal adivinha.	d
É o silêncio da tua carne.	a
Da tua carne de âmbar, nua,	e
Quase a espiritualizar-se	a
Na aspiração de mais ternura.	e

(BANDEIRA, 1993, p. 106; grifos nossos para marcar as rimas).

Um exemplo ainda de estrofação e versos regulares, com esquema de rimas presente (embora algumas toantes, nasais, mescladas às rimas consoantes) para caracterizar os tons quietos e sombrios do terceiro livro, momento em que se perde e se dissolve o ritmo tradicional. Pelas quatro estrofes do poema é possível encontrar adjetivos que atribuem lentidão ou languidez aos substantivos que paradoxalmente são concretos, mas parecem duvidosos ou fugazes inseridos num ambiente de sombras, penumbras, incertezas e silêncios do poema.

Pode-se dizer que a mesma sombra que caracteriza a “paixão sombria” da “Epígrafe” (primeiro poema d’*A cinza das horas*, 1917) permaneça ou volte aqui, no primeiro poema d’*O ritmo dissoluto*, em que o eu lírico se vê acompanhado pelo nada (a sombra) no quarto, em que se percebe a substância da carne de alguém tocando suas mãos, substância que representa apenas uma tentativa de encontrar algo material no silêncio e na solidão do quarto, uma vez que a primeira estrofe termina equiparando a carne substancial ao silêncio, a um nada.

Este silêncio é coroado por adjetivos na segunda estrofe (o que se espera do estilo penumbrista), como uma espécie de estudo a descobrir sua natureza, sua fonte: musical, místico, grave, que fere a alma de tão mortal, agudo embora suave. Há uma oposição semântica curiosa que abre significações entre “grave” e “suave” (palavras rimadas, de propósito, pois ambas podem significar algo sério, crítico):

a) o silêncio inicialmente “grave”: grave em um primeiro sentido como lento, baixo (de frequência), mas também sério, sinônimo de gravidade);

b) o silêncio depois “agudo” (e até mais do que grave): agudo não necessariamente pela alta frequência – uma vez que isso seria um paradoxo (silêncio alto) – mas agudo no sentido de penetrante, crítico, sério (próximo a grave, como gravidade) e até pontiagudo (por isso mortal).

Essa semântica prepara o leitor para as demais estrofes, representantes de uma volúpia ambígua, uma busca amorosa incerta e não realizada (vide Anexo F), uma vez que o eu lírico se lamenta (interjeição “ah”) pelo silêncio da carne/substância ser “tão suave e tão agudo!”, e já ter lhe ferido a alma por um “enleio” mortal na segunda estrofe, parecendo como a vinda da morte, em que o silêncio prenuncia (“diz tudo”) e a intuição (ou a razão, o sentir) não consegue adivinhar ou anteceder.

Por fim a última estrofe que traz o silêncio da carne do ser amado como cor de âmbar, dourada como joia ou, de forma oposta, um fóssil, cristalizado, não vivo, não real, mas guardado na memória, fossilizado como joia. Isso intensifica a não concretização da busca amorosa, por uma substância que é silêncio desde o início e agora é um âmbar, quase a se tornar espírito (“a espiritualizar-se”) num movimento de aspiração, de desejo profundo, em busca de mais ternura.

Vale enfatizar algumas rimas, toantes e consoantes: de “mãos lentas” rimadas ao silêncio (o mesmo da substância), o que intensifica o contato entre ambas; “grave” e “suave”, rima já comentada; silêncio que embora “cheio” protagoniza um “enleio” que é mortal (como se música fosse vida, e silêncio, dissoluto, a morte); “agudo” e “tudo” intensificando o aspecto penetrante do silêncio que domina tudo; a morte que “vinha”, como definitiva, um mal que não se “adivinha” (não se descobre quando ou como); a “carne” (substância material) em oposição a “espiritualizar-se” (substância espiritual); “nua” como algo verdadeiro, natural, sóbrio, sem disfarces, roupas, como desejo de alcançar “mais ternura”.

A partir d’*O ritmo dissoluto* “aparecem pontos exclusivos, a maioria apontando na direção do universo poético do modernismo” (GOLDSTEIN, 2005, p. 15) de que se vê o uso do verso livre, as quebras de ritmo e irregularidades na estrofação, tons coloquiais, sentimento de aceitação e solidariedade, entre outras características (vide anexos). Assim, aos poucos, a atenuação crepuscular vai se desfazendo, dissoluta, para que – a partir de *Libertinagem* (1930)

sobretudo – a aceitação, tons coloquiais e versos/estrofes refletindo uma atitude de desregramento/despojamento, possam predominar, como se vê a seguir.

1.2 Da *libertinagem* às *estrelas*

Uma vez feita a travessia pela ponte da dissolução (do ritmo que se dissolve, se perde ou se move), chegamos à poesia marcadamente modernista de Bandeira. Entendendo que modernismo é um termo muito complexo, não é proposta deste trabalho explicar e detalhar todo seu construto (ideológico, social, estético, ético, étnico, etc.), mas sim delimitá-lo como um movimento sobretudo literário que preza por um “*código novo*, diferente dos códigos parnasianos e simbolista” (BOSI, 2006, p. 331; itálicos do autor), por “inovações formais” ou “novas expressões” (BOSI, 2006, p. 332) e, ainda, pelo espírito destruidor como forma de ruptura e mudança, estudado por Mário de Andrade:

[...] O **modernismo**, no Brasil, **foi uma ruptura**, foi um **abandono de princípios e de técnicas consequentes**, foi uma **revolta** contra o que era a Inteligência nacional. É muito mais exato imaginar que o estado de guerra da Europa tivesse preparado em nós **um espírito de guerra, eminentemente destruidor**. (ANDRADE, 2002, p. 258; grifos nossos).

Libertinagem (1930) é um dos quatro livros trabalhados por Mário de Andrade ao discutir a poesia no ano de 1930 e há uma concordância com o exposto acima, se lembrarmos que o livro libertino apresenta uma destruição tanto formal quanto temática, entendendo “destruição” como o processo de desconstrução de algo passado para reconstruí-lo em novas bases estéticas. Por um lado, formal, há poemas que discutem, pelas vias da ironia, do *nonsense* ou da metalinguagem (por exemplo), o fazer poético, a estética, o estilo de criação, a motivação/inspiração de escrever, como em: “Não sei dançar”; “Pneumotórax”; “Comentário musical”; “Poética”; “Evocação do Recife”; “Poma tirado de uma notícia de jornal”; “Namorados”; “O último poema”; entre outros. Por outro lado, temático, há a mistura de assuntos dos mais baixos aos mais sérios, dos mais críticos aos mais engraçados e triviais, dos mais profundos aos mais superficiais, além dos já citados, há ainda: “O anjo da guarda”; “Pensão familiar”; “Teresa”; “Andorinha”; “Porquinho-da-índia”; “Irene no céu”; etc.

Ainda sobre o movimento modernista, classificado como “indefinível” e como um “estado de espírito revoltado e revolucionário” (ANDRADE, 2002, p. 274), o autor elenca pelo menos três características enquanto consciência coletiva: o direito à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional (ANDRADE, 2002, p. 273 e 276). E mais, constata que as três características

contribuíram para além da destruição ou do “antiacademismo”: conquistaram a independência/autonomia de pensamento, criação e manifestação artística.

De volta à Manuel Bandeira, *Libertinagem* (1930) é um “livro de cristalização” (ANDRADE, 2022, p. 38) não só da poesia bandeiriana como de sua psicologia, em que se conquista, inicial e predominantemente, a libertação e a humildade (do libertino que se alegra e se esbalda) e, nos livros posteriores, uma atitude de maturidade em que se buscará a constelação (da estrela que se deseja e se quer) de uma vida entre céu e terra, vida material e transcendência. O poeta, em sua poesia madura, talvez nos mostre uma lição aprendida pela “Renúncia” e pela contemplação d’“O silêncio” anteriores: a dura consciência de aceitação da dor e da convivência com a tristeza (doce e constante companheira), pois delas se extrairá a poesia, metal precioso feito do pobre minério (das dores e alegrias), como nos confessa em seu *Itinerário*:

Tomei consciência de que era um **poeta menor**; que me estaria para sempre fechado o mundo das grandes abstrações generosas; que não havia em mim aquela espécie de cadinho onde, pelo calor do sentimento, as emoções morais se transmudam em emoções estéticas: o **metal precioso** eu **teria que sacá-lo** a **duras penas**, ou melhor, a **duras esperas**, do **pobre minério das minhas pequenas dores e ainda menores alegrias**. (BANDEIRA, 1997, p. 302; grifos nossos).

Assim, nesse segundo momento de análise de estilo, buscamos demonstrar como o eu lírico manifesta a aceitação e até mesmo a convivência com as adversidades, percorrendo novos caminhos agora abertos pelas influências modernistas e pelas mãos de um poeta que atua como um minerador que vê e retira/extrai metais preciosos de pobres minérios, encontrando poesia em contextos triviais, populares, cotidianos (antes não associados ao elemento poético):

Na história de sua obra, **nota-se a princípio** um sentido **algo convencional** da cena expressiva ou da **hora que foge**, e que o poeta **tenta prolongar, esfumando-a** numa certa elegância impressionista. **Mais tarde, aprendeu a superar essa atmosfera** de cromo e confidência e **a dissecar o elemento decisivo**, para fazer (usemos uma expressão dele) **poesia “desentranhada”**, no sentido em que o **minerador lava o minério para isolar o metal fino**. (CANDIDO; SOUZA, 1993, p. 5; aspas dos autores, grifos nossos).

Aqui o verbo desentranhar – tão apreciado pelo poeta – tem forte significação enquanto procedimento poético de construção dos versos e, mais à frente, será discutido. Por ora vale lembrar a confissão de seu “O último poema”, que fecha *Libertinagem* (1930) buscando a ternura das coisas “mais simples e menos intencionais” ou “a pureza da chama em que se consomem os diamantes mais límpidos” (BANDEIRA, 1993, p. 145), exemplos de versos que

constroem ações claras da busca por captar, num último poema, o instante da poesia, o essencial do momento poético, sem adornos ou exuberâncias, como apontado por Candido e Souza:

Essa concentração em torno dos dados essenciais **foi aprendida lentamente**, a partir da atmosfera algo difusa dos **primeiros livros**, onde a imprecisão dissolvia as formas e os sentimentos na bruma do pós-simbolismo. **Neles já se desenha, todavia, um golpe de vista certo**, que **descarna a exuberância** das coisas vistas e sentidas, **para isolar o traço expressivo**. A **busca da simplicidade** quase popular, **em *Ritmo dissoluto***, ajudaria este **pendor, que domina a partir de *Libertinagem***, apurado e completado pela capacidade de pôr fora o acessório. O **poeta** que então se confirma não apenas discerne o nervo da realidade, mas **sabe despi-lo dos adornos coloridos e melodiosos** que, nos primeiros livros, dispersavam o impacto sobre o leitor. A essa altura, **amadurece nele o que se poderia chamar de senso do momento poético**. – o tato infalível para **discernir o que há de poesia virtual na cena e no instante**, bem como o **poder de comunicar esta iluminação**. (CANDIDO; SOUZA, 1993, p. 5; grifos nossos).

O olhar “certo” já existia nos primeiros livros, mas é a partir d’*O ritmo dissoluto* (1924) e principalmente após *Libertinagem* (1930) que se nota o trabalho de não só olhar, mas ver por baixo das exuberâncias, cortando os acessórios, os excessos, encontrando expressividade na vida simples, “quase popular”, ou seja, o olhar que valoriza o momento poético, a beleza dos instantes, captando a sensação de poesia em coisas antes ignoradas ou despercebidas. Esse “senso” que para Candido e Gilda de Mello e Souza nos revela amadurecimento, está relacionado à “atitude humilde” tão trabalhada por Arrigucci Jr.:

A compreensão da **atitude humilde**, fundamento do estilo maduro de Manuel Bandeira, é dos problemas mais complexos de sua obra. Traduzida num **desejo de despojamento e redução ao essencial**, tanto **nos temas** quanto **na linguagem**, ela nos concorda com sua **simplicidade difícil de entender**, “**cristalizada**” desde *Libertinagem* (1930), **mas já anunciada em poemas anteriores**. (ARRIGUCCI JR., 2001, p. 9; aspas e itálico do autor, grifos nossos).

Essa humildade, “fruto lentamente amadurecido de uma longa e complexa experiência do mundo e da arte” (ARRIGUCCI JR., 2009, p. 15), representa, no percurso poético de Manuel Bandeira, a aceitação não só das adversidades da vida e dos problemas do mundo, como também o aprendizado modernista (que ele mesmo comenta e discute) de “desentranhar” a poesia da matéria bruta e real, isto é, retirar a beleza poética das coisas mais simples e banais ou corriqueiras, vividas e vivenciadas diariamente. Da *libertinagem* às *estrelas*, então, consiste na nossa caminhada para melhor entender a “atitude humilde”:

As **relações entre o Eu** e as **circunstâncias** se tornam o eixo de uma questão de poética: a da construção do poema, em que **mudam os fatos e muda o sujeito**, na alquimia da linguagem, sempre em busca de um **despojamento**,

que, na verdade, corresponde a uma **inserção do poeta na existência real**, no mundo misturado do **cotidiano**. [...] Não se trata absolutamente de elevar o que se capta no plano comum do dia-a-dia, mas de *desentranhar* aqui o poético, junto às circunstâncias em que o Eu se acha situado. (ARRIGUCCI JR., 2001, p. 11; itálico do autor, grifos nossos).

A poesia modernista de nosso “poeta menor” – após *Libertinagem* (1930) e *Estrela da manhã* (1936) – nos mostra um eu lírico que preza o despojamento e a redução do momento poético ao essencial, desentranhando pequenas joias do cotidiano humilde, o “paradoxo da forma de revelar o que tende a se ocultar” (ARRIGUCCI JR., 2009, p. 16), processo que vai ganhando maturidade até os últimos livros publicados. Trata-se, enfim, de construir um eu lírico pelos poemas que não mais se volta para si, buscando a pura subjetividade, um mundo totalmente onírico, fantasioso, mas sim uma voz poemática que se entrega e se abre ao mundo, mostrando que o poético, nobre e raro, pode muitas vezes estar entranhado no chão, nas ruas de “pequeninos nada” (BANDEIRA, 1997, p. 304), como o trabalho com os sons, a escolha das consoantes e das vogais, o trabalho meticuloso com as palavras (e o lugar exato de cada uma delas no verso), a construção de um texto que pouco a pouco se abre e permite, como resultado final, eclodir a emoção poética pela ajuda do alumbramento:

Por essa via, tenta mostrar como o **ideal da poética de Bandeira** é o de uma **mescla estilística inovadora e moderna**, uma vez que persegue uma elevada emoção poética através das **palavras mais simples de todo dia**. Para o poeta, o **alumbramento, revelação simbólica da poesia**, pode dar-se no chão do mais “**humilde cotidiano**”, de onde o poético pode ser *desentranhado*, à força da **depuração e condensação da linguagem, na forma simples e natural do poema**. (ARRIGUCCI JR., 2009, p. 15; aspas e itálico do autor, grifos nossos).

Uma ponte teórica possível seria considerar como “poesia madura” (CANDIDO; SOUZA, 1993) esse ideal poético exposto por Arrigucci Jr. de mesclar estilisticamente a inovação ou o moderno com o alumbramento, a simplicidade ou naturalidade das palavras junto à revelação simbólica da poesia, aqui desentranhada do cotidiano. Isso seria o indicativo, para a pesquisa, da face vital e madura dos poemas de Bandeira, uma vez feita a oposição entre os estilos do penumbrismo e da humildade, sendo agora predominante um convívio entre os dois, um equilíbrio poético em que o poeta com seu eu lírico sabe dosá-los: a maturidade.

Ainda sobre a riqueza (e a beleza) desse procedimento de desentranhar a poesia da terra, Arrigucci Jr. estabelece uma reflexão de, pelo menos, três possíveis significações do termo dentro da poesia e do universo bandeirianos:

Em primeiro lugar, o procedimento de **desentranhar** a poesia como quem tira o material nobre das entranhas da terra, como uma garimpagem do que é

raro e difícil de conseguir, **implica**, em seu sentido material e concreto, **a noção da poesia como um fazer**. Os elementos desentranhados são o produto de um trabalho de busca e, simultaneamente, partes de um todo que se constrói. **Por outro lado**, na acepção de “tirar do íntimo” **aflore a noção de poesia como expressão**, sempre tão viva em Bandeira, que a todo momento parece prolongar a linhagem romântica, reconhecendo-se como poeta de “circunstâncias e desabafos”. **Por fim**, um significado mais sutil de *desentranhar* nos conduz à **concepção da poesia como forma de conhecimento, como revelação de um sentido oculto**, ao qual se chega por um movimento de penetração até a entranha do objeto e por um movimento de saída à luz e ao conhecimento assim desentranhado. O ato do poeta equivale, pois, a uma **percepção penetrante do outro**, do objeto, a um “habitar as coisas” que é, a uma só vez, o desvelamento de sua natureza mais profunda, do que são. (ARRIGUCCI JR., 2009, p. 30; aspas e itálico do autor, grifos nossos).

O “desentranhar” então constitui um fecundo trabalho do poeta enquanto minerador de sentidos, refletindo: o próprio fazer poético (o trabalho com a linguagem, o construir metalinguístico ou não); a expressão humana (a humanização, tão defendida e cuidada por Antonio Candido); e até a catarse (enquanto reconhecimento profundo de si mesmo e dos objetos). Talvez por isso – entre outros motivos, claro – a poesia modernista de Bandeira seja mais conhecida, debatida ou utilizada em trabalhos, materiais didáticos e provas (concursos e exames vestibulares), por ter uma significação que vai desde o trabalho com o cotidiano simples, material até o movimento de percepção penetrante, de reconhecimento do oculto, ou seja, a poesia modernista (da inicial à madura) é construída desde aspectos superficiais ou banais da vivência e das experiências cotidianas como de uma reflexão mais profunda e de autoconhecimento, partindo de algo “bobo” – em teoria – para tecer associações mais densas e sérias.

Um exemplo disso poderia ser o poema “Porquinho-da-índia”, que serviria bem: a partir da história supostamente infantil do primeiro bichinho de estimação, tratado como um primeiro namoro pela criança, que cuida, protege e oferta das melhores “ternurinhas”, o poeta nos leva a diversas reflexões a respeito do primeiro amor, a ingratidão por uma das partes (que só quer estar debaixo do fogão e não nos lugares limpinhos ou bonitos), a falta de percepção pela outra parte em não respeitar o tempo e as vontades do porquinho, etc.

Enfim, há muitos poemas que exemplificam essa transição do penumbrismo à humildade, mas pelo menos dois grandes – e conhecidos – aqui se apresentam aproximados da “Renúncia” (*A cinza das horas*, 1917) ou d’“O silêncio” (*O ritmo dissoluto*, 1924) para o conhecimento do prisma-poético de Bandeira, lendo como a face penumbrista da atenuação e da melancolia se altera para a face humilde de aceitação e até de convivência/conciliação com o mundo, como

afirma Murilo Marcondes de Moura (o que faz a poesia bandeiriana ter certa complexidade de estudo, que se propõe detalhar com esta pesquisa):

O próprio Bandeira tem diversas declarações preciosas a respeito dessa **convivência, notável em sua trajetória, entre os procedimentos poéticos de vanguarda e aqueles herdados da tradição**: “Chamo poeta 100% o poeta que sabe nadar em todas as águas: no oceano em completo perpétuo movimento do verso livre e... nos blocos congelados da forma fixa”, ou, ainda, “as orientações modernistas foram muitas e em alguns pontos contraditórias: a que me parecia melhor era a que procurava conciliar as duas forças em eterno conflito na vida – tradição e renovação”. (MOURA, 2001, p. 10; aspas do autor, grifos nossos).

“Não sei dançar” é o primeiro dos poemas que discutem a transição/aprendizado, abrindo *Libertinagem* (1930) após um livro de dissolução do ritmo, pensando como é valioso e interessante a proximidade (sinônimo) e também a diferença (conceitual ou literal) entre os dois termos escolhidos: “dissoluto” de um lado e “libertinagem” de outro. Embora os termos possam ser aproximados, entendidos como sinônimo, carregam semânticas diferentes e particularidades, ao analisamos os livros. *O ritmo dissoluto*, por exemplo, traz um adjetivo, demonstrando algo que tem característica ou atributo de estar se dissolvendo, se perdendo, como continuidade, um processo em andamento, momentos antes de algo grande acontecer. Algo grande e importante como o gesto de libertação, representado pelo substantivo que configura o título *Libertinagem*, propondo não uma característica, mas um nome, sólido, base para a construção de um ponto de vista ou de uma vida sob a perspectiva libertina, devassa, ocupando o que se dissolveu e se perdeu, aproveitando o espaço deixado para a criação de uma poesia de desregramento moral e poético.

“Não sei dançar”, assim, é apresentado com forma e versos livres (o que justifica a ausência de nossas notações das rimas ao lado do texto) disposto abaixo:

Uns tomam éter, outros cocaína.
Eu já tomei tristeza, hoje tomo alegria.
Tenho todos os motivos menos um de ser triste.
Mas o cálculo das probabilidades é uma pilhéria...
Abaixo Amiel!
E nunca lerei o diário de Maria Bashkirtseff.

Sim, já perdi pai, mãe, irmãos.
Perdi a saúde também.
É por isso que sinto como ninguém o ritmo do jazz band.

Uns tomam éter, outros cocaína.
Eu tomo alegria!
Eis aí por que vim assistir a este baile de terça-feira gorda.

Mistura muito excelente de chás...
 Esta foi açafata...
 - Não, foi arrumadeira.
 E está dançando com o ex-prefeito municipal:
 Tão Brasil!

De fato este salão de sangues misturados parece o Brasil...

Há até a fração incipiente amarela
 Na figura de um japonês.
 O japonês também dança maxixe:
 Acugê! banzai!
 A filha do usineiro de Campos
 Olha com repugnância
 Para a crioula imoral,
 No entanto o que faz a indecência da outra
 É dengue nos olhos maravilhosos da moça.
 E aquele cair de ombros...
 Mas ela não sabe...
 Tão Brasil!

Ninguém se lembra de política...
 Nem dos oito mil quilômetros de costa...
 O algodão do Seridó é o melhor do mundo?... Que me importa?
 Não há malária nem moléstia de Chagas nem ancilóstomos.
 A sereia sibila e o ganzá do jazz-band batuca.
 Eu tomo alegria!

(BANDEIRA, 1993, p. 125-126).

O texto é famoso, com certeza conhecido, sendo lido e relido já muitas vezes (por isso a ideia aqui não é propor uma discussão tão longa), mas é indispensável por trazer logo à primeira estrofe um eu lírico que ouviu os conselhos e aprendeu com as sentenças/ordens finais do eu lírico de “Renúncia”, passando do penumbrismo (sombrio e desolador) para a humildade (simples e conviva) de quem já muito tomou tristeza, mas hoje sobretudo toma alegria, tendo todos os motivos para ser triste, menos um: o motivo de não querer sê-lo.

Por isso uma voz lírica humilde: desde o início aceita as tristezas, mas por opção escolhe ser feliz; nos diz não saber dançar (pelo título) e ainda assim, ironicamente, percorre (pelos versos) um “baile de terça-feira gorda”, último dia de Carnaval, descrevendo com maestria o retrato miscigenado (“sangues misturados”) do Brasil. Se, por um lado, o eu poemático não tem o domínio da dança, por outro, consegue como ninguém enquadrar as ruas e os salões tomados pela festividade popular num belíssimo texto poético, que abre *Libertinagem* com a proposta libertina, devassa, aprofundando o “ritmo dissoluto” do livro anterior.

Dois pontos interessantes ao se observar a forma insistente com que o eu lírico se vincula à alegria: **a)** não podemos deixar de lembrar o *Manifesto Antropófago* (1928) de Oswald de Andrade e a sua relação com o poema bandeiriano, porque, de um lado, temos que “a alegria é

a prova dos nove” (ANDRADE, 1990, p. 51) do manifesto de 1928, sendo a alegria um fator dominante na elaboração matemática para comprovar o resultado de operações aritméticas elementares (a prova dos nove); de outro, o eu lírico em pleno Carnaval nos mostra que só bebendo da alegria é que se vive, não mais com a tristeza ou o ato da desistência; e **b)** tão forte é essa mensagem que o poema evidencia, junto ao substantivo “alegria”, o verbo “tomar”, no sentido de beber e comer, mas também de pegar com as mãos, agarrar com propriedade, tomar posse, adquirir como encargo (algo importante), se exploramos a semântica da construção poética.

Um cuidado especial com a palavra libertinagem ou libertino, pois não é intuito aqui relacionar o eu lírico (ou o poeta) com o fenômeno da literatura libertina do século XVIII, principalmente na França e que “fazia, sob uma capa de exotismo e erotismo, críticas bastante precisas à Igreja, à Coroa, à Moral, e a toda espécie de abuso social” ou conduzia o “combate contra o obscurantismo, a ignorância, a tirania política, as hipocrisias sociais, e os mitos e preconceitos religiosos” (OLIVEIRA, 2015, n.p.). Porém, assim como pode-se dizer que a literatura libertina expressava um desejo em “ser livre tanto para buscar a felicidade como para conquistar a verdade” (STAROBINSKI, 1994, p. 15), buscamos utilizar o conceito de libertinagem ou de libertino aqui como um desejo do eu lírico em também ser livre da doença ou de modelos literários, para buscar a alegria de viver e de escrever, isto é, a fruição dos prazeres, das aventuras da vida refletidas no poema, graças às experiências modernistas de inovar, buscar o verso livre, cantar a vida, o mundo, as ruas.

Assim, o libertino lírico do texto reflete a “libertação pessoal” (ANDRADE, 2002, p. 38) do livro e celebra por todo o poema a festividade do Carnaval, frequentando os salões, as ruas, as cidades; entrando em contato (como um igual, semelhante) com as diversas etnias, “sangues” ou povos: “acugêlê banzai” (expressão que une o africano ao japonês); “jazz band” (expressão inglesa de um gênero musical inicialmente representativo das comunidades negras dos Estados Unidos); “maxixe” (dança que mistura vários outros gêneros); a filha do usineiro que “olha com repugnância” a “crioula imoral”; “a sereia sibila” (folclórica e mitológica) de um lado e, de outro, o ganzá – instrumento de origem africana, como propõe Mário de Andrade no *Dicionário Musical Brasileiro* (1999) – batucando no ritmo do jazz band.

Atenção especial para a musicalidade e a riqueza dos versos iniciais (que abrem) e finais (que fecham o poema), que servem de exemplos de poesia em que há um grande trabalho com a sonoridade, destacados a seguir:

Sim, já perdi pai, mãe, irmãos.
Perdi a saúde também.

É por isso que sinto como ninguém o ritmo do jazz band.
 [...]
 A sereia sibila e o ganzá do jazz-band batuça.
 Eu tomo alegria!

A assonância da vogal “i” (sobretudo em sílabas tônicas) como sugestão do barulho das caixas de som em suspensão, incomodando o ouvido e o silêncio. As aliterações de consoantes oclusivas – com os grifos: /p/; /b/; /t/; /d/; /k/ e /g/ – e também das sibilantes – pelos grifos: /dz/; /ts/; /s/ e /z/ – que representam o acompanhamento do batuque e dos sons de sopro, respectivamente predominantes no maxixe e no jazz.

Enfim, em contato com tudo isso que é “Tão Brasil!” o eu libertino sabe apenas ser alegre, já tomou muita tristeza e hoje toma a alegria, por isso sua despreocupação em rejeitar o “cálculo das probabilidades”, não se lembrar de política, não se importar com questões econômicas (o “algodão de Seridó”) ou com moléstias (“Não há malária nem moléstia de Chagas nem ancilóstomos”), pois a tristeza já o acompanhou muito, mas hoje: “Eu tomo alegria!”.

“Não sei dançar” é, assim, um ótimo exemplo da poesia *desentranhada* que Bandeira nos deixa, em suas três acepções: **a)** a construção do discurso poético repleto de palavras miscigenadas tão Brasil; **b)** a expressão, verso a verso, da diversidade múltipla/variada de nossa identidade brasileira, com a formação histórica – e conturbada – de etnias e espaços geográficos; **c)** junto a isso, o processo de auto(re)conhecimento do eu lírico, enquanto espectador (e não exatamente um folião) do mundo e dos bailes, alguém que por muito tempo bebeu da tristeza e se afundou em dores, mas hoje toma e vive a alegria.

O segundo poema é “Consoada” (*Opus 10*, 1952), em que o eu lírico faz um pequeno balanço da vida que teve até o momento da – talvez última – consoada, pequena refeição noturna antes de dormir (um preparativo para o sono) ou antes de celebrações (como Natal e Ano Novo), dialogando, banquetecendo e até convivendo com a própria morte, a “indesejada das gentes” (aquela que todos temem, ninguém quer encontrar, mas todos acabam por presenciar):

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

(BANDEIRA, 1993, p. 223; grifos nossos para marcar as rimas).

Ao retratar a figura da morte com o eufemismo “Indesejada” no primeiro verso, o poema estabelece uma relação intertextual riquíssima com um conto de Machado de Assis – “A desejada das gentes” (*Várias histórias*, 1896), alterando o efeito de sentido do desejo para o não-desejar mais, aquela que todos evitam, mas ele, eu lírico, aceita receber.

Na narrativa machadiana, o Conselheiro (narrador) dialoga com seu interlocutor para contar sua história de amor com Quintília e as disputas desse amor envolvendo João Nóbrega (seu amigo e companheiro de escritório). A moça é descrita, no conto, como um ser “divino”, desejada pelas gentes, dotada de olhos noturnos, “sem mistérios nem abismos” e passa a ser disputada pelos dois amigos, como forma de brincadeira, o que logo se torna sério e destrói a amizade dos dois, fazendo com que João Nóbrega se mude e acabe morrendo só, sem amores nem amigos. Quintília, ainda que cortejada pelo Conselheiro, nunca lhe deu esperanças (até se desentendem e se distanciam) e, somente após adoecer (quando os dois se reaproximam), ao fim da vida, “à beira da morte”, é que aceita se casar com o Conselheiro, o qual afirma casar-se com uma Quintília “meio defunta, às portas do nada”. Destacamos três trechos importantes retirados do final do conto para leitura aproximada:

1. [...] Pouco depois ela adoeceu [...] Foi então que a estudei muito.
2. Não aceitou recusas nem pedidos meus; casou comigo à beira da morte. [...] Passei os últimos dois dias, até 20 de abril ao pé da minha noiva moribunda, e abracei-a pela primeira vez feita cadáver.
3. Casou meio defunta, às portas do nada. Chamei-lhe monstro, se quer, mas acrescente divino.

(ASSIS, 2015, p. 462-463; grifos nossos).

Temos como semelhança – entre o conto e a vida de Manuel Bandeira – a participação da doença como um clímax ou divisor de águas, a partir desta, há todo um estudo para que se conheça (seja o Conselheiro ou as vozes líricas bandeirianas), avaliando a doença, o que ela muda, seus efeitos. Diante dela não se recua, se aprende a (con)viver, e assim narrador e eu lírico se casam, se encontram e se banqueteiam com a morte, com um cadáver, “às portas do nada”, momento que muitos temem, poucos se encorajam, outros tantos evitam falar sobre, mas em ambos os textos literários é tratado como “divino”, belo, sublime, por mais cotidiano que seja, todas as noites, realizar a consoada reavaliando-se a vida.

No poema bandeiriano, especificamente, de versos em sua maioria livres com um esquema não tão preciso de rimas – é possível que se estabeleça rimas toantes entre alguns versos (embora os tons possam variar entre vogais abertas e sua variante fechada), percebemos que o eu lírico se mostra consciente, preso à vida real, mas refletindo sobre a vinda da morte, a

“indesejada das gentes”, isto é, aquela que ninguém quer encontrar (de forma oposta à Quintília machadiana).

Um primeiro fato é que, embora esse “encontro” um dia possa se tornar realidade (pois a morte é uma certeza a todos os mortais), no momento do texto ele está acontecendo como no plano das possibilidades futuras e, por isso, o eu lírico ainda vivo, durante a consoada (momento festivo, antes de dormir) se encontra reflexivo sobre a ideia de morrer, pensativo junto ao assunto da descida da noite – e dos sortilégios que a acompanham (os mistérios, os perigos, os sonhos). Não à toa temos:

a) mitologicamente, a imagem de Morfeu (de que se tem hoje, por exemplo, “morfina”), conhecido como deus do sono e dos sonhos, que assume a forma humana (“morfo-”), se mostra soturno durante o sono, por horas íntimas, envolvido no “adormecer” dos mortais:

Morfeu é um dos mil filhos do Sono (Hipno). O seu nome (derivado do vocábulo grego que significa “a forma”) indica a sua função: está encarregado de tomar a forma dos seres humanos e de se mostrar aos homens adormecidos durante os sonhos. Como a maior parte das divindades do sono e dos sonhos, Morfeu é alado. Tem grandes asas rápidas, que bate sem fazer barulho, e o levam num ápice aos confins da Terra. (GRIMAL, 2005, p. 318).

b) poeticamente, o “Hino ao sono” (de José Paulo Paes), que liga as pequenas “mortes” à ideia da noite, louvando, cantando e honrando o sono, aquele que nos descansa, mata, permitindo sobreviver à longa vida em tão belos e contrastantes pares “morte”-“noite” / “vida”-“dia”:

sem a pequena morte
de toda noite
como sobreviver à vida
de cada dia?

(PAES, 2003, p. 148; grifos nossos).

Mais à frente, na seção de análises e discussões, o poema de José Paulo Paes servirá de intertexto para análise/discussão de outros textos bandeirianos, por ora, voltemos a “Consoada”, que partindo do primeiro verso (da constatação de que a morte um dia aparecerá) o poema passa pela reavaliação da vida do eu lírico, que conclui estar preparado, pronto para conviver com a morte (ou com a ideia do que ela possa ser), tendo em vista o primeiro e o último verso, rimados, quando a morte “chegar”, tudo e cada coisa estará em “seu lugar”.

Segundo fato digno de nota é entender como nos é descrita, verso a verso, essa convivência natural, a aceitação da morte “dura ou caroável” (penosa ou amável, severa ou amiga), de um eu lírico que ao encontro da “indesejada” pode ter medo ou até sorrir cumprimentando-a como uma velha amiga “iniludível” (a quem você não consegue iludir, nem

enganar) – há um provérbio inglês “que diz ser a morte uma sombra que sempre acompanha o corpo” (CORTELLA, 2014, p. 127), ou seja, a morte é a nossa sombra, caminhando atrás, nos encontrando ao deitar (a “pequena morte” de José Paulo Paes), até o dia que ela nos abraça, quando corpo e sombra se unem.

Terceiro e último fato importante é que do meio ao final do texto o eu lírico nos detalha sua avaliação de vida, nem dominado pela tristeza, nem em pleno Carnaval, mas diante da vida real, permitindo/deixando/aceitando a descida da noite (que simboliza a morte, o medo, o fim do dia e da vida) com seus “sortilégios”, mistérios e feitiçarias, porque o saldo de vida é todo positivo e tudo foi feito/vivido, o campo foi lavrado, a casa está limpa, a mesa da “consoada” posta, com cada coisa no seu devido lugar.

“Consoada”, que fecha nossa análise de trajetória de estilos do poeta, traz também um grande marco de poesia *desentranhada*: **a)** a construção da linguagem poética com relações entre textos, ressignificação de Quintília machadiana e reinvenção do encontro/desejo amoroso ou da busca; **b)** a expressão humana da espera, da iminência da morte, o desespero ou alívio final de um doente que já viveu, experiente, a vida; e **c)** o conhecer a si, enquanto mortal, frágil, avaliando e repassando toda a vida para balancear saldos positivos e negativos do que foi feito, vivido, deixado, trabalhado, o que era e o que ficará feito, posto, lavrado.

2. O ONÍRICO E O FEMININO

Após a compreensão da complexidade/riqueza da poesia bandeiriana – com o exemplo de dois estilos – a pesquisa se propõe a investigar como o onírico e o feminino se comportam do primeiro livro aos últimos publicados pelo poeta, por textos que nascem tanto da consciência escrita como em instantes de alumbramento, isto é, pela combinação de palavras concretas e também pelo mistério e pelo subconsciente:

Lembra Manuel Bandeira que uma vez, ao tentar definir a poesia, embatucou. Já era poeta feito, escrevia versos desde os dez anos e não sabia como sair dessa. Lançou mão do expediente comum, o das definições conhecidas, como por exemplo uma famosa de Schiller, mas foi obrigado a pensar, “por experiência própria”, já que na verdade a poesia tem uma “maneira inapreendida de ação”. Considerou-se incapaz de explicar a súbita presença da emoção poética ao ler certos versos ou dar com certas combinações de palavras. Embora admitindo que a poesia possa nascer “em pleno foco da consciência” e concretamente de uma colisão de vocábulos, sua tendência foi sempre a de aceitar alguma espécie de “mistério poético”. Confessa-se à mercê dos desígnios do “subconsciente” e do sonho, difíceis de decifrar, como se seu caso fosse sobretudo o de um poeta repentinamente alumbrado. (ARRIGUCCI JR., 2009, p. 45; aspas do autor).

Nesta parte, estudamos como essa poesia se faz – real ou sonhada, concreta ou imaginada – decifrando as mensagens do consciente ou do subconsciente poético para entender como o ambiente poético se torna onírico misturando elementos de sonho à realidade e como aí se insere o feminino, descrito ou presentificado miticamente, em relação ou proximidade com o eu lírico. A fim de garantir a eficiência desse estudo teórico, três poemas – a saber: “O menino doente” (*O ritmo dissoluto*, 1924); “O anjo da guarda” (*Libertinagem*, 1930) e “Sonho branco” (*Estrela da tarde*, 1960) – do total de nove poemas do *corpus* da pesquisa, se encontram aqui comentados, analisados e interpretados, para melhor visualizar e conceituar o onirismo poético e o feminino mítico presentes na poesia bandeiriana, da fase inicial penumbriada à fase modernista (intermediária e final).

Em alguns poemas pode ser possível observar um aspecto mais narrativo de Bandeira, o que nos faz aproximar a poesia do poema em prosa, observando semelhanças entre a prosa e a poesia, como o estudo de Tadié (1978) sobre as formas da narrativa poética. Este autor entende que todo poema é de certa forma uma narrativa, ao trazer uma relação de acontecimentos, relatados e encadeados nos versos, sendo assim, os textos posteriormente discutidos podem ser vistos como pequenas histórias ou relatos (reais ou não) de encontro/desencontro entre o eu lírico e a figura feminina.

2.1 O onirismo poético enquanto ambiência

O interesse em estudar o onirismo foi despertado, inicialmente, pela “Introdução” à *Estrela da vida inteira* escrita por Candido e Gilda de Mello e Souza, em que se nota uma possível relação de coexistência (ou “comunhão”) de estilos, a partir de uma poesia feita em harmonia com o cotidiano para se chegar às mensagens oníricas:

Como os clássicos, possui a virtude de descrever diretamente os atos e os fatos sem os tornar prosaicos. O **caráter acolhedor do seu verso** importa em **atrair o leitor** para essa **despojada comunhão lírica no cotidiano** e, depois de **adquirida a sua confiança**, em **arrastá-lo para o mundo das mensagens oníricas**. (CANDIDO; SOUZA, 1993, p. 4-5; grifos nossos).

Dessa relação entre realidade e mundo onírico, se busca conceituar o “onirismo poético” enquanto ambiente (cenário da poesia bandeiriana) para demonstrá-lo com exemplos, discutindo como é construído ou não a partir do real. Aqui cabe uma observação de que o termo não pressupõe nem subentende uma categorização dos versos de Manuel Bandeira como, por exemplo, românticos – pela idealização e uma possível fugacidade – ou surrealistas – pelo apreço e valor dado aos sonhos –, sendo o onirismo poético importante para a pesquisa para que se entenda a relação estabelecida entre real e imaginário na construção de textos diversos, em diferentes livros do poeta, ou seja, sua noção é relacionada com a análise aprofundada de um estilo de escrita próprio, mais do que como vínculo (aproximação ou afastamento) a estéticas e movimentos literários.

A noção de onirismo poético aqui criada compreende a relação simultânea ou recíproca entre o texto poético e a imaginação, isso porque tanto o texto poético com suas imagens pode despertar um trabalho imaginativo (BACHELARD, 2009), como também a própria imaginação pode ser a criadora de um texto (BAUDELAIRE, 1993). Assim, poesia e imaginação caminham sempre intimamente ligadas e, como proposto por Bachelard, em seu estudo filosófico a respeito do sonho e do devaneio como participantes da arte poética:

Sou, com efeito, um sonhador de palavras, um sonhador de palavras escritas. Acredito estar lendo. **Uma palavra me interrompe. Abandono a página.** As sílabas da palavra começam a se agitar. Acentos tônicos começam a inverter-se. **A palavra abandona o seu sentido**, como uma **sobrecarga** demasiado pesada que impede o sonhar [...] A palavra vive, sílaba por sílaba, sob o risco de devaneios internos [...] **Como não devanear enquanto se escreve?** É a pena que devaneia. É a página branca que dá o direito de devanear. (BACHELARD, 2009, p.17; grifos nossos).

A leitura de um texto pode despertar a imaginação por meio da imagem poética e das construções da palavra (explorando seus vários sentidos, sons, letras), e também no ato da

escrita é possível desfrutar da sensação de se estar em um devaneio, em uma espécie de viagem entre o real e o imaginário. Portanto, entende-se por onirismo poético o uso da imaginação ao se ler o mundo, se ler textos, mas, sobretudo, para a construção dos versos, como forma de selecionar palavras carregadas de sentidos imaginários ou que possibilitam, no momento da leitura, uma passagem da realidade ao devaneio.

Devaneio, aqui, é entendido como “passo inicial da criação poética” (BOSI, 1977. p. 19) dos versos selecionados em nosso *corpus* e, enquanto estilo de escrita, compreende tanto o “sonhar acordado”, no sentido em que o poeta, lúcido e desperto, cria a poesia (como imaginação que aflora), mas também como um pensamento livre, que viaja, errante ou ocioso – ócio criativo, na concepção de Domenico De Masi (2000) – como se devanear, errar à toa, favorecesse a criatividade como janela (ou ponte) entre dois mundos, da realidade à ficção/imaginação:

Träumerei, rêverie, daydream, ensueño: são todos termos que designam o momento do **sonhar acordado**, a zona crepuscular da vigília **fluindo para o sono**. Em nossa língua, o dado posto em relevo é outro: **devaneio diz-se de um pensamento vagamundo** que se engendra no vazio, no vazio, no nada. **Devanear é comprazer-se em que o espírito erre à toa e povoe de fantasmas um espaço ainda sem contornos**. [...] O devaneio seria a **ponte**, a **janela aberta a toda ficção**. Leopardi, que deixou páginas cristalinas sobre a fantasia consolo único da dor de viver, associou o devaneio à ideia do não-finito. No vazio que se abre além do horizonte de uma visão presente e finita, é possível imaginar. (BOSI, 1977, p. 20; itálicos do autor, grifos nossos).

Bosi ainda constata que a imagem bem como o devaneio “se formam aquém do juízo de verdade”, algo sugestivo para a leitura dos poemas, entendendo como o onirismo poético se configura pelos versos que tratam da realidade, mas de forma a mascarar-la, envolvê-la em disfarce, sem a preocupação em ser verdadeiro, uma vez que a poesia, construída pelo imaginário, desfruta de certa liberdade. Essa liberdade pode ser o motivo pelo qual a poesia bandeiriana é dissonante ou ambivalente – usando palavras de Wilson Flores Jr. (2013) – de que é exemplo, para a nossa pesquisa, de poemas inspirados ou literalmente escritos tanto pela utilização de elementos reais (da vida ou da memória) passados por Bandeira, quanto pelo trabalho com os sonhos, buscando no inconsciente (oculto, desconhecido) – que, sozinho, já é ambivalente, por conter múltiplas significações – a matéria-prima para construção da poesia:

[...] são enfatizados os **elementos dissonantes**, sobretudo as **ambivalências** que permeiam a produção bandeiriana [...] são destacadas **duas linhas centrais** da produção de Bandeira: a **notória presença de elementos biográficos e memorialísticos** e, algo bem menos enfatizado e notório, **certo trabalho lírico com o sonho**, com as **dimensões ambivalentes do inconsciente**, nos quais repontam oscilações entre desejo e frustração, ternura

e agressividade, gosto pela vida e ânsia de morte, esperança e desespero, lamentação e ironia ferina, consolo e angústia, atitudes afirmativas e impulsos destrutivos. (FLORES JR., 2013, p. 13-14; grifos nossos).

Diante do “trabalho lírico com o sonho”, em outras palavras, o onirismo poético compreende a recusa em copiar fielmente a natureza real das coisas para dar espaço à “imaginação criadora” (BAUDELAIRE, 1993, p. 96), a rainha das faculdades mentais que tem a capacidade e o poder de dar lugar, valor e ressignificar as imagens e os sinais daquilo que é visível e material no universo.

Em seu texto, Baudelaire escreve cartas – organizadas em nove partes – ao diretor da *Revue Française*, em julho de 1859, refletindo sobre o papel do artista moderno, o comportamento do público e o progresso da fotografia. Além disso, problematiza as mudanças na arte frente às inovações que a fotografia promoveu para o olhar artístico (e às artes visuais, num geral), em que se posiciona favorável ao artista “imaginativo” (aqui se insere o poeta) que não se ocupa em repetir ou copiar fielmente a realidade (no quadro ou no poema), mas sim atender e ouvir à imaginação, enquanto rainha de todas as demais faculdades, capaz de criar o que não se existe, pintar o que a fotografia não capta, como traço distintivo de um bom artista, que o distingue dos triviais (os realistas ou positivistas):

Todo o universo visível é apenas um **depósito de imagens** e de **sinais** aos quais a **imaginação dará um lugar e um valor relativo**; é uma espécie de alimento que a imaginação deve digerir e transformar. Todas as faculdades da alma humana devem ser subordinadas à imaginação, que as requisita todas ao mesmo tempo. [...] a imensa **classe dos artistas**, ou seja, dos homens que se dedicam à expressão da arte, pode ser dividida em dois campos bem distintos: esse, que **se chama ele mesmo realista**, palavra de dupla significação e cujo sentido não está bem determinado, e que chamaremos, para melhor caracterizar seu erro, um **positivista**, diz: “Quero **representar as coisas tais como elas são**, ou então o que seriam, supondo que não existo.” [...] E **aquele, o imaginativo**, diz: “Quero **iluminar as coisas com o meu espírito** e projetar o reflexo sobre os outros espíritos.” (BAUDELAIRE, 1993, p. 99; aspas e itálicos do autor, grifos nossos).

Mais do que pura fantasia, o onirismo poético é o processo de recriação ou ressignificação dos objetos, das imagens, na poesia e não a representação das coisas como elas são. Por isso, nossa ideia é discutir como o onirismo constrói a ambiência lírica dos versos, ou como o imaginário serve de pano de fundo para a criação poética, integrando o cenário em que o eu lírico entra para atuar, observando, assim, seu estado de espírito absorto (ou não) em devaneios e processos de construção imaginativos, algo próximo do trabalho de Cleusa Rios Pinheiro Passos (1995) ao analisar a relação entre poesia e devaneio com base no poema “Rondó do capitão” (*Lira dos Cinquent’anos*, 1940):

[...] O artista atenuaria o caráter egoísta do **devaneio** através de **mudanças e veladas elaborações** permitindo-nos usufruir de **nossos próprios fantasmas** sem escrúpulos e, paralelamente, **aliviar-nos de certas tensões** [...] Espécie de **espaço de ilusão**, no qual ressoariam **desejos**, o texto atuaria como **imagem especular do outro que somos** e, com frequência, negamos.

[...]

O bem elaborado raciocínio aproxima **devaneio** e **poesia**, tornando-os **contíguos em uma função precisa: corrigir a realidade insatisfatória, sustentados que são por desejos irrealizados**. (PASSOS, 1995, p. 101-102; grifos nossos).

O devaneio, conforme possibilita mudanças e elaborações, traz à poesia esse caráter imaginativo de também criar um espaço ilusório, irreal, para aliviar as tensões ou buscar o que se deseja, um “outro” para aquilo que o eu lírico bandeiriano é. Aqui reside o onirismo poético: as elaborações permitem, ao poeta e aos indivíduos, tornar real o que se deseja – o que nos leva a também considerar, aqui, a representação mítica do feminino (posteriormente discutido) –, ou substituir o real com o que falta.

Cabe lembrar que o próprio poeta confessadamente usou da imaginação para criar seu mundo próprio, seu “tesouro” como fuga do mundo real ou evasão da “vida besta” drummondiana – vide “Cidadezinha qualquer” (*Alguma poesia*, 1930) –, trabalho que custou muito para conseguir sacar o tesouro da poesia a partir do íntimo cotidiano:

“Vou-me embora pra Pasárgada” foi o poema de mais **longa gestação** em toda a minha obra. Vi pela primeira vez esse nome de Pasárgada quando tinha os meus **dezesseis anos** e foi num autor grego. [...] Esse nome de Pasárgada, que significa “campo dos persas” ou “tesouro dos persas”, **suscitou na minha imaginação** uma paisagem fabulosa, um país de delícias, como o de “L’Invitation au Voyage” de Baudelaire. Mais de vinte anos depois, quando eu morava só na minha casa da rua do Curvelo, **num momento de fundo desânimo, da mais aguda sensação de tudo o que eu não tinha feito na minha vida por motivo da doença, saltou-me de súbito do subconsciente esse grito estapafúrdio**: “Vou-me embora pra Pasárgada!” Senti na redondilha a primeira célula de um poema, e tentei realizá-lo, mas fracassei. Já nesse tempo eu não forçava a mão. **Abandonei a ideia**. Alguns **anos depois**, em **idênticas circunstâncias de desalento e tédio**, **me ocorreu o mesmo desabafo de evasão da “vida besta”**. Desta vez o poema saiu sem esforço como se já estivesse **pronto dentro de mim**. Gosto desse poema porque vejo nele, em **esforço, toda a minha vida**; e também porque parece que nele soube transmitir a tantas outras pessoas a visão e promessa da minha adolescência – essa Pasárgada **onde podemos viver pelo sonho o que a vida madrasta não nos quis dar**. Não sou arquiteto, como meu pai desejava, não fiz nenhuma casa, mas reconstruí e “não como forma imperfeita nesse mundo de aparências”, uma cidade ilustre, que hoje não é mais a Pasárgada de Ciro, e sim a “minha” Pasárgada. (BANDEIRA, 1997, p. 341; aspas do autor, grifos nossos).

Poema que também foi considerado por Mário de Andrade, em sua análise da poesia em 1930, principalmente pelo estado de espírito representativo daquele momento, espírito que

transcende a experiência particular de Bandeira, sendo também comum aos poetas brasileiros, num geral. Por isso, Mário de Andrade traça um panorama, desde os românticos aos contemporâneos modernistas, discutindo possíveis temas presentes ou próximos ao poema bandeiriano, que vão desde o exílio (de Gonçalves Dias) ao regresso (de um Oswald de Andrade), do apego ao morrer e ao partir dos (ultra)românticos até a poesia nova, com um novo conceito de “partir”, não maldito ou fatal (negativo), mas de despreocupação e libertação da vida (algo positivo):

Muito curioso de observar é o *Vou-me embora pra Pasárgada*, com que Manuel Bandeira deu afinal a obra-prima poética dum **estado de espírito bastante comum nos poetas brasileiros de hoje**. Já o início desse título-refrão que percorre a poesia, é duma unanimidade brasileira muito grande. Nos poetas românticos o **tema do exílio** e do **desejo de voltar** é frequente. Com o neo-romantismo dos nossos parnasianos, o tema das **barcas**, das **velas** que partem e “não voltam mais” foi substituindo a ave que voltava ou queria voltar ao ninho antigo. No... neo-neo-romantismo dos contemporâneos, o **desprendimento voluptuosamente machucador**, a **libertação da vida presente**, que se resume na **noção de partir**, agarrou frequentando com insistência significativa a **poesia nova**. (ANDRADE, 2002, p. 40-41; *itálicos e aspas do autor, grifos nossos*).

De volta à psicanálise, o trabalho onírico equivaleria a estudar os processos de condensação – “junção de cadeias associativas na intersecção daquela em que se encontra (PASSOS, 1995, p. 106) – e de deslocamento – transferência de pensamentos ou sentimentos entre o que é periférico e o que é central nos sonhos (FREUD, 2001) – ou até os métodos projetivos (projeção, elaboração, personificação, entre outros) que, embora não sejam foco do trabalho, nos ajudam a entender o processo da representação pelos versos, sendo assim interessantes para menção e uso, sem que seja propósito do trabalho enveredar pela psicanálise, mas sim pela criação poética.

A base da projeção é um deslocamento das representações, quando uma “percepção interna é reprimida e como sua substituição, seu próprio conteúdo, depois de sofrer uma deformação, vai surgir na consciência como percepção vinda do exterior” (FREUD, 1948, p. 686) podendo ocorrer de três formas:

No tipo **especular**, a pessoa age como se estivesse na **frente de um espelho**, refletindo em seus trabalhos características que reconhece como suas. Quando a projeção ocorre em uma forma **complementar**, existiria uma atribuição externa de **causalidade**, e estas causas servem como **justificativa** de características próprias. Finalmente, na **projeção catártica**, predominaria o primeiro sentido freudiano, da **expulsão de características intoleráveis**, quando o sujeito não reconhece determinados sentimentos e ideias como sendo seus, e os atribui a uma **origem externa**. Quando analisamos as fantasias que surgem em qualquer produção de histórias, composição de

desenhos ou outros trabalhos, estes três tipos de projeção podem aparecer de maneira isolada ou mesclada. (PINTO, 2014, p. 141; grifos nossos).

Sendo assim, podemos observar pelos poemas selecionados e trabalhados aqui, as diferentes formas com que o poeta cria seus versos – a partir do uso da imaginação criadora – e trabalha diferentes formas de representação enquanto “pulsão” que aflora na vida alimentada pelo Inconsciente (BOSI, 1977, p. 18) e que ainda:

Sem dúvida alguma, a invenção literária vai muito além do mero fantasma, mas não se pode negar a presença velada e indefinível do desejo, nem as semelhanças entre os mecanismos oníricos e a retórica ou as relações entre linguagem e inconsciente como marcas fundamentais das facetas do objeto literário (PASSOS, 1995, p. 102).

Ademais, há aqui uma relação entre os dois eixos da pesquisa, uma vez que o estudo das formas imaginativas com que o eu lírico nos descreve seus sentimentos e suas ideias também recai sobre um olhar mais atento para as representações (imagens, figuras) descritas, sobretudo a feminina: refletindo características suas; buscando justificar algo seu; ou expurgando emoções com que não consegue lidar ou se familiarizar.

A elaboração é vista como um processo de devaneio do artista e até entendida com relação aos sonhos e o mundo imaginário, construído (em nosso caso) pelo poeta. O onirismo presente na elaboração, embora simples transformação da realidade em imagens dotadas de outros significados, tem maior relevância se levarmos em consideração que – segundo Freud (2001) – os sonhos possuem uma estrutura psíquica (exercida pelo inconsciente, em uma vida de vigília) dotada de sentido e isso nos permite interpretá-los. Com isso, devaneio e poesia se aproximam enquanto criação de mundos imaginários, como o poeta se aproxima da criança enquanto criadores:

Talvez devêssemos dizer: **toda criança que brinca se porta como um poeta**, uma vez que **ela cria para si o seu próprio mundo**, ou, para dizer com mais precisão, **transpõe as coisas de seu mundo para uma nova ordem**, que lhe agrada. Seria incorreto pensar que a criança não leva este mundo a sério; ao contrário: leva tão a sério a sua brincadeira, que nela investe grandes cargas de afeto. [...] Ora, **o poeta faz o mesmo que a criança que brinca**: cria um mundo de fantasia e o leva muito a sério; isto é, ele o provê de grande investimento afetivo, ao mesmo tempo em que nitidamente o separa da realidade. (FREUD, 2014, p. 80; grifos nossos).

O poeta – como uma criança (crescida) que brinca – cria a poesia, ou seja, (d)escreve mundos imaginários, transpondo elementos reais para o universo onírico, separando assim a realidade (vida) da imaginação (verso). Por mais real que o poema possa se propor, há essa aproximação de afetos verdadeiros, de sentimentos humanos, subjetivos, particulares, de

criação de um mundo à parte. E há também, ao contrário, um poema que se distancia do real, por disfarçar desejos (verdadeiros, mas ignorados, esquecidos ou reprimidos) ou corrigir uma realidade insatisfatória, por exemplo, de uma “vida inteira que podia ter sido e que não foi” (BANDEIRA, 1993, p. 128), substituindo uma vida de “tísico” por uma passagem só de ida para uma Pasárgada imaginária – o que Freud chamaria de formação substitutiva ou “formação de substitutos” (FREUD, 1996, p. 205).

A personificação, grosso modo, é entendida na psicanálise como uma expressão do Ego (a voz, consciente ou não, literária ou não, de um narrador a um eu lírico):

Segundo a psicanálise, o ego é o real personagem de todos os sonhos e de todas as novelas e romances, mesmo em se tratando das tramas de enredos mais complexos [...] Freud vai afirmar que a novela psicológica deve sua singularidade “à inclinação do poeta moderno de dissociar seu ego por meio da auto-observação em egos parciais e, em consequência, personificar as correntes contraditórias de sua vida mental através de vários heróis” [...] Sendo o Ego o personagem principal destes relatos, é preciso supor que as histórias estejam expressando também sentimentos, ideias, motivações e fantasias conscientes, pois apreendem competências e habilidades que são funções do Ego (tais como memória, tendências artísticas e outras características da personalidade). (PINTO, 2014, p. 142-143; aspas da autora).

A personificação em alguns poemas – dos selecionados para trabalho – é entendida como a construção consciente de fantasias, sentimentos, até memórias, pequenos pedaços imaginários, abstratos ou ainda imateriais e do eu (construto do poeta moderno), erigindo uma poesia com muita personalidade e densidade de análise, nos obrigando a ler com calma a representação (descrição, pintura), por exemplo, da tristeza, da solidão, da irmã, da morte, etc.

Segundo a perspectiva aqui adotada, na literatura – e em especial na poesia bandeiriana – o estudo do onirismo poético implica ler e discutir como os desejos e aspirações do eu lírico (acordado, consciente) se refletem no ambiente criado/descrito pelos versos, observando como a realidade latente (cenas, pessoas, lugares, etc.) – é transposta para o texto poético pelo uso da imaginação, notando, assim, as manifestações oníricas, de que são alguns exemplos: elementos imprecisos; paisagens ilusórias; a atmosfera incerta/noturna; descrição de ambientes imaginativos; figuras míticas; etc.

Sobre a compreensão e a importância do mítico para as artes, Freud ainda contribui:

Não devemos esquecer, entretanto, de examinar aquele outro gênero de obras imaginativas, que não são uma criação original do autor, mas uma reformulação de material preexistente e conhecido. Mesmo nessas obras o escritor conserva uma certa independência que se manifesta na escolha do material e nas alterações do mesmo, às vezes muito amplas. Embora esse material não seja novo, procede do tesouro popular dos mitos, lendas e contos de fadas. Ainda está incompleto o estudo de tais construções da psicologia dos

povos, mas é muito provável que os mitos, por exemplo, sejam vestígios distorcidos de fantasias plenas de desejos de nações inteiras, os sonhos seculares da humanidade jovem. (FREUD, 2014, p. 89).

Dois pontos interessantes estão escondidos por entre as linhas dessa passagem. Primeiro a constatação de que há também onirismo (imaginação) em obras que não são de todo originais ou criações autênticas, mas alterações e reutilizações de elementos já preexistentes como, por exemplo, “Consoada” em que o eu lírico bandeiriano se banqueteia fantástica e imaginariamente (ainda que em hipótese, projeção futura) com a morte, “Indesejada” advinda da obra machadiana. E depois, a afirmação preciosa de que os mitos (lendas e contos de fadas também) servem como fonte para despertar obras oníricas, uma vez que representam vestígios e resquícios de fantasias antigas sonhadas por uma outra humanidade – “durante o sono e o sonho vivenciamos mais uma vez a condição de uma humanidade mais antiga” (NIETZSCHE, 1994, apud KAST, 2010, p. 25) – de nações inteiras que sonharam, há tempos, e nos chegam ainda hoje preservadas pelo texto mítico, uma referência cristalizada.

E, por falar em mito, nos resta apresentar (e pensar) o papel da figura mítica que originou, etimologicamente, a palavra “onírico” entendendo seu efeito de sentido na poesia bandeiriana: **a)** uma primeira busca nos traz *Oniro*, o espírito dos sonhos, que é “enviado por Zeus a Agamémnon para o enganar” e constitui “segundo a fantasia dos poetas, uma multidão de divindades particulares” (GRIMAL, 2005, p. 338); e **b)** também podemos nos deparar com *Oneiros*, um demônio advindo dos sonhos, “enviado pelos deuses para enganar os homens” (KURY, 2008, p. 1397). Essas duas acepções, embora com diferenças de grafia, mantêm a relação do “onírico” com a enganação, o disfarce, e, se associadas como traço estilístico/descritivo na poesia (o fazer poético e criativo) podem nos ajudar a entender como a realidade se disfarça ou se transforma em imaginário além de contribuir na discussão/análise das figuras femininas miticamente criadas (assunto futuro) como aspirações ou projeções do estado de espírito de nosso eu lírico sob efeito dos sonhos ou utilizando destes para enganar, persuadir o leitor.

Começamos com “O menino doente” (*O ritmo dissoluto*, 1924) que relata os cuidados de mãe diante da doença de um filho até que o cansaço a faz dormir, momento em que um “vulto de santa” aparece para continuar o trabalho materno zelando pelo sono da criança:

O menino dorme.	a
Para que o menino	b
Durma sossegado,	c
Sentada ao seu lado	c
A mãezinha canta:	d

— “Dodói, vai-te embora	-
“Deixa o meu filhinho,	b
“Dorme... dorme... meu...”	e
 Morta de fadiga,	f
Ela adormeceu.	e
Então, no ombro dela,	g
Um vulto de santa,	d
Na mesma cantiga,	f
Na mesma voz dela,	g
Se debruça e canta:	d
— “Dorme, meu amor.	-
“Dorme, meu benzinho...”	b
 E o menino dorme.	a

(BANDEIRA, 1993, p. 105; grifos nossos para marcar as rimas).

Representativo da transição entre a herança parnasosimbolista e a adesão modernista, o poema de um lado conserva características penumbristas, mas de outro apresenta inovações e aberturas. O penumbrismo ou crepuscularismo dos versos consiste na atmosfera (sombria e crepuscular), na metrificação regular (uso da redondilha menor em todos os versos) e principalmente nos tons da atenuação (proposta por Goldstein) que prolongam e distendem o momento poético, o sofrimento e a tensão triste da noite com a doença: a repetição de construções sintáticas idênticas (“E o menino dorme”) ou semelhantes (“Na mesma cantiga / Na mesma voz dela”); a adjetivação para intensificar a semântica de algumas palavras como dormir “sossegado”, a mãe morta “de fadiga” (sendo “sossego” semanticamente oposto à “fadiga”, o primeiro é resultado de descanso, a segunda é resultado de árduo e exaustivo trabalho); a recorrência do verbo dormir, como voltas sem saída em um mesmo tema, mesma busca. As inovações que podem ser indício da adesão modernista podem ser vistas, por exemplo, na ausência de um esquema fixo de rimas (há apenas uma emparelhada, as demais alternadas com sons diversos, destacando-se os diminutivos que contribuem para a atmosfera de ternura e carinho na poesia) ou ainda no uso dos versos brancos (sem rima, logo, sem um laço sonoro que os ligue a versos anteriores).

Adesão modernista também se direcionamos nosso olhar para o onirismo, pois é possível notar que a forma de representação também passa por mudanças tornando-se mais próxima ao popular/coloquial, ou seja, próxima ao cotidiano, daquela poesia desentranhada da terra, das ruas. Não se trata mais da relação imagética entre eu lírico e natureza – deformando o mundo exterior com as impressões interiores – como veremos em “Cantilena” (*A cinza das horas*, 1917); nem se trata da idealização de uma virgem dos devaneios exilada numa velha torre quadrangular, sem ser vista por ninguém exceto pelo eu lírico (e sua possível imaginação) em

“Baladilha arcaica” (*Carnaval*, 1919): a elaboração onírica nasce aqui de uma cena familiar comum, uma noite entre mãe e filho.

Essa imagem é enfática graças aos versos (repetidos) abrindo/fechando a poesia (“o menino dorme”) momento em que o ambiente onírico se instala. Pela atmosfera de sono e de sonhos, nem a mãe, “morta de fadiga”, resiste (ênfase na escolha poética das palavras que potencializa o significado e o estado de cansaço da mãe) e se projeta então um “vulto de santa”, fruto do onirismo que toma a cena, uma figura mítica, não-real, mas que detém o mesmo canto e a mesma voz materna, continuando os cuidados ao menino doente que pode ser entendido como um menino comum ou uma projeção/espelho da própria infância do eu lírico.

Eu lírico que desempenha certo papel narrativo ao descrever como as duas entidades femininas, a mãe (real) e o vulto (possível representação mítica da figura materna) protegem o menino para que seu sono seja “sossegado”, apesar da constante ameaça de uma terceira figura mítica: a morte. Esta se mostra inicialmente pelos riscos que a doença apresenta, mas também pelo jogo imagético (não tanto sonoro) com que as palavras constroem o ambiente onírico e sombrio ao longo da poesia: a noite; a recorrência do verbo dormir; a calma monótona da cantiga de ninar; a mãe adormecendo “morta de fadiga”. Por fim, há que se destacar a força dos dois versos brancos/órfãos que, apesar de não apresentarem rima (ligação sonora), são muito simbólicos – se comparados com a criança doente também órfã, sem os cuidados maternos, acalentada por um vulto e ameaçada pela morte – podendo expressar: a súplica materna para que o mal se retire (“Dodói, vai-te embora”), mas o não-retorno da rima talvez signifique que a resposta seja negativa, um desconsolo; e o amor (“Dorme, meu amor”) não vindo da mãe, morta de cansaço, mas do vulto de santa.

“O anjo da guarda” (*Libertinagem*, 1930) traz, logo ao primeiro verso, ao leitor, um encontro (ainda que passado) com a morte, pela experiência do eu lírico em perder sua irmã e a lembrança ou aprendizado que restou desse acontecimento:

Quando minha irmã morreu,	—
(Devia ter sido assim)	a
Um anjo moreno, violento e bom,	—
- brasileiro	—
 Veio ficar ao pé de mim.	a
O meu anjo da guarda sorriu	—
E voltou pra junto do Senhor.	—

(BANDEIRA, 1993, p. 126; grifos nossos para marcar as rimas).

Com sete versos livres, de métrica variada (sete, dez, oito e nove sílabas) e dispostos em duas estrofes (um quarteto e um terceto), o poema parece simplificar a forma fixa de um soneto

(dois quartetos e dois tercetos, pela tradição ibérica ou italiana), tanto em questão de forma, cortando pela metade a extensão tradicional que se espera, quanto de conteúdo, abordando o tema da morte (tida por muitos como grave e séria) de forma coloquial, despreziosa. O desapego formal também pode ser notado pelos versos predominantemente brancos – com exceção da rima “assim” e “mim” – e pela construção do quarto verso em uma única palavra (“- brasileiro”) que resume (sem a intenção de atenuar, alongar, distender, sugerir, mas sim especificar de forma objetiva, concluir) as qualidades paradoxais enumeradas no verso anterior: “Um anjo moreno, violento e bom”.

Essa figura angelical pode ser associada à figuração onírica, imaginativa, de dois modos: no seu íntimo, posto que descrita não por tons brancos/claros (como se esperaria da imagem clássica, mais difundida), mas pelo adjetivo “moreno”, violento e ao mesmo tempo “bom”/bondoso, enfim, brasileiro, união existencial de paradoxos; e também por vias amplas, ao longo do poema, posto que participante na recriação fantasiosa e onírica feita pelo eu lírico a partir do falecimento de sua irmã, supondo “ter sido assim”. Essa suposição (“devia”) juntamente com a conjunção “quando” manifestam, de certo modo, um estado lírico de aceitação e convivência com a morte, em que se reconta uma situação grave de forma positiva, tirando um proveito da experiência de perda, com a visão de um anjo protetor que sorri e volta “pra junto do Senhor”, negando aquele estado de outrora (fase inicial), melancólico, crepuscular e de solidão para aderir a uma poesia narrativa, coloquial, próxima do cotidiano (fase intermediária).

Apesar das mudanças, o onirismo poético permanece, pois o eu lírico se distancia do momento real para recriá-lo (depois da situação já passada) imaginando uma outra imagem: da perda da irmã em vida, em que a morte esteve presente como tema, agora recriado em movimento de ascensão de um anjo, inserindo aí a figura da irmã e, a partir da ausência desta, projetar a figura do guardador e protetor, aos seus pés, como representação/símbolo dos cuidados e da companhia fraterna, para guiá-lo em vida e guardá-lo em sonhos.

E, finalmente, temos “Sonho branco” (*Estrela da tarde*, 1960) que retoma a figura feminina da irmã (Maria), anjo da guarda do poeta em sua doença:

Não pairas mais aqui. Sei que distante	a
Estás de mim, no grêmio de Maria	b
Desfrutando a inefável alegria	b
Da alta contemplação edificante.	a
Mas foi aqui que ao sol do eterno dia	b
Tua alma, entre assustada e confiante,	a
Viu descender à paz purificante	a

Teu corpo, ainda cansado da agonia.	b
Senti-te as asas de anjo em mesto arranco	c
Voejar aqui, retidas pelo aceno	d
Do irmão, saudoso de teu riso franco.	c
Quarenta anos lá vão. De teu moreno	d
Encanto hoje que resta? O eco pequeno,	d
Pequeno de teu sonho – um sonho branco!	c

(BANDEIRA, 1993, p. 240; grifos nossos para marcar as rimas).

O retorno do soneto com versos decassílabos, ao lado dos outros dois poemas (em redondilhas ou polimétricos) mostra que Manuel Bandeira nunca deixou no esquecimento a tradição, emprego de formas fixas e os versos medidos, embora na fase inicial das influências modernistas isso tenha sido inovado pela atitude libertina de perda de ritmo tradicional e aquisição de um ritmo próprio pelo verso livre (como já visto). Além disso, em sua última fase poética, madura, de convivência entre estilos extremos e aceitação das adversidades junto à vida, o poeta tanto conserva seu modernismo, como retoma a penumbra inicial de sua poesia, até partilhar de brincadeiras e experimentações poéticas originados pelas vanguardas dos anos 50, de que são exemplo as “Composições” e os “Ponteios” (de *Estrela da tarde*, 1960).

Em “Sonho branco” há que se destacar algumas oposições sintático-semânticas (grifadas) que embelezam o efeito atenuante e de choque (entre vida e morte, lembrança e esquecimento talvez): pairar “aqui” vs. estar “distante”; “assustada” vs. “confiante”; “paz purificante” vs. “cansaço da agonia”; “Quarenta anos lá vão” vs. “O eco pequeno”; “Pequeno [...] sonho” vs. “sonho branco”. Além das oposições, alguma adjetivação também colabora para o prolongamento dos efeitos expressivos: “inefável alegria” da “alta contemplação edificante”; “eterno dia”; um eu “saudoso” e “franco” riso.

Aqui em “Sonho branco”, o onirismo poético está presente na lembrança – imaginativa e (re)criativa – da morte da irmã, envolta em clima de mistério, pois seu nome não é citado ou referenciado pelos versos, sendo necessário buscar “elementos biográficos e memorialísticos” (FLORES JR., 2013, p. 14) para decifrar a quem (ou de quem) o eu lírico está falando. Após quarenta anos, conclusão a que o eu lírico chega, por se tratar de um sonho, é o que resta: do moreno e vivo encanto dela, fica um pequeno sonho todo branco, pálido, envelhecido, quer seja pelo tempo ou pela própria doença. É um ótimo caso de poesia desentranhada do cotidiano, a percepção simples da perda, algo trivial, e que se edifica, pela linguagem poética (como demonstrado pelos traços atenuantes) em uma arquitetura de palavras que incorporam à poesia a expressão humana, de padecimento, lembrança, do muito que nele reside as partes da vivência da irmã.

Como aponta Murilo Marcondes de Moura (seguindo os caminhos de Davi Arrigucci Jr.):

Desentranhar, portanto, parece conter **duas direções**, entre si **articuladas**. A primeira, de caráter mais passivo, se situa no **plano da percepção**, [...] em que **o poeta reconhece a presença da poesia nos lugares mais inesperados**. A segunda diz respeito diretamente à **criação poética** [...] É importante sublinhar a modernidade desse modo de composição, pois **extrair algo de um contexto determinado e incorporá-lo ao espaço da poesia** tem afinidades com o procedimento talvez mais **típico das vanguardas** – o da montagem. O método de desentranhar não deixa de ser exemplar também de uma certa complementaridade entre “alumbramento” e artesanato poético em Bandeira, já que ele comporta tanto a receptividade para a poesia errante no cotidiano como a capacidade artística para expressá-la. (MOURA, 2001, p. 46; grifos nossos).

Muito embora a figura feminina (alma fraterna, angelical, etc.) esteja distante, lá nos céus, “Desfrutando a inefável alegria”, o sujeito lírico lembra com ternura e riqueza de detalhes do dia em que ela desceu à paz purificante – metáfora talvez para o enterro da irmã (sugerido, recriado, imaginário) – momento exato em que a alma vê o corpo cansado, de tanta agonia de viver e tanta doença/sofrimento padecer pelo irmão, por isso a alma é ao mesmo tempo “assustada e confiante” (o primeiro por lidar com a tuberculose, doença na época gravíssima, mortal; o segundo por fazer de tudo para que os cuidados fossem extremamente eficientes, eficazes e capazes de atenuar e eliminar os sintomas tão ruins).

Ademais, nessa imagem entre alma e corpo, o poema tem seus versos mais imagéticos e ricos de beleza figurativa. O eu lírico sente as asas de anjo saindo pelas costas da “alma”, e a bater imitando a agitação das mãos dele em gesto de “tchau”, de aceno, se despedindo, e por vê-lo triste (“saudosos” por lembrar do “riso franco” fraterno) a alma acaba por “voejar” ali, perto dele, sem subir aos céus por um breve instante, pela tristeza de ver o irmão sozinho, ela vai subindo aos poucos, com um voo (“arranco”, impulso) pesaroso, melancólico e triste (“mesto”). Eis o sonho branco, da alma (onírica) de uma morena (real) que já há quarenta anos se foi, mas pelo onirismo e com forte representação mítica de imagens e metáforas, continua no ideal do eu lírico, o acompanhando, pela memória ainda em vida.

Tal como é a ideia central do poema “Encontro” (*Claro enigma*, 1951) de um eu lírico drummondiano que encontra algo de muito positivo – e profundo! – nos sonhos, pois estes são capazes de conservar sempre iguais na lembrança viva e para a eternidade aqueles que perdemos e se foram:

Meu pai perdi no tempo e ganho em sonho.
Se a noite me atribui poder de fuga,
sinto logo meu pai e nele ponho
o olhar, lendo-lhe a face, ruga a ruga.

Está morto, que importa? Inda madruga
e seu rosto, nem triste nem risonho,
é o rosto, antigo, o mesmo. E não enxuga
suor algum, na calma de meu sonho.

Oh meu pai arquiteto e fazendeiro!
Faz casas de silêncio, e suas roças
de cinza estão maduras, orvalhadas

por um rio que corre o tempo inteiro,
e corre além do tempo, enquanto as nossas
murcham num sopro fontes represadas.

(ANDRADE, 2012, p. 660).

A noite é propícia e eficiente, pois nos dá o poder da fugacidade, do escapismo, e logo o eu lírico se vai para o mundo onírico, dos sonhos (e por que não da poesia?), onde para sempre será possível encontrar seu pai eternizado, do mesmo jeito como se encontrava vivo: com as mesmas rugas, sem doenças, sem sinais de maior velhice, na calma, no sossego. É o caso, pensamos, do eu lírico bandeiriano que usa da beleza do sonho branco de Cruz e Souza para eternizar e sempre (re)encontrar sua irmã.

Nessa mesma direção, o poeta-menor sai em busca de “guardar” sua irmã em um “sonho branco”, tão rico quanto do poema sousiano (adiante comentado), pelas descrições e os elementos sugestivos. Para reforçar o sentido de “guardar”, cabe uma rápida leitura do poema homônimo de Antonio Cicero:

Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la.
Em cofre não se guarda coisa alguma.
Em cofre perde-se a coisa à vista.
Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por
admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado.
Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por
ela, isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por ela,
isto é, estar por ela ou ser por ela.
Por isso melhor se guarda o voo de um pássaro
Do que pássaros sem voos.
Por isso se escreve, por isso se diz, por isso se publica,
por isso se declara e declama um poema:
Para guardá-lo:
Para que ele, por sua vez, guarde o que guarda:
Guarde o que quer que guarda um poema:
Por isso o lance do poema:
Por guardar-se o que se quer guardar.

(CICERO, 2006, p. 11).

Guardar não é esconder ou fechar a sete chaves, pois isso envolve o risco de se perder ou esquecer o que foi guardado. Guardar é mais: olhar atentamente; lembrar; “mirar” como o verbo

espanhol ou “guardar” como o italiano “guardare” (de observação atenta e profunda, tal qual um filme, um jogo). Em “Sonho branco” e em muitos outros poemas, Bandeira “guarda” os assuntos poéticos, os objetos, as pessoas, momentos, por admiração, curiosidade, por proteção e vigília, como o eu lírico em Antonio Cicero. E por isso o eu lírico bandeiriano escreve, com o uso de sua imaginação criadora: guardar no poema como um relicário a mãe como vulto de santa; a irmã como anjo da guarda e como um sonho; guardar imagens e todo um imaginário (ou depósito de imaginações) como a protegê-las e eternizá-las. Mas este tema – das imagens femininas – é assunto de nosso próximo item.

Cabe ainda destacar uma possível referência paralela ao poema homônimo de João da Cruz e Sousa (1861-1898):

De linho e rosas brancas vais vestido,
Sonho virgem que cantas no meu peito!...
 És do Luar o claro deus eleito,
 Das estrelas puríssimas nascido.

Por caminho aromal, enflorescido,
Alvo, sereno, límpido, direito,
 Segues radiante, no esplendor perfeito,
 No perfeito esplendor indefinido...

As aves sonorizam-te o caminho...
 E as vestes frescas, do mais puro linho
 E as rosas brancas dão-te um ar nevado...

No entanto, ó **Sonho branco** de quermesse!
 Nessa alegria em que tu vais, parece
 Que vais infantilmente amortalhado!
 (SOUSA, 1995, p. 70, grifos nossos).

O eu lírico bandeiriano pode ter aproveitado a beleza riquíssima do “sonho virgem”, inocente do eu lírico sousiano para construir a sua descrição onírica da permanência – *in memoriam* – de sua irmã, seu sonho branco. O soneto de Cruz e Sousa pode ser lido como um mistério por detrás dos sonhos, enxergando-os como uma referência à nova arte simbolista, criada musical e sinestésica, a partir do trabalho seletivo e seletivo com a linguagem, sugerindo a ação ou criação de um sonho (por isso o teor metapoético do texto) que se excita, se perturba, de uma poesia que se realiza ou não (como se vê no último terceto: o sonho se vai alegre, mas parece que amortalhado), mas com certeza existindo diante do eu, que o admira e contempla por elementos muito sinestésicos (e diversos): sonho vestido de linho (tecido, textura, frescor) e de rosas brancas (flor, perfume, visual, sensação de neve); sonho que canta dentro do peito, por um caminho aromal e enflorido; seguindo radiante, num esplendor perfeito de algo indefinido.

2.2 O feminino mítico enquanto representação

Em paralelo ao onirismo poético, os mitos podem ser entendidos como obras oníricas, pois são criações que usam da imaginação ou, ao longo do tempo, que estabelecem relações imagéticas – por metáforas, comparações, etc. – que representam um coletivo e que, muitas vezes, podem servir como fonte de inspiração ou base para outros tantos autores (em suas obras particulares) criarem algo novo, reformulado. Aqui se encaixa o segundo tema da pesquisa, intimamente ligado ao primeiro, que se resume em discutir a representação mítica do feminino, observando quais imagens são utilizadas por Manuel Bandeira na construção e/ou descrição da figura feminina (reais ou não) de seus poemas.

Uma vez criado o ambiente poético pelo uso de elementos imaginativos ou pela invasão dos sonhos, a intenção é perceber como se dá a presença da figura feminina pelos versos, discutindo como ela é descrita ou como ela está representada: por faces imaginárias (máscaras); por projeções oníricas de desejos íntimos; por comparações ou metáforas; pela personificação de sentimentos abstratos (tristeza, solidão, etc.) e até da morte e da doença; ou por imagens/características míticas (mitológicas, sagradas, folclóricas, etc.); e ainda se essas imagens podem ser associadas ao “maldito” (estabelecendo relação possível com a *femme fatale* dos românticos e decadentistas).

Sobre a relação do mítico com a *femme fatale*, é preciso considerar que é tradição – no sentido de “antigo” – a comparação do feminino (desconhecido) com imagens míticas, representadas por figuras sombrias ou misteriosas e que, na literatura, ganhou destaque pelos românticos alcançando os poetas decadentistas. Isso acabou por eternizar como “maldito” as imagens femininas, recorrentemente representadas (mas pouco compreendidas) ao longo dos tempos, sendo sua presença notada até a contemporaneidade:

[...] gratuitamente, os **sistemas míticos tradicionais** criaram uma equação inquietante (e, poder-se-ia dizer, com alguma dose de anacronismo, misógina) entre o **mistério da feminilidade** e as **zonas do cosmo encobertas** por sombras – a Tiamat babilônica, a Eva judaico-cristã (e mais que ela, Lilith), a Pandora grega, entre tantas outras **mulheres míticas**, manifestam a **associação** entre a **mulher** e o **desconhecido**, evocando os interditos relacionados ao caos gerador e aniquilador, que se desdobram nas **figurações do mal** e no desenvolvimento de uma **imagética** de impacto posterior nas artes. Trata-se de uma espécie de **eterno feminino maldito**, síntese da **atração** e da **fatalidade**, que serve de bases ao **motivo da femme fatale**, tão caro ao romantismo. (SANTOS, 2016, p. 126; itálicos do autor, grifos nossos).

O mesmo Baudelaire fundamental por sua “imaginação criadora” aqui tem certa relevância por ser um dos responsáveis na comparação entre o mistério e o feminino, sendo lido

por poetas decadentistas brasileiros que trouxeram o motivo da *femme fatale* para a nossa tradição literária, enquanto alegoria, figuração fantasmagórica, com significações variadas, entre grotesco e sublime, amor e morte:

Será necessária a adesão franca e programática ao simbolismo/decadentismo (corrente estética que, grosso modo, exacerba aspectos do romantismo) para que o **motivo da *femme fatale* assuma**, na **poesia brasileira**, os **contornos de alegoria inquietante da transcendência**, como ocorre em Baudelaire. Caberá, assim, a Cruz e Sousa (1861-1898), com poemas de *Broquéis* (1893) a **figuração de fantasmagorias femininas**, matizadas pelo **grotesco** e pelo **sublime** e tratadas como ídolos do culto ao autoaniquilamento que se experimenta na zona de intersecção entre êxtase, precipitação, amor e morte. (SANTOS, 2016, p. 134-135; itálicos do autor, grifos nossos).

O motivo da *femme fatale* é propício à pesquisa não como discussão do conceito (ou seu estudo histórico), mas como um exemplo a mais de figuração do feminino possível de ser encontrado pelos versos, enquanto representação mítica. Para isso, há que se lembrar que o conceito compreende a relação entre a imagem feminina com figurações do mal, àquilo que miticamente equivale ao caos, aos monstros, subvertendo a beleza àquilo que é maldito, horrendo, vinculando o erótico e atrativo a imagens violentas, que dão medo ou repulsa, que oferecem sensação de perda irreparável.

Embora seja possível aproximar textos românticos da poesia bandeiriana pelo olhar da imagem feminina, é preciso entender que para os românticos o motivo da *femme fatale* era encontrado diretamente nos mitos, durante o decadentismo – caminhando à modernidade – esse ideal se tornou vazio e, uma vez envolto por obstáculos que impossibilitavam a experiência romântica de outrora, passa por um processo de resignificação, isto é, pela busca de novas formas de criação ou construção do feminino (e do amor), agora associado à frustração, angústia, como um ideal inacessível ou nulo:

A partir de Baudelaire **alguns motivos tradicionais da poesia romântica sofrem aguda problematização**, submetendo-se a um processo de **depuração** de suas convenções e **ressignificação** que os tornam expressivos junto à poesia que se encaminha à modernidade [...] forma de reação apresentada pela poesia de Baudelaire que traz, a reboque, para o centro da modernidade, a antiga *femme fatale* [...] esbarra em uma série de obstáculos e, mais que isso, possui em seu norte um ideal vazio. Esses obstáculos e esse norte incerto influem sobre motivo da *femme fatale* em Baudelaire e em meio à poesia que seria conhecida como decadentista – assim como o amor, que destituído das convenções com que a poesia sentimental romântica o envolvera, revela-se como uma experiência frustrada, angustiante, inacessível e permeada por ímpetos violentos e desorientadores, o próprio ideal – aquela realidade transcendente almejada pela poesia, mas diante da qual toda forma de expressão falha – à luz da crítica às convenções românticas efetuadas por

Baudelaire, surge como algo desconhecido, senão nulo. (SANTOS, 2016, p. 136; itálicos do autor, grifos nossos).

Assim, se busca verificar aqui se pelos poemas de Bandeira o feminino pode ser aproximado ou distanciado da *femme fatale*, enquanto mito (personificação de elementos não-reais) ou materialização da fatalidade (da doença, da morte, da alma) e até da presença fantasmagórica de associar a mulher ao caos (mitológico ou não), equivalentes bandeirianos para o conceito romântico do maldito feminino.

Sobre o mito e sua relação com a literatura (exemplificada aqui pela poesia), utiliza-se como proposta as ideias de Ernst Cassirer para aproximar o caráter simbólico do mito – símbolo que “gera e parteja seu próprio mundo significativo” (CASSIRER, 2009, p. 22) – da forma de arte que a literatura propõe, isto é, o mito desfruta de um aspecto simbólico, repleto de significações, imagens, ressonâncias e que, aliado à linguagem literária como expressão do mundo, também capta e traduz a realidade para o texto escrito. Por meio das metáforas, traço presente tanto na literatura quanto nos mitos, se estabelece uma identidade entre o texto (criação e imaginação) e a realidade (vida), daí a representação mítica que se procura pelos nove poemas do *corpus*.

A poesia bandeiriana, entre extremos (penumbrismo e humildade), é rica de símbolos e metáforas para completar/preencher a realidade ou traduzi-la (elaborá-la) pela linguagem poética, seja pelo caminho dos sonhos ou pela mineração cotidiana retirando a poesia rara das ruas, do dia a dia. Mielietinski (1987) tem uma visão próxima à Cassirer sobre o aspecto metafórico do mito (que muito nos importa aqui pela representação mítica do feminino na poesia bandeiriana):

[...] o **mito** é específico das **culturas arcaicas**, mas enquanto certo “nível” ou “fragmento” pode estar **presente nas mais diferentes culturas**, especialmente na **literatura e na arte**, que muito devem ao **mito** geneticamente e que apresentam em parte traços comuns aos dele (“o **metaforismo**”). (MIELIETINSKI, 1987, p. 176; aspas do autor, grifos nossos).

Os mitos são originários desde culturas arcaicas, mas seguem até a atualidade sendo (re)lidos e repetidos, ecoando em diferentes culturas e meios a mesma forma de produção inicial, de representar textualmente símbolos que são expressivos de uma cultura para que se preservem e resistam à ação do tempo ecoando e ressoando por diferentes povos, em diferentes tempos. O metaforismo – isto é, a criação de figuras imaginárias para simbolizar a realidade em um texto (literário) – surgiu como algo coletivo e de preservação cultural, mas passou a ser um

procedimento estético, de escrita particular, de que é exemplo, aqui, Manuel Bandeira, ressignificando contextos e situações com a criação poética do verso.

Ademais, pensando na metáfora e na utilização de imagens mitológicas (como forma de representação mítica do feminino) é indispensável a (re)leitura da mitologia, porque: no caso de Bandeira, temos um leitor e profundo conhecedor das artes e das literaturas mundiais (música, dança, pintura, tradução, etc.), um verdadeiro prisma que se valeu – direta ou indiretamente, por intertextos ou recriações – das narrativas míticas, fantásticas, desde o folclore nacional aos mitos greco-romanos (exemplos não faltam: “A aranha”; “Bacanal”; “A Dama Branca”; “D. Janaína”, etc.); e, em nosso trabalho, pelas figuras mitológicas que caracterizam a vida pessoal do poeta:

Em outras palavras: no que toca a **mitologia pessoal** de Bandeira, *Libertinagem* é o livro-chave porque é nele que estão coligidos os poemas construídos a partir do longo **trabalho de luto**, iniciado muitos anos antes, quando o poeta teve de **aceitar a tuberculose** e algumas “sentenças de morte” que acabaram por não se concretizar, e, em seguida, as **perdas sucessivas da mãe** (1916, um ano antes de *A cinza das horas* vir a público), da **irmã** (1918, um ano antes da publicação de *Carnaval*), do **pai** (1920) e do **irmão** (1922, ainda que esta, como vimos, não tenha tido, nem de longe, a importância que as demais tiveram para o poeta). **Aquilo que desapareceu**, aquilo que o “vento varreu” **impassivelmente e sem remissão** é o que **se tornará a matéria-prima de sua mitologia** que, deste ponto no tempo (os anos 1920), faz reverberar reminiscências infantis (a última década do séc. XIX) de modo a reconstruir literariamente o seu mundo da Rua da União. (FLORES JR., 2013, 161-162; aspas do autor, grifos nossos).

O mítico, que será utilizado na representação do feminino, nos faz voltar à discussão sobre o onirismo bandeiriano se pensarmos que a mitologia pessoal do poeta envolve a aceitação da tuberculose – doença tratada, em alguns poemas, pela personificação (uma forma de projeção onírica) –, seguida das perdas, sobretudo da mãe e da irmã (duas figuras femininas importantes em sua trajetória vital, recorrentemente recriadas no universo imaginário do poeta), tudo isso se transformando na matéria-prima de sua poesia dali em diante repercutindo numa nova espécie de onirismo: as reminiscências infantis que recriam, reconstroem o mundo passado.

Já apresentamos três poemas – dos nove selecionados – para desenvolver o tema do onirismo, isto é, da (re)construção criativa e onírica pela poesia, mas pouco se discutiu o feminino e, portanto, é importante retomar os três exemplos para, agora, explorar com mais calma, um olhar mais atento, a representação mítica do feminino. Vale lembrar que por todo o trabalho se optou por associar o termo *representação* com aspectos culturais – da própria vida do poeta ou da humanidade em geral (mito, mitologia, folclore, lendas, etc.), isso porque, como

afirma Stuart Hall (2016), a representação é a produção de significados por meio da linguagem, se valendo dela para nos conectarmos e nos referirmos ao mundo “real”:

Representação é a produção do sentido pela linguagem. Na representação, argumentam os construtivistas, nós usamos **signos**, organizados em **linguagens** de diferentes tipos, para nos comunicar inteligivelmente com os outros. **Linguagens** podem usar **signos** para **simbolizar, indicar ou referenciar** objetos, pessoas e eventos no chamado **mundo “real”**. Entretanto, elas também podem fazer referência a **coisas imaginárias** e **mundos de fantasia** ou a ideias abstratas que não são, em nenhum sentido óbvio, parte do nosso mundo material. (HALL, 2016, p. 53; grifos nossos).

Assim, a representação está ligada à linguagem e os sentidos depreendidos do texto. Por isso a fertilidade de um trabalho que envolve tanto o onirismo quanto o feminino mítico na poesia (bandeiriana) observar como os sonhos e as fantasias enganam, disfarçam ou recriam o ambiente real dentro da poesia, associados ao elemento descritivo na poesia (o fazer poético e criativo) de construção e pintura das figuras e divindades femininas, em cada texto, em cada caso de transformação da realidade em sonhos pelos desejos íntimos ou pelas necessidades do estado de espírito do eu lírico, seja como uma figura santa, seja um vulto, uma dama, a colombina, a própria morte, entre tantas outras imagens – vastas e diversas como a mitologia pessoal de Bandeira – presentes nas obras do “poeta menor”.

Finalmente, nessa constante representação do feminino mítico inserido num ambiente tomado por sonhos e elaborações poéticas, também se analisa a natureza (e o sentido) da relação (contato ou ligação) estabelecida entre o eu lírico e a figura feminina (se são próximos ou distantes; familiares, íntimos ou repletos desconhecidos, etc.) notando como essa relação muda ao longo da trajetória bandeiriana do penumbrismo à humildade.

Antes de passarmos para as últimas seis leituras do trabalho, com suas devidas discussões, voltemos aos três poemas já anteriormente comentados (na discussão sobre o onirismo) para perceber como a representação mítica do feminino se dá e com que tipo de relação/contato com o eu lírico.

Em “O menino doente” (*O ritmo dissoluto*, 1924) a voz lírica começa a nos descrever a cena – como num quadro – pelo menino que dorme, imagem central, visto que ao redor dela todo o poema funcionará:

O menino dorme.	a
Para que o menino	b
Durma <u>sossegado</u> ,	c
Sentada ao seu lado	c
A mãezinha canta:	d

— “Dodói, vai-te embora	-
“Deixa o meu filhinho,	b
“Dorme... dorme... meu...”	e
Morta de fadiga,	f
Ela adormeceu.	e
Então, no ombro dela,	g
Um vulto de santa,	d
Na mesma cantiga,	f
Na mesma voz dela,	g
Se debruça e canta:	d
— “Dorme, meu amor.	-
“Dorme, meu benzinho...”	b
E o menino dorme.	a

(BANDEIRA, 1993, p. 105; grifos nossos para marcar as rimas).

Com a inserção do “menino dorme”, representado assim por uma equivalência de sentido (semanticamente se espera descanso a partir do estar “doente”), se apresentará a primeira figura feminina: da mãe, nada “maldita” ou fantasmagórica, mas sim símbolo de cuidado. A representação mítica aqui se dá pela elaboração da figura materna construída com o diminutivo “mãezinha”, talvez reflexo do sentimento de ternura que Goldstein (1983, 2005) tão bem avaliou nos três primeiros livros do poeta (vide quadros anexos).

A imagem da mãe se aproxima de um valor simbólico e universal de proteção, guarda e segurança, ao perceber que a canção entoada pela mãe é o que dá base e garantia “Para que o menino” consiga dormir sossegado, em paz, sem os tormentos da doença. É até possível concluir que os cuidados – pela cantiga – funcionam como um dos mais potentes remédios, à medida que ela expulsa e expurga o “dodói” dentro da primeira parte do quadro lírico que nos é pintado.

A segunda parte, que se une à primeira/anterior, preenche o espaço atmosférico, com uma imagem desenhada por pincéis oníricos/imaginativos. Pode-se dizer que o vulto de santa é uma projeção do plano (real) materno para o plano (fantasioso) do sagrado e, uma vez que a “mãezinha” morre (literal ou não literalmente) de sono e cansaço, é essa segunda figura mítica que garante e perpetua os cuidados, se debruçando sobre a cama do “menino doente” dando continuidade à mesmíssima canção de proteção e calma da mãe, na mesma voz desta. O que, se nos atermos ao primeiro e ao último verso do poema, dá a entender que a cantiga consegue garantir a monotonia e a tranquilidade do sono do filho, um traço distintivo da poesia penumbrista, que preza pela atenuação, o prolongamento do momento poético incerto, alongado e lento, difícil de passar, utilizando imagens estáticas, suaves.

“O anjo da guarda” (*Libertinagem*, 1930) também pode ser visto como uma espécie de quadro ou pintura – pelos versos descritivos que traçam os desenhos e movimentos da irmã/anjo –, mas até mais que isso: um retrato (de memórias), pois relembra a experiência de perda da irmã, aproximada ao motivo da *femme fatale* pela ausência, o vazio que resta, a fantasmagoria do surgimento do anjo, mas não pela atmosfera de maldição ou fatalidade:

Quando minha irmã morreu,	–
(Devia ter sido assim)	a
Um anjo moreno, violento e bom,	–
- brasileiro	–

Veio ficar ao pé de mim.	a
O meu anjo da guarda sorriu	–
E voltou pra junto do Senhor.	–

(BANDEIRA, 1993, p. 126; grifos nossos para marcar as rimas).

Como esperado, a poesia bandeiriana se torna mais voltada para sua “mitologia pessoal” (FLORES JR., 2013, p. 161) – de que *Libertinagem* é livro-chave – além de mais cotidiana, presa à vida real, não-crepuscular, portanto a utilização de elementos vividos, no caso o “trabalho de luto” de aceitar a eminente morte por tuberculose e as “sentenças de morte” de entes queridos (a mãe em 1916, a irmã em 1918, o pai em 1920 e o irmão em 1922), como o eu lírico de “Não sei dançar” registraria: “Sim, já perdi pai, mãe, irmãos. / Perdi a saúde também” (BANDEIRA, 1993, p. 125).

Esse mesmo eu lírico, apesar de parecer enlutado e fúnebre, não se mostra soturno e triste, mas conformado e seguro em seguir a vida, basta lembrar que antes da constatação de todas as perdas ele nos confessa ter “todos os motivos menos um de ser triste”, ou seja, frente aos muitos motivos da tristeza, escolhe por não deixá-la dominar ou não senti-la: eis a decisão em tomar, beber alegria – o remédio definitivo que nos foi apresentado no *Manifesto Antropófago* (1928) como sendo “a prova dos nove” (ANDRADE, 1990, p. 51), a prova final de verificação. Por isso, em “O anjo da guarda”, a representação irmã-anjo, embora vinculada a um episódio ou uma cena de luto, não esboça sentimento de melancolia, tristeza ou luto, mas uma atitude humilde de aceitação do ocorrido e aprendizagem para a vida.

O eu lírico, como a rememorar o que se foi e se perdeu, com boa saudade e alegria, constrói versos ao modo de “reconstruir literariamente o seu mundo” (FLORES JR., 2013, p. 162), por isso o uso de “quando” – indicando uma lembrança, de um tempo incerto – e “devia” – pretérito imperfeito para presentificar algo do passado. A representação da imagem fraterna inicialmente não é mítica, mas se nos lembrarmos da companhia e da presença durante toda a

vida (doente) do poeta, podemos enxergar aí a personificação, em uma só pessoa, de vários símbolos/sentimentos pessoais: mãe, irmã, enfermeira, amiga, companheira.

Porém, com o terceiro verso, notamos que talvez a partida da irmã simultânea à chegada do anjo possa ser interpretada como uma projeção, isto é, diante do apagamento da luz/chama da vida da irmã, o eu lírico a projeta em um outro elemento, imaginário/mítico: o anjo “moreno”, “violento e bom”, “brasileiro” (atributos listados na construção da imagem feminina no poema em questão). O anjo, representação mítica da irmã, muito provavelmente continuaria a vida de vigília fraterna, assegurando ao eu lírico um sentimento de paz e de proteção, de acordo com os últimos dois versos.

Não se trata de qualquer anjo, mas do “meu”, anjo específico pelo pronome possessivo, pertencente à sua vida, que “veio” ficar ao pé dele, exatamente no momento em que a irmã partira. A coloquialidade de uma poesia “colhida no fato cotidiano” (MOURA, 2001, p. 52) – cotidiano de onde o poeta aprendera a *desentranhar* o sublime – pode ser enxergada para além do “pra” (ao invés de “para”): temos um eu lírico despojado que se refere a um anjo de forma possessiva, controladora e informal; temos um anjo, do outro lado dos planos, que não é elevado, distinto, sublime, diferente, alheio ao humano, mas um anjo que está por ali, perto, e veio até o sujeito lírico, para ficar ali, ao pé (diferentemente do “vulto de santa” que se debruça sobre o ombro materno do texto anterior), junto, como iguais; um anjo que não reprova ou castiga ou se rebela, mas um anjo acolhedor que sorri antes de se despedir e partir.

E, por fim, temos de nos lembrar do “Sonho branco” (*Estrela da tarde*, 1960) que também resgata – passados quarenta anos e em “atitude humilde” (ARRIGUCCI JR., 2001, p. 9) de enorme carinho – a falta da figura feminina da irmã (Maria Cândida), misteriosamente escondida por detrás de um “tu” (grifos para destacar a alta recorrência):

Não pairas mais aqui. Sei que distante	a
Estás de mim, no grêmio de Maria	b
Desfrutando a inefável alegria	b
Da alta contemplação edificante.	a
Mas foi aqui que ao sol do eterno dia	b
Tua alma, entre assustada e confiante,	a
Viu descender à paz purificante	a
Teu corpo, ainda cansado da agonia.	b
Senti- te as asas de anjo em mesto arranco	c
Voejar aqui, retidas pelo aceno	d
Do irmão, saudoso de teu riso franco.	c
Quarenta anos lá vão. De teu moreno	d
Encanto hoje que resta? O eco pequeno,	d

Pequeno de **teu** sonho – um sonho branco! c
(BANDEIRA, 1993, p. 240; grifos nossos para marcar as rimas).

Ao lado do elemento onírico da referência ao “grêmio de Maria” (a comunhão da irmã com a santa, ambas Marias) e das referências entre corpo e alma, o voo, o pairar, numa atmosfera incerta, há uma riqueza de formas de representação ao longo do poema, lembrando que a representação envolve sentido, signo, palavra. Como o eu lírico não nos conta de quem se fala – mas apenas descreve características da saudade que nostalgicamente sente – é preciso decifrar verso a verso, palavra por palavra, o objeto dessa nostalgia.

O decifrar enigmas nos leva a perceber como é mítica a figura da irmã (falecida em 1918), seja pela construção da poesia, com elementos simbólicos, míticos, mágicos, imaginários, ocultos, seja pela frequência com que, na mitologia pessoal bandeiriana, a irmã sempre aparece, eternizada, sacralizada. Em “Sonho branco” a imagem real da irmã é inicialmente mostrada pairando, como um fantasma, uma assombração, um espírito e ainda distante (não “aqui”), longínqua, num ambiente incerto, impreciso, se não inexistente (“grêmio de Maria”), fruto da contemplação aprofundada do eu lírico, uma contemplação que é “edificante”, construtora, forte, expressiva, potência de linguagem e de sentido.

Em seguida temos a partilha ou divisão do “tu”, ao sol do eterno dia – da morte, da despedida, que dura sempre uma eternidade (e às vezes nunca nos recuperamos) – sendo a alma “assustada e confiante” partindo para os céus, enquanto o corpo, “cansado de agonia” vai descendendo e encontrando sua paz.

E, para fechar a leitura, os tercetos construídos em sinal de “guardar” a irmã preservando-a do esquecimento, quarenta anos depois de seu fim, nos valendo mais uma vez do verbo “guardar” – como defendido por Antonio Cicero (CICERO, 2006, p. 11), já citado anteriormente –, ou seja, guardar não para esconder, omitir, mas proteger do esquecimento por admiração, contemplação, por viver (com) aquilo, ser iluminado por essa santa ou anjo.

3. TRÊS FACES POÉTICAS DE UM *PRISMA*

A seleção dos poemas para leitura e discussão segue o que foi proposto por Murilo Marcondes de Moura (2001) – como já mencionado anteriormente – para dividir a parte prática da pesquisa em três momentos, a fim de melhor estruturar a dissertação e não reduzir a títulos ou generalizar a vasta produção bandeiriana a três partes pequenas.

Como prova disso, em defesa da vasta riqueza do prisma bandeiriano, a pesquisa de Wilson Flores Jr. (2013), também estudando Manuel Bandeira, discute diversos posicionamentos crítico-teóricos, possibilidades variadas para se pensar e conhecer a poesia bandeiriana. Porém, da pesquisa citada, se extrai um trecho em que há colaboração à ideia exposta aqui, de três momentos, mas com diferente nomenclatura e comentários muito válidos sem que se desvalorize o debate sobre a melhor e mais completa leitura de Bandeira, sem perder as essências e particularidades de cada livro. Novamente lembrando, para esta pesquisa, optou-se para a sistematização em três partes, sem o intuito de diminuir o todo ou a completude/riqueza de um poeta múltiplo e prismático:

Apesar disso, acostumamo-nos a pensar a produção de Bandeira como que dividida, digamos, em **três momentos mais ou menos estanques**: o **primeiro**, que compreenderia *A cinza das horas* (1917), *Carnaval* (1919) e *O ritmo dissoluto* (1924), seria caracterizado pela presença marcante de elementos da **tradição parnaso-simbolista** sendo, por isso, ainda um tanto **convencional** ou, para alguns “**pré-modernista**”; o **segundo**, que abrangeria *Libertinagem* (1930) e *Estrela da manhã* (1936), apresentaria o **poeta maduro**, não apenas por ter **dominado sua técnica** e “**cristalizado**” seu **estilo** (que seria caracterizado, sobretudo, por certo modo despojado, *humilde*, delicado de falar das coisas e de *desentranhar* o **sublime** poético das coisas mais banais), como também por dar expressão à **poesia propriamente moderna** (ou **modernista**); o **terceiro** (do qual fariam parte *Lira dos cinquent’anos*, 1940, *Belo belo*, 1948, *Mafuá do malungo*, 1948, *Poemas traduzidos*, 1948, *Opus 10*, 1952, e *Estrela da tarde*, 1963) seria expressão da **continuação dessas conquistas** (combinadas com uma relativa **retomada** de **princípios clássicos**, por um lado, e por **experimentos esparsos**, por outro), na qual repontam alguns grandes poemas, mas nenhum grande desdobramento. No centro dessa divisão, portanto, figuraria *Libertinagem*, livro que condensaria o **núcleo fundamental da expressão do poeta** e ofereceria as chaves-mestras de sua obra (FLORES JR., 2013, p. 10; aspas e itálicos do autor, grifos nossos).

Toda organização ou divisão pode acabar por ser genérica demais, perdendo detalhes importantes e particularidades de cada livro, além da categorização excessiva ou confusão da leitura das obras (de diferentes tons e características) com momentos da vida do autor, forçando um agrupamento ou propondo uma simplificação que peca, às vezes, pelo excesso, passando a imagem errada aos leitores como se a poesia toda de um poeta fosse fácil, rasa, superficial até.

Por isso, cabe dizer que tomamos aqui uma divisão em três “fases” puramente por motivos de separação e organização do *corpus*, em diálogo com a metáfora do prisma poético bandeiriano, em que analisou dois (dos vários) estilos e, agora, propondo um olhar para três faces (recortadas da figura geométrica) sem que seja intenção discutir nomenclaturas ou reduzir a multiplicidade da poesia de Bandeira.

Portanto, o *corpus* do trabalho, constituído por nove poemas, foi assim estruturado, pensando literalmente uma divisão estrutural (e não temática), prezando pela clareza de leitura (e não títulos ou conceituações de movimentos ou tendências/correntes literárias):

3.1 Um prisma crepuscular: a face da penumbra - leitura de “Cantilena” (*A cinza das horas*, 1917), “Baladilha arcaica” (*Carnaval*, 1919) e “O menino doente” (*O ritmo dissoluto*, 1924);

3.2 Um prisma humilde: a face da inovação - leitura de “O anjo da guarda” e “Irene no céu” (ambos de *Libertinagem*, 1930) e “D. Janaína” (*Estrela da manhã*, 1936);

3.3 Um prisma vital: a face da maturidade - leitura de “Sonho branco” (*Estrela da tarde*, 1960), “Velha chácara” (*Lira dos cinquent’anos*, 1940) e “Visita noturna” (*Belo, belo*, 1948).

Três (dos nove poemas que compõem o *corpus*) já foram utilizados: “O menino doente” (*O ritmo dissoluto*, 1924) para simbolizar uma fase inicial; “O anjo da guarda” (*Libertinagem*, 1930) como fase poética intermediária; e “Sonho branco” (*Estrela da tarde*, 1960) representante da fase final. Seis poemas serão agora trabalhados, a saber: “Cantilena” (*A cinza das horas*, 1917) e “Baladilha arcaica” (*Carnaval*, 1919) ilustrando a fase inicial; “Irene no céu” (*Libertinagem*, 1930) e “D. Janaína” (*Estrela da manhã*, 1936) representantes da fase intermediária; e, finalmente, “Velha chácara” (*Lira dos cinquent’anos*, 1940) e “Visita noturna” (*Belo, belo*, 1948) para contar como fase final.

De modo geral, todos os poemas que compõem nossa discussão tocam na relação (íntima ou distante; concreta ou idealizada) entre eu lírico e feminino mítico em ambientes oníricos, unindo e entrelaçando os dois eixos da pesquisa. Ademais, é possível perceber a mudança de tons da poesia bandeiriana, do primeiro poema lido aqui ao último, seja pelo conteúdo do texto, seja pela forma. Dentro dessa perspectiva se observa: a passagem da melancolia, da tristeza e da doença para a aceitação da morte e o convívio/diálogo com esta; o poético que passa das *cinzas* à dissolução e da *libertinagem* às *estrelas*; a criação poética que transita da herança parnaso-simbolista para a libertação, deixando aos poucos o penumbrismo para aderir aos ideais modernistas (com poemas prosaicos, livres, sem a obrigatoriedade métrica ou de esquema de

rimas) e terminando na maturidade poética da convivência poética entre tradição, modernismo e até vanguardas.

3.1 Um prisma crepuscular: a face da penumbra

Sobre *A cinza das horas* (1917) o poeta nos explica:

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 ligados pela mesma tonalidade de sentimento**, pelas **mesmas intenções** de fatura. [...] Nada tenho para dizer desses versos, senão que **ainda me parecem hoje**, como me pareciam então, **não transcender a minha experiência pessoal**, como se fossem **simples queixumes de um doente desenganado**, coisa que pode ser **comovente no plano humano, mas não no plano artístico**. No entanto, publiquei o livro, ainda que sem intenção de começar carreira literária: desejava apenas dar-me a ilusão de não viver inteiramente ocioso. (BANDEIRA, 1997, p. 317-318; grifos nossos).

Há, portanto, um sentimento comum que perpassa os poemas, por um lado os desenganos e queixumes de um doente, por outro a tonalidade da comoção humana, ainda que não artística ou com propósitos estéticos (como a pesquisa estética modernista apontada por Mário de Andrade), dado que o livro era um passatempo, uma ocupação para a vida ociosa.

Em “Cantilena” (*A cinza das horas*, 1917) é perceptível esse queixume e o apelo à comoção pelas impressões do eu lírico diante de um mundo exterior deformado ou transformado pela interioridade lírica (o que, discordando do relato humilde do poeta, nos revela grande apreço artístico, já nas primeiras de suas obras):

O céu <u>parece</u> de algodão.	a
O <u>dia morre</u> . Choveu tanto!	b
As minhas pálpebras estão	a
Como embrumadas pelo pranto	b
Sinto-o descer <u>devagarinho</u> ,	c
Cheio de <u>mágoa</u> e <u>mansidão</u> .	a
A minha testa quer carinho,	c
E pede afago a minha mão.	a
Debalde o rio docemente	d
Canta a monótona canção:	a
Minh'alma é um menino doente	d
Que a alma acalenta mas em vão.	a
A névoa baixa. A obscuridade	e
Cresce. Também no coração	a
Pesada névoa de saudade	e
Cai. Ó pobreza! Ó solidão!	a

(BANDEIRA, 1993, p. 70; grifos nossos para marcar as rimas).

O poema – apresentado em quartetos com rimas alternadas e versos octossílabos – se inicia pela constatação de que o “céu parece” – e não do que ele é, realmente –, o que já revela um traço de onirismo que será recorrente pelo texto todo (lembrando a figura mitológica de disfarce e enganação, que fazem parecer mudando a realidade): a poesia entre ser *vs.* parecer; mundo *versus* eu. Após essa aparência ou semelhança afirmada/encerrada com ponto final “.”, o eu lírico faz a colocação de mais duas sentenças, como fatalidades, para reforçar a ambiência recriada de forma onírica pela morte: “O dia morre. Choveu tanto!”.

É possível captar, no verso, uma oposição entre dia *vs.* noite, vida *vs.* morte, viver *vs.* morrer, semelhante ao “Hino ao sono”, de José Paulo Paes, poema já anteriormente citado, mas aqui (re)colocado para fins comparativos e visuais:

sem a pequena morte
de toda noite
como sobreviver à vida
de cada dia?

(PAES, 2003, p. 148; grifos nossos).

No texto bandeiriano, a oposição de Paes (morte/noite *vs.* vida/dia) adquire um aspecto de constatação paradoxal, juntando ao dia (geralmente associado à luz e à vida) o morrer (associado à escuridão, à noite), e a partir disso podemos perceber que a atmosfera do poema tende a ser fechada, incerta, de um dia que se encerra em penumbras, sombras, ainda mais com a presença do chover em abundância. Essas antíteses, ao lado da constante adjetivação – do pranto, por exemplo, que desce “devagarinho”, cheio “de mágoa e mansidão” – proporcionam ao poema um traço distintivo da atenuação – estética trabalhada por Goldstein (1983, 2005) – com predominância da lentidão nos movimentos do cair da chuva junto ao pranto na face humana e também ainda a saudade em névoa no coração.

Como sugerido pelo título (cantilena: canto suave, monótono, fastidioso), as rimas são um recurso musical significativo, bem se nota a presença do “-ão” em todas as estrofes – que une, por exemplo, “mansidão” e “mão” (a mágoa que é mansa e a mão que pede afago) ou “coração” e “solidão” (esta, talvez pela saudade, dominando aquele) – mas também a rima entre “Choveu tanto” e “pranto” que associa imagetivamente o cair da chuva com o cair das lágrimas (“devagarinho”, “de mágoa e mansidão”) dos olhos do eu lírico.

Além desse par chuva-pranto, há “o rio docemente” entoando de forma fantástica certa “monótona canção”, em tentativa (falha) de responder aos pedidos (símbolo de ternura, sentimento preponderante nos três primeiros livros do autor) da testa – que quer carinho – e da mão – que pede afago. A canção do rio traz à tona a doença de menino e a presença da alma

(possível projeção ou elaboração mítica do feminino) que “acalenta mas em vão”, isto é, tenta acudir, sem sucesso.

A imagem do menino doente criada aqui (n’*A cinza das horas*, 1917) voltaria a figurar e ocupar o ambiente poético mais tarde no poema “O menino doente” (d’*O ritmo dissoluto*, 1924), já incluído e discutido ao longo da pesquisa. Basta observar: o menino que aqui, em 1917, tem sua alma de menino doente, necessitado, pedindo afago e carinho, ouvindo a “monótona canção” do rio, depois, em 1924, será visto lutando contra a doença para ter uma boa noite de sono, e, por isso, entra em cena o som da cantiga de sua mãe, que morta de fadiga acaba por adormecer, dando espaço a um vulto de santa que dá continuidade à sua canção, talvez monótona (como em 1917) ou de ninar, calma, tranquila, aconchegante (em 1924).

A última estrofe da “Cantilena” concentra uma riqueza de sonoridade, imagens e personificações representativas da elaboração onírica que deforma ou revoluciona a realidade. A névoa – do céu de algodão, que embrumava os olhos do eu lírico – desce e, antiteticamente, a obscuridade “cresce”, fechando a canção monótona. Também ao coração cai uma névoa de saudade que reduz o estado do eu lírico à “pobreza” e à “solidão” – pela apóstrofe, pelo chamamento ou invocação – essas duas palavras podem ser vistas como duas companheiras líricas (personificadas) fantasmagóricas e malditas que acompanham e restam ao eu lírico (como o de “Renúncia” com a tristeza, “doce e constante companheira”).

O próximo poema foi retirado de *Carnaval*, livro que o poeta considera sem unidade fixa ou regularidade (de estrofação, rimas, formas, etc.) até sendo possível notar a consciência de que alguns sonetos ali presentes não foram por apreço ou apego à tradição, mas como “pastiches”, imitações de modelos parnasianos, ao lado da crítica a estes presente em “Os sapos”, poema feito, a princípio, como zombaria a dois amigos (Hermes Fontes e Goulart de Andrade) de Bandeira, mas lido durante a Semana de Arte Moderna por Ronald de Carvalho:

[...] O meu *Carnaval* começava **ruidosamente**, como o de Schumann, mas foi-me **saindo tão triste e mofino**, que **em vez de acabar com uma galharda** marcha contra filisteus, **terminou chochamente** [...] É um **livro sem unidade**. Sob o pretexto de que no carnaval **todas as fantasias se permitem**, admiti na coletânea uns fundos de gaveta, **três ou quatro sonetos que não passam de pastiches parnasianos** [...] e isto ao lado das alfinetadas dos “Sapos”. (BANDEIRA, 1997, p. 319; aspas do autor).

Em “Baladilha arcaica” (*Carnaval*, 1919), é possível ilustrar o comentário do autor, pela observação de um texto que foge do esperado barulho festivo dos carnavais, eufóricos, propondo versos suaves, silenciosos, sem ruídos, sem barulhos, com a permanência da tristeza,

(sentimento não tão comum em dias de carnaval), mas permitindo, sobretudo, o fantasiar, pela quase criação de um conto de fadas, de uma figura feminina em sua torre:

Na velha torre quadrangular	a
Vivia a Virgem dos Devaneios...	b
Tão alvos braços...Tão lindos seios...	b
Tão alvos seios por afagar...	a
A sua vista não ia além	c
Dos quatro muros que a enclausuravam,	d
E ninguém via – ninguém, ninguém –	c
Os meigos olhos que suspiravam.	d
Entanto fora, se algum zagal,	e
Por noites brancas de lua cheia,	f
Ali passava, vindo do val,	e
Em si dizia – Que torre feia!	f
Um dia a Virgem desconhecida	g
Da velha torre quadrangular	a
Morreu inane, desfalecida,	g
Desfalecida de suspirar	a

(BANDEIRA, 1993, p. 96; grifos nossos para marcar as rimas).

Com quatro quartetos, versos eneassílabos e rimas predominantemente intercaladas, com exceção das rimas interpoladas (AA) e emparelhadas (BB) na primeira estrofe, a “baladilha” (pequena balada ou balada diminuta) “arcaica” (antiga, medieval) traz para o presente a narrativa antiga – vide a conjugação dos verbos no pretérito imperfeito, como os contos de fadas: “Era uma vez...” – o que traz ao poema uma atmosfera de dúvida, incerteza ou indecisão (da estica da atenuação) com a figura de uma “virgem”, portanto mítica.

Já na primeira estrofe o eu lírico se coloca como um contador de histórias – uma espécie de narrador, portanto – para lembrar a existência de uma figura feminina descrita de forma mítica (virgem, *femme fatale* próxima aos românticos) e onírica (pelos devaneios)

A virgem, como um ideal romântico, tem a alvura por completo: os braços são “alvos” e “lindos seios” que, depois, também são aproximados do branco. Essa figura pode ser classificada como uma elaboração, se levarmos em consideração que apenas o eu narrador consegue vê-la – talvez fruto de sua imaginação, de suas fantasias, o que justifica a caracterização “dos devaneios” (delírio, desvario) – e observando que ela “vivia” distante (física ou mentalmente) numa “velha torre quadrangular”.

Por essa sugestividade da virgem (distante) em sua torre (antiga), é preciso considerar uma nova ponte de contato intertextual entre a poesia penumbrista de Bandeira e os poetas

simbolistas, pela proximidade da imagem da “Virgem dos Devaneios” com, por exemplo, Ismália, nome proveniente do grego, que significa “desejo de amor” (O’HARA, 2014, p. 5):

Quando Ismália enlouqueceu,
Pôs-se na torre a sonhar...
Viu uma lua no céu,
Viu outra lua no mar.

No sonho em que se perdeu,
Banhrou-se toda em luar...
Queria subir ao céu,
Queria descer ao mar...

E, no desvario seu,
Na torre pôs-se a cantar...
Estava perto do céu,
Estava longe do mar...

E como um anjo pendeu
As asas para voar.....
Queria a lua do céu,
Queria a lua do mar...

As asas que Deus lhe deu
Ruflaram de par em par...
Sua alma subiu ao céu,
Seu corpo desceu ao mar...

(GUIMARAENS, 2013, p. 79).

No texto de Alphonsus o onirismo se faz fortemente presente, já que desde o primeiro verso tudo se passa em um momento (“Quando”) de loucura sofrida por Ismália e, dentro desse devaneio, ela se põe a “sonhar”, numa torre distante, contemplando a lua (real) ao céu e (ilusória, refletida) ao mar, duas figuras que a acompanharão em cada estrofe, repetidas vezes, como um jogo antitético que se verá depois na poesia bandeiriana. O sonho, assumido num átimo de loucura, provoca na imagem feminina a perdição (em desejar subir ao céu, se elevar, partir ou ainda descer ao mar, se atirar).

O ato de se perder significa, pode ser visto como uma entrega à fantasia, como Ismália se banha “toda em luar”: banhada literal e não-literalmente pela luz do luar que reflete (e domina) até as águas do mar, banhando-a por dentro e por fora ao mesmo tempo. Ismália, a virgem do “desvario” – semelhante à bandeiriana, dos “devaneios” – começa a cantar, não na “velha torre quadrangular”, mas numa incerta e não definida torre. E, assim, a figura já mítica de uma musa/mulher criada (ou elaborada) pelo eu lírico passa a ser projetada na figura de um anjo (segunda forma mítica) que pende as asas para voar, ainda com o mesmo sentimento, de querência, querendo a lua que está no céu (astros) e a que está no mar (reflexos/aparências), por

esse motivo usa as asas dadas por Deus, asas imaginárias – asas de quem se transforma em anjo, ou seja, de quem morre – ruflam e batem, de forma organizada, e consequentemente a alma (imaterial) sobe ao céu, porém o corpo (matéria) cai ao mar.

Voltando ao poema de Bandeira, a segunda estrofe dá a confirmação do claustro em que está encerrada a virgem, de modo a ilustrar sua visão limitada. Uma figura mítica, elaborada poeticamente e que, a cada verso, mais se parece incrível e irreal, por não ter visão para além dos “quatro muros que a enclausuravam” e, mais, impossível de ser vista, pois as pessoas de fora não conseguiam vê-la (o que é reiterado com uso de três “ninguém” em sequência), não sendo maldita em relação íntima e direta ao eu lírico, mas pela não realização desse encontro, vista de longe, talvez uma certa proximidade com o motivo da *femme fatale* em conjunto com temas de ternura, volúpia ambígua e não satisfação dos desejos amorosos da fase de penumbra da poesia bandeiriana.

Na terceira estrofe, onirismo e feminino mítico se intensificam com a percepção de que “por noites brancas de lua cheia”, apenas a imagem da velha “torre feia” era notada por qualquer “zagal” – palavra que vem do árabe e significa pastor (o que confere ao poema certo bucolismo como pano de fundo da noite, branca, distante) – que por ali passava e, misteriosamente, apenas o eu lírico, onisciente, sabia da existência (ainda que imaginária, elaborada) da mulher. Por trás dessa intensificação temos uma oposição interessante entre elementos internos e externos.

Por dentro da torre, o mistério vago e imaginário, por fora apenas a construção rígida que, a todos que passam pelo “val” (vale), destoa por parecer “feia” e não algo que atrai, que dá pena e chama como o lar de uma donzela (“Virgem dos Devaneios”). Ou se pensarmos mais amplamente e com maior significação – lembrando que os primeiros três livros do poeta possuem forte carga simbólica – por fora o corpo, duro, erguido e real (“torre feia”, por dentro a alma, profundo enigma, imaginário que ninguém vê (a suposta virgem). Virgem que pode ser interpretada com personificação do próprio poeta ou uma projeção do sentimento lírico, expressando a alma (feminina) pela imagem da virgem (pura) que se vê, no poema, impotente (embora pura, trata-se da alma de um tuberculoso) e guardada numa torre, de formato fálico (representando o corpo, a masculinidade que veste, que guarda a alma, feminina).

A última estrofe marca o desfecho da pequena balada (poema narrativo e lendário) e também o fim da virgem “desconhecida”, que morre em seu claustro quadrangular “inane” e “desfalecida de suspirar”, suspiros talvez pela longa expectativa de ser vista/notada por alguém ou de receber um socorro, ainda que imaginário, pela via dos sonhos do eu lírico narrador.

3.2 Um prisma humilde: a face da inovação

Sobre *Libertinagem* (1930) – um dos dois livros dessa face –, o poeta comenta:

Libertinagem contém os poemas que escrevi de 1924 a 1930 – os anos de **maior força e calor do movimento modernista**. Não admira, pois, que seja entre os meus livros o que está mais dentro da **técnica** e da **estética** do modernismo. Isso todo o mundo pode ver. O que no entanto poucos verão é que muita coisa que ali **parece modernismo, não era senão o espírito do grupo alegre de meus companheiros diários naquele tempo** (BANDEIRA, 1997, p. 337; grifos nossos).

Em outras palavras, os poemas de *Libertinagem* não revelam liberdade, despojamento e desregramento (técnicas e estéticas reconhecidamente modernistas) apenas pelo fato de o livro estar vinculado ao movimento literário da época, mas também pela vivência cotidiana com seus contemporâneos (amigos e companheiros). Isso contribui para a grande simplicidade dos temas e da linguagem que percorrem os poemas do livro todo, por isso o *desentranhar* poesia – em três formas, como propõe Arrigucci Jr. (2009): minerar/trabalhar a poesia tirada da vida cotidiana; expressar sentimentos diante dos fatos da vida e das ruas usando versos; (re)conhecer o que há de oculto na humana condição/existência com o auxílio da palavra poética.

É por esse motivo (entre outros) que o poeta começa seu *Itinerário* pela constatação de que:

Assim, na companhia paterna ia-me eu embebendo dessa ideia que **a poesia está em tudo** – tanto **nos amores** como **nos chinelos**, tanto **nas coisas lógicas** como **nas disparatadas**. [...] adquiri a noção de haver **uma realidade mais bela, diferente da realidade quotidiana** [...] Lembro-me ainda muito bem da **estranheza**, do mal-estar que me dava quando a poesia era soneto e eu, até então só afeito ao ritmo quadrado, me sentia desagradavelmente suspenso ao terceiro verso do primeiro terceto. A aceitação da forma soneto foi em poesia a minha primeira vitória contra as forças do hábito. (BANDEIRA, 1997, p. 296-297; grifos nossos).

Se a poesia “está em tudo”, tudo (no mundo) carrega um material poético, material a ser descoberto, evidenciado ou simplesmente noticiado pelas trilhas dos versos que só um poeta de longa formação (e leituras) pode fazer, com maestria. Seja uma poesia implícita ou explícita, clara ou obscura, complexa ou simples, a existência do poeta nessa segunda fase nos mostra muitas faces do prisma-poético, como são exemplos, a descoberta das ruas, da simplicidade em poesia, a adesão modernista, o despojamento, a mineração, achando valor no que há de mais banal e corriqueiro da vida (e não só no que há de sublime e elevado).

Por exemplo, em “Irene no céu” (*Libertinagem*, 1930) temos a criação (como traço onírico) poética de um encontro imaginário/mítico entre Irene e São Pedro, nas portas do céu:

Irene preta

-

Irene boa	-
Irene sempre de bom humor.	-
Imagino Irene entrando no céu:	-
— Licença, meu branco!	-
E São Pedro bonachão:	-
— Entra, Irene. Você não precisa pedir licença.	-

(BANDEIRA, 1993, p. 142; grifos nossos para marcar as rimas).

Em sete versos livres e brancos (por isso a notação “-” para os versos órfãos), o eu lírico descreve – como uma breve narrativa – a chegada ou a subida de Irene aos céus, movimento que muitas figuras sagradas ou míticas realizam por toda a história da humanidade (ascensão, júbilo, etc.). Como efeito expressivo e em oposição às demais figuras míticas/sacras, Irene não realizaria sua ascensão de forma tão recatada, respeitosa, basta perceber sua fala (imaginada, fantasiosamente, pelo eu lírico): “— Licença, meu branco!”.

Na tentativa de ser educada logo se confunde e se junta à necessidade brasileira estereotipada de afeto, que se vê no verso acima pela irônica e contraditória construção de “Licença” (símbolo de polidez) em conjunção sintática com “meu branco” (traço de intimidade ou afetividade) tratando o santo como alguém normal, uma personagem bíblica transformada em amigo íntimo. Isso talvez explique porque também temos uma oposição ou mistura de tratamentos na fala de São Pedro, chamado pelo eu lírico de “bonachão”, sinônimo de bondoso, sem malícia, nem preconceitos, que se dirige inicialmente à Irene com o uso do “tu” como a imperar, (imperativo afirmativo) para depois utilizar o tão coloquial/popular “você”, fazendo com que ela se sinta em casa:

— **Entra**, Irene. Você não precisa pedir licença.
(2ª pessoa) (3ª pessoa)

O feminino representado pela figura de Irene, uma negra, escrava ou trabalhadora, de vivência simples, sempre com o semblante feliz e o sorriso sereno no rosto – merecedora de ir para o céu e não outro lugar – como fica claro nos três primeiros versos (sem nenhum verbo, apenas substantivo e adjetivos): “Irene preta / Irene boa / Irene sempre de bom humor.”.

Esse recurso pode nos enganar, transmitindo aos leitores a expectativa de uma poesia real, concreta, listando todos os aspectos descritivos de uma pessoa física, existente. Porém, a enganação começa com o quarto verso, saindo do plano da realidade e se entregando ao onírico a partir do uso de “Imagino” – um plano imaginativo (imaginar) dentro de outro (poema) –, o mesmo verbo que Camões usaria numa de suas mais belas heranças: “Transforma-se o amador na cousa amada / por virtude do muito imaginar” (CAMÕES, 2018, p. 51). E assim a imaginação toma conta e domina o espaço da realidade, dividindo um lado descritivo real

(atributos de Irene) e de outro onírico imaginativo (diálogo entre Irene e São Pedro, o popular chaveiro dos céus, segundo se crê).

Embora pertencente ao modernismo de nosso poeta, o poema não deixa de se valer do elemento onírico (da imaginação criadora) para criar – ou brincar, como apontou Freud (2014) – uma situação imaginária, em que há a representação mítica não só do feminino mas de outras imagens, não por projeções/elaborações crepusculares, nem personificações de sentimentos abstratos/melancólicos, mas duas elaborações: **a)** de uma figura humana, como qualquer outra, ausente de quaisquer associações à *femme fatale*; **b)** um santo, nada sublime ou superior, mas completamente humanizado, próximo, acessível. Ambas as figuras estão descritas e situadas em encontro, em papel de igualdade pela poesia *desentranhada*, aquela preocupada em (re)tirar o minério mais valioso de situações onde até então se acreditava que nada existia.

Sobre o segundo livro da face de transição (à humildade) é preciso destacar de seu título:

Ao utilizar a expressão “**estrela da manhã**”, Bandeira, tão perspicaz na percepção dos **contrastes**, talvez tenha pretendido desentranhar, como se estivesse vendo “pela primeira vez”, o que se encontra encoberto pela expressão gasta: o **paradoxo de uma estrela brilhar no céu já claro**. Retirada do uso automático, ao ser reavivada pela emoção poética, a expressão adquire um **poder insuspeitado de revelação**. Desentranhar o complexo que se encontra oculto no simples é uma das lições maiores desse poeta, conforme estamos observando. [...] A “**estrela da manhã**” 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). (MOURA, 2001, p. 55; aspas do autor, grifos nossos).

Selecionamos, assim, “D. Janaína” (*Estrela da manhã*, 1936), em que se aflora uma narrativa ou crença do folclore nacional, influenciado pela matriz de cultura africana que tão solidamente formou o cânone brasileiro de referências ao longo da história. Como central no texto vemos a figura de D. Janaína (referência a Iemanjá, entre tantos outros nomes e designações), mas envolvida em uma divisão de dois mundos contrastantes (aqui real, ali imaginário) como se discutirá mais abaixo:

D. Janaína	a
Sereia do mar	b
D. Janaína	a
De maiô encarnado	c
D. Janaína	a
Vai se banhar.	b
D. Janaína	a
Princesa do mar	b
D. Janaína	a

Tem muitos amores	-
É o rei do Congo	-
É o rei de Aloanda	-
É o sultão-dos-matos	c
É S. Salavá!	b
Saravá saravá	b
D. Janaína	a
Rainha do mar!	b
D. Janaína	a
Princesa do mar	b
Dai-me licença	-
Pra eu também brincar	b
No vosso reinado.	c

(BANDEIRA, 1993, p. 157-158; grifos nossos para marcar as rimas).

O texto, observando a forma, está disposto em quatro estrofes, versos predominantemente com cinco sílabas poéticas e rimas muito curiosas que exploram o som da vogal aberta “a” (‘-ar’, ‘-ado’, ‘-anda’, ‘-atos’, ‘-vá’) sugerindo talvez a imensidão do mar – aberto (imenso, amplo) como a vogal que se está repetindo. Isso produz, como efeito para o texto, um ambiente notadamente marítimo que servirá de palco para algumas viagens oníricas de nosso eu lírico, dividido pelos versos entre dois mundos (que são mostrados pelas palavras e os sentidos que elas carregam): o real e o imaginativo; o litoral e o mar imenso; a forma mulher (Janaína) e o símbolo (religioso) de um orixá (no caso, Iemanjá).

Dentro dessa esfera mista (de imaginação e devaneio incertos e realidade certa), vê-se a colocação da figura mítica da sereia representada pela projeção (refletir a figura mítica do orixá em uma pessoa real) ou pela simples evocação (chamamento do eu lírico) pela imagem feminina: “D. Janaína”. Janaína – um dos nomes dados a Iemanjá, na cultura afro-brasileira – retoma uma série de elementos culturais a serem apresentados na poesia, pela descrição mítica (Janaína, “sereia”, “princesa”, “rainha”) na imensidão dos orixás e da cultura popular, além de outros elementos históricos e/ou geográficos (que situam os elementos utilizados ou exploram o plano onírico, imaginário do poema, abrindo espaço para mais narrativas e novas histórias): os amores e lugares visitados pela mulher (Congo, Aloanda, etc.).

Nesse ambiente do fantástico (o reinado da sereia) e do imaginário popular (pelo folclore ou pelas crenças religiosas), pode-se dizer que o eu lírico se relaciona com o feminino em três momentos, numa espécie de gradação, ou uma sequência intencional/convidativa: **a)** “Vai se banhar.”; **b)** “Tem muitos amores”; e **c)** “Dai-me licença”.

Primeiramente o poeta constrói um eu lírico a contemplar o feminino, buscando descrevê-lo durante o banho majestoso. Em um segundo momento relata os namoros de D. Janaína pelos

mundos, histórias conhecidas, amores antigos. Contemplação e histórico amoroso que o conduzem ao pedido final, educado e respeitoso (“Dai-me licença”) em sinal de saudação (“Saravá, saravá”) para entrar neste universo mítico-onírico, no reinado da sereia, e também “brincar” – no sentido infantil/inocente ou como Macunaíma tanto preferia, personagem mítica e “herói da nossa gente” (ANDRADE, 1988, p. 129) – imaginando uma espécie de entrega, isto é, um gesto de contemplação para ao final se deixar nas mãos de Iemanjá, para ser levado até o reinado desta, representada como forma humana de uma senhora, “D. Janaína”, recurso também observado no poema anterior (o mesmo traço distintivo, de humildade, em que se humaniza ou populariza símbolos sagrados, elevados).

Aqui talvez possa existir de forma mais nítida o aproveitamento da *femme fatale*, pela construção de D. Janaína como representação mítica de Iemanjá, uma vez que o eu lírico – ciente ou inocente – pede para “brincar” num reinado que mal sabe ou adivinha o que o espera: feito o convite à figura feminina, não há volta, nem como saber os caminhos que se seguirão e, dali o que se seguirá é a incerteza. Incerteza de quem será D. Janaína, como será Iemanjá e o que ela planeja a partir dos desejos e procuras do eu lírico, realizando ou não suas vontades.

3.3 Um prisma vital: a face da maturidade

A “Velha chácara” (*Lira dos cinquent’anos*, 1940) talvez seja uma demonstração de resistência da memória – ainda que falha, ilusória – com um eu lírico que busca retomar suas raízes, relembrar sua trajetória e as paisagens onde viveu, se perdendo pelo caminho procurando aquilo que já não existe mais:

A casa era por aqui...	a
Onde? Procuro-a e não acho.	b
Ouçó uma voz que esqueci:	a
É a voz deste mesmo riacho.	b
Ah quanto tempo passou!	c
(Foram mais de cinquenta anos.)	d
Tantos que a morte levou!	c
(E a vida... nos desenganos...)	d
A usura fez tábua rasa	e
Da velha chácara triste:	f
Não existe mais a casa...	e

– Mas o menino ainda existe. **f**

(BANDEIRA, 1993, p. 187; grifos nossos para marcar as rimas).

Com dois quartetos, um terceto e um verso solto (seria esse texto um soneto inacabado? uma tentativa falha, assim como a lembrança da velha chácara?), traz rimas em um esquema que abrange todos os versos. Estes organizados em redondilhas maiores, fato digno de nota, pois a medida traz de volta e resgata a tradição arcaica (trovadoresca e humanística) da medida velha, ou seja, sete sílabas poéticas, o que semanticamente reforça a ideia de lembrança do passado longínquo – tanto pela temática (a velha chácara) quanto pela forma (medidas, rimas, se lembrarmos que a face anterior havia se desprendido de esquemas e métricas).

Atento a isso, Murilo Marcondes de Moura afirma sobre o fato de *Lira dos cinquent'anos*, diacronicamente, retomar versos medidos e formas tradicionais que nunca foram, por inteiro, abandonadas pelo poeta – apesar da recusa ou inexistência de regularidade de rimas, estrofação, métrica e forma fixas (vide anexo G) – e adicionamos a consideração de que há até a volta de algumas características da penumbra (como o sentimento de melancolia, ternura, sofrimento):

[...] Ao lado de *Libertinagem* e *Estrela da Manhã*, constitui provavelmente a parte mais densa, **em termos de qualidade estética**, de toda a obra poética de Bandeira.

Mas **em contraste com os dois livros anteriores**, observa-se aqui a presença marcante de **formas fixas**. Como vimos, **estas não foram abandonadas de todo, mas estavam certamente muito submetidas à pesquisa do verso livre**. Proliferam não apenas os **versos medidos**, mas **formas poéticas da tradição** [...] Num primeiro instante, o leitor poderia imaginar que o poeta estaria abandonando as conquistas modernistas. [...] Mas já vimos que, em Bandeira, essas compartimentações estanques entre o moderno e o tradicional são inócuas. (MOURA, 2001, p. 66-67; grifos nossos).

Isso nos revela, sincronicamente, um livro muito denso, rico, cheio de particularidades uma vez que engloba diversas técnicas e estilos acumulados, aprendidos e apurados pelas mãos de um poeta com muita vivência, muita experiência e leituras. Um escritor que mesmo sem expectativa alguma de vida foi vivendo, ao som de um tango argentino, um “morre-não-morre” (BANDEIRA, 1997, p. 359), e soube aproveitar cada momento e cada dia como um aperfeiçoamento do trabalho poético, valorizando cada vez mais a compreensão do mundo pelos sentidos, compondo, agora, uma lira que celebra pontualmente os *cinquent'anos*, fato que atribui aos poemas, específicos deste livro, o caráter memorialístico, por exemplo, ou de reavaliação da vida, dos fatos, das amizades, das lembranças, das recordações. Algo nesse caminho pode ser encontrado em “Velha chácara” (*Lira dos cinquent'anos*, 1940), mencionado já antes e comentado abaixo.

O eu lírico de “Velha chácara” inicialmente está à procura (em vão?) de sua antiga casa e, detalhe, o uso do pretérito imperfeito como reforço da lembrança. Ao lembrar de suas direções – mas sem encontrá-la – se depara com a voz de um riacho, traço onírico que atribui à

natureza um poder mágico/fantástico de adquirir voz própria: O “mesmo riacho” pode significar que o rio continua igual ou, talvez, seja o mesmo rio de “Cantilena” (*A cinza das horas*, 1917), aquele que embalara “docemente” uma “monótona canção”.

A construção da imagem do riacho, dotada de significações, acompanhada pelo primeiro verso da segunda estrofe “Ah quanto tempo passou!”, lembrando um pouco a filosofia de Heráclito (da mudança das coisas no mundo), eternizada na poesia camoniana:

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,
Muda-se o ser, muda-se a confiança;
Todo o mundo é composto de mudança,
Tomando sempre novas qualidades,
[...]
O tempo cobre o chão de verde manto,
Que já coberto foi de neve fria,
E enfim converte em choro o doce canto.
(CAMÕES, 2018, p. 83).

À passagem do tempo devemos muito, mudanças positivas (cobrir o chão que era de “neve fria” em um novo e vivo “verde manto”) ou negativas (converter o “doce canto” em “choro”), mas graças a ele tudo muda, tudo flui e um homem não se banha duas vezes no mesmo rio, pois o ser muda e também a água passa e corre (mudando, portanto, o aspecto do riacho em que inicialmente o homem se banhou). Aqui, a velha chácara (projeção simbólica, talvez, da infância), também sofrera com a passagem do tempo (“Foram mais de cinquenta anos”) deixando de existir, assim como muitas pessoas também se foram, levados ou pela figura da morte – figura feminina mítica associada à *femme fatale* por ser fatídica, uma fatalidade – ou pela vida irreduzível, com seus “desenganos”.

No terceto temos uma possível ideia do que aconteceu com a casa: os efeitos da “usura”. Pelo empréstimo a juros, nesse caso um valor altíssimo, diante da não-retribuição do valor, a casa, triste – nota-se uma hipálage aqui, transpondo os sentimentos do eu lírico humano (quem está realmente triste) para a chácara, inanimada, refletindo nela o estado de espírito do eu lírico –, acabou se perdendo, saindo das posses da família para funcionar como “tábua rasa”, termo português para a expressão latina “tábula rasa” (literal: tábua raspada, limpa, em branco, como papel). Assim, a velha chácara, da infância, das reminiscências, agora perdida serve para qualquer função, receber qualquer credo ou ensinamento (como o que pensava Caminha a respeito dos indígenas) e, por isso, o que “ainda existe” é o menino que morava ali, habitava a chácara, embora ela não tenha resistido à ação do tempo e do mercado, das mudanças e das novidades.

E, finalmente, o verso órfão reforça, pela sua estrutura, o conteúdo que pretende passar, uma vez que sozinho, solto no poema, trata da solidão do eu lírico, na busca por retomar o passado, relembrar a chácara, sem encontrá-la, terminando por concluir que a casa pode não existir mais, mas o menino – a infância dele vivida na casa – este sim ainda existe, presente agora no poema, expressando sua tristeza pelos caminhos da fantasia, projetando sua lembrança em versos.

O último poema, da última face, é “Visita noturna” (*Belo belo*, 1948), de fortes traços oníricos ao descrever a ação de uma alma (ou morta, ou sombra) que interage com o eu lírico sem se mostrar:

Bateram à minha porta,	a
Fui abrir, não vi ninguém.	b
Seria a alma da morta?	a
Não vi ninguém, mas alguém	b
Entrou no quarto deserto	c
E o quarto logo mudou.	d
Deitei-me na cama, e perto	c
Da cama alguém se sentou.	d
Seria sombra da morta?	a
Que morta? A inocência? A infância?	e
O que concebido, abortou,	d
Ou o que foi e hoje é só distância?	e
Pois bendita a que voltou!	d
Três vezes bendita a morta,	a
Quem quer que ela seja, a morta	a
Que bateu à minha porta.	a

(BANDEIRA, 1993, p. 202; grifos nossos para marcar as rimas).

Assim como no texto anterior (e como se espera dessa última fase de produção poética), há a retomada da tradição, percebido neste caso pelos versos construídos em redondilha maior, em estrofes predominantemente de quatro versos, e com uma forte carga onírica, de atmosfera sombria e até fantástica (envolva em mistérios e elementos imaginativos) em que a penumbra parece voltar, numa imprecisão de acontecimentos reais ou fantasiosos.

Sobre *Belo belo* (em especial o poema homônimo incluído neste), Murilo Marcondes avisa que há uma alegria amarga ou uma positividade nula em alguns poemas desse momento de criação poética, em que leva uma vida alegre e feliz, mesmo frente aos desejos que não se realizam e à frustração que é inevitável:

A expressão “**Belo Belo**”, retirada de uma **canção popular**, é muito **afirmativa** e ecoa em “quero”, de **presença obsessiva**. Os desejos, porém, são todos inacessíveis, e a sua **frustração, inevitável**; de modo que eles se

transformam, também pela rima toante, em “lero-lero”. A palavra “zero”, última do poema, completa a cadeia sonora, que é também de um progressivo esvaziamento da positividade inicial (“belo belo” > “quero quero” > “lero-lero” > “zero”). (MOURA, 2001, p. 74; aspas do autor, grifos nossos).

No poema aqui selecionado, “Visita noturna”, o primeiro verso, que abre o texto, é construído com a utilização do sujeito indeterminado “Bateram”, o que dá ao texto todo, já ao primeiro olhar, um enorme efeito de sentido: a expressão de incertezas, dúvidas, desconhecimento.

Não se sabe ao certo quem batera à porta do eu lírico, ainda que ele tenha respondido à batida, se deslocando, abrindo a porta, sem nada encontrar, o que é curioso e desperta, para o leitor, todo um mundo de possibilidades, sensações, emoções, dentre elas o onirismo, misturando real e imaginário – se é que realmente alguém bateu à porta do eu e ele não está ouvindo de forma introspectiva, subjetiva, isso em seu interior/íntimo. Diante disso, o onirismo vai tomando conta da atmosfera lírica, se aproveitando das dúvidas que são levantadas (“Seria a alma da morta?”), começando no terceiro verso da primeira estrofe, perguntando – ou invocando – a “alma da morta” (vê-se que aqui onirismo e feminino parecem se entrelaçar).

Felizmente ou não, o gesto de “abrir” a porta acaba por escancarar as portas do eu lírico (da casa ou de seu mundo, de seu corpo, de sua vida, de sua mente) ainda que ele não encontre ninguém. Isso nos revela uma atitude contemplativa (da poesia penumbrista) olhando o nada e pensando/lembrando de uma alma penada e morta. Alma que mesmo invisível parece invadir o “quarto deserto”.

Importante essa oposição entre “ninguém” e “alguém”, porque na prática significa que nada se vê (na realidade material, pelos olhos), mas muito se percebe (na imaginária criação, pelos versos) mudando pelo quarto, dando a entender que algo de muito sombrio está se passando e assolando a mente humana. Outro jogo antitético se faz ainda na segunda estrofe: o eu lírico se deita na cama, em busca de descanso, e o “alguém” (que entrara ao ver a porta aberta) se deita junto, como o eu lírico de “Consoada” (*Opus 10*, 1952) desejara: encontro, com a morte, indesejada, invisível e iniludível.

Vale notar, porém, que a imagem desse “alguém” (elaboração imprecisa, indefinida) possa simbolizar a irmã do poeta – seu anjo da guarda – pela mitologia pessoal que recorrentemente relembra na poesia a figura de Maria (e ao final desse texto temos a palavra “bendita” em tom de agradecimento), apesar de que a atmosfera sombria, noturna, nos conduza para a figura mítica da morte.

Independentemente do que seja (ou de quem seja) a morta – a terceira estrofe é repleta de possibilidades todas personificadas no plano imaginário como uma alma ou assombração de

pessoa: a inocência (que se perdeu); a infância (que ficou para trás); a distância (que foi abortada, deixada pelo tempo que passou); etc. – o eu lírico se confessa alegre, feliz, reconfortado pela sua presença, afinal de contas assim ele tem uma companhia para celebrar, mesmo as coisas que tiveram de ser abortadas depois de concebidas ou tudo o que passou e deixou de existir para cair no plano das distâncias.

Por isso “bendita a morta”, ele bendiz a morte (repetida e enfaticamente três vezes) que bateu à sua porta, não se assombra diante de uma alma penada e não a considera “maldita” enquanto representação mítica (da *femme fatale*) pela imagem do vulto morto a entrar, se deitar com ele, mas que enxerga positividade nessa situação, se sentindo abraçado, acompanhado, não mais só, solitário. “Bendita” essa alma que voltou (seja ela a irmã, a infância, etc.) ao prestar a visita, embora noturna, rápida, onírica, imaginativa, e de regresso à sua casa.

CONCLUSÃO

Os poemas discutidos contribuíram para atingir os objetivos deste trabalho, que se ocupou em demonstrar como se constrói o onirismo poético em Bandeira enquanto descrição, ambientação e, inserida nisso, a representação mítica do feminino (por múltiplas utilizações e recursos). Além disso, na ordem em que os textos foram apresentados – das cinzas (face da herança), passando pela libertinagem (face da mudança) e até pelas estrelas (face da esperança) – é perceptível como esses dois temas da pesquisa permanecem no todo da poesia de Bandeira, apesar da transição prismática: **a)** dos tons contemplativos (sombrios e penumbristas), passando para a aceitação das adversidades (o aprendizado da vida cotidiana e humilde), até chegar no convívio com a morte (em que o passado e a penumbra voltam e parecem coexistir com a vida real); **b)** da herança parnasiana e simbolista do poeta ao desapego modernista, libertário e prosaico chegando até o diálogo com as vanguardas ou mistura/mescla do simbólico ao popular, do sombrio ao claro do dia.

Assim, o onirismo enquanto transformação da natureza real em um espelho do eu lírico (como íntimos) ou a construção de um ambiente imaginário (como elaboração de sonhos) que altera ou enriquece a experiência real, pode ser visto como uma forma de recriação lírica/imagética de cenas do cotidiano (talvez da própria vida do poeta), tidas como elevadas ou banais, mas passíveis de serem sonhadas na poesia.

A “Cantilena” solitária (primeira face) de um eu lírico buscando carinho e afago pelo rio que canta docemente – o mítico representado com traços fortes pelas personificações de sentimentos abstratos –, encontra em “D. Janaína” (face intermediária), também nas águas, o convite para brincar num reinado todo de encantos ou perdições do folclore, do popular, pelas mãos de Iemanjá (mito e figuração feminina), e à procura da “Velha chácara”, em que ainda há um riacho que pelos sons, sugeridos ou evocados, parece confessar ao eu lírico todas as mudanças corridas e sofridas pelo tempo, como tudo mudou e deixou de existir ou simplesmente passou, menos ele, ainda menino.

Ainda sobre “D. Janaína” cabe uma relação direta com o poema: “Vou-me embora pra Pasárgada” (*Libertinagem*, 1930), já mencionado anteriormente. O reinado de Iemanjá-Janaína que agora se anuncia, tão desejado pelo eu lírico, lembra muito o também desejado (e sonhado) reino bandeiriano de Pasárgada, contando com a referência à “mãe-d’água” nesse seu “tesouro” pessoal, que existiu (ou não) satisfazer o sonho de viver tudo aquilo que a doença, cumprindo as promessas de adolescente, realizando as vontades que, às vezes, a própria vida ingrata – aquela do poema “A vida assim nos afeiçoa” (*A cinza das horas*, 1917) – não dá.

Para relembrar o que foi discutido anteriormente e ilustrar as ideias que compõem a conclusão (quase o momento de nos despedirmos e irmos “embora”), segue o poema na íntegra:

Vou-me embora pra Pasárgada
Lá sou amigo do rei
Lá tenho a mulher que eu quero
Na cama que escolherei

Vou-me embora pra Pasárgada
Aqui eu não sou feliz
Lá a existência é uma aventura
De tal modo inconsequente
Que Joana a Louca de Espanha
Rainha e falsa demente
Vem a ser contraparente
Da nora que nunca tive

E como farei ginástica
Andarei de bicicleta
Montarei em burro brabo
Subirei no pau-de-sebo
Tomarei banhos de mar!
E quando estiver cansado
Deito na beira do rio
Mando chamar a mãe-d'água
Pra me contar as histórias
Que no tempo de eu menino
Rosa vinha me contar
Vou-me embora pra Pasárgada

Em Pasárgada tem tudo
É outra civilização
Tem um processo seguro
De impedir a concepção
Tem telefone automático
Tem alcaide à vontade
Tem prostitutas bonitas
Para a gente namorar

E quando eu estiver mais triste
Mas triste de não ter jeito
Quando de noite me der
Vontade de me matar
— Lá sou amigo do rei —
Terei a mulher que eu quero
Na cama que escolherei
Vou-me embora pra Pasárgada.
(BANDEIRA, 1993, p. 143-144).

Há em “Vou-me embora pra Pasárgada” o onirismo poético expresso pelo vou-me-emborismo, cunhado por Mário de Andrade (2002), que expressa mais que o sentido de fuga, a

evasão, desprendimento da vida. Não se trata apenas de fugir para um outro lugar, mas se desprender da vida real e partir de todo, sem volta, para um lugar imaginado, criado, em que o eu lírico pode ser uma figura importante (“amigo do rei”) e ter a mulher que sempre sonhou (“Lá tenho a mulher que eu quero”), *femme fatale* ou não, símbolo de erotismo/maldição ou ternura, com os bens materiais que precisar (“Na cama que escolherei”), a um piscar de olhos, pois “a existência é uma aventura”. Ademais, há outras figuras femininas, históricas (“Joana a Louca”) e míticas, cultural (“mãe-d’água”) e pessoalmente (“Rosa”) representadas.

Ênfase seja feita, novamente, para a possibilidade de aproximação de algumas figuras ao motivo da *femme fatale* dos escritores românticos, quando comparamos a morte, a doença, o anjo da guarda, a perda da irmã, Irene subindo ao céu, entre outros, como temáticas próximas ao ideal romântico, sem que isso signifique um enquadramento da poética de Manuel Bandeira ao grupo de escritores (neor)românticos. Ou seja, é possível estabelecer um diálogo entre alguns poemas aproximando imagens femininas “malditas” pelas figuras horrendas e negativas vinculadas a elas, porém, o intuito já mencionado anteriormente aqui, é ampliar a discussão e a leitura comparada sem classificar o poeta em estilos literários passados, concordando com o exposto por Mario de Andrade (2002) de que Bandeira contribui para a expressão de um estado de espírito comum a vários poetas brasileiros, num panorama mais amplo das literaturas.

De volta ao *corpus*, ainda o triste fim da virgem dos devaneios que habitava a velha torre quadrangular da “Baladilha arcaica”, não vista por ninguém (a não ser pelo eu lírico), acaba por morrer de tanto suspirar, desconhecida, sozinha. Passando para o fim cômico e até informal de “Irene no céu” por uma figura feminina tão representativa da população brasileira preta chegando ao céu pedindo licença, preocupada, educada, tentando não cometer nenhum erro, sendo acolhida por um santo bonachão, despreocupado, paciente, que acaba sendo mais informal que a própria Irene. Até chegar na “Visita noturna” com o aparecimento da alma ou sombra de uma figura feminina, que sem se saber ao certo quem, é bendita por voltar, bater à porta, entrar, sentar à cama, fazendo companhia.

E, finalmente, a noite de acalento e sonhos de “O menino doente” em que se projeta na figura materna (símbolo de amor e cuidado) a figura do vulto de santa (símbolo de proteção e guarda) conservando ou ampliando o sentimento de proteção, sossego, vigia ou de felicidade e alegria para o eu lírico que nos descreve a cena e talvez dela participe na figura do doente. Depois, em “O anjo da guarda”, a continuidade do bem-estar proporcionado pela figura feminina, sendo o anjo propriamente a irmã, que por muitos anos cuidou dele, protegeu e acudiu, mesmo morta, transformada em um anjo, fica ao pé deste eu lírico, sorrindo, guardando, para depois subir aos céus. Nessa temática, “Sonho branco” resgata pela memória a figura

fraterna de amores, cuidados, carinhos (na falta da figura maternal) e, mesmo quarenta anos já passados, uma distância temporal muito grande, a alegria é inefável, impagável, intraduzível, de uma alma que mesmo abandonando o corpo, no mundo real do eu lírico, ficou pairando por alguns momentos, triste, compadecida, sem querer deixá-lo, por ver em seu rosto a tristeza, querendo transformá-la em alegria pelo “riso franco”, quer seja pela guarda do anjo, pela vigília de santa que ocupa o lugar da mãe morta de fadiga ou pelos ecos pequenos nos sonhos brancos do eu lírico.

Como já era de se esperar, transitando por um prisma-poético tão diverso e rico (múltiplo), o onirismo se manifesta de diferentes formas recriando a realidade das ruas e do mundo ou fugindo totalmente deste para a criação de um universo inteiro novo, onde não exista problemas, adversidades, sofrimentos. Além disso, as formas de representação mítica do feminino são várias e muito diversas: personificando sentimentos abstratos (a solidão, a tristeza, etc.) e até a própria natureza (o céu, o rio, o riacho, etc.), criando grandes metáforas, símbolos e comparações entre figuras reais e imaginárias (a mãe, a irmã, a criança) ou até a direta utilização, na realidade, de imagens mítico-sagradas (vulto de santa, anjo da guarda, etc.), mítico-folclóricas (D. Janaína, a virgem, a morte, a alma, etc.) ou mítico-históricas (pela imagem de Irene).

Podemos pensar nesse terceiro grupo com muita relevância, pois abre novos caminhos para novos poemas, por sua matriz social e histórica, em que “Irene no céu” traz como representação, como exemplo mítico, a figura “preta”. Pelos livros de Bandeira, tantas outras figuras “pretas”, seja na interpretação do “mito” da Mãe Preta (enquanto ama de leite, líder religiosa e até amante) ou como mitologia pessoal do poeta, que foi criado desde muito cedo com a presença e participação (os cuidados) de figuras pretas como Rosa, Tomásia, que podem ser vistas, por exemplo, no já citado “Vou-me embora pra Pasárgada” e “Profundamente”, (ambos de *Libertinagem*, 1930).

Todas essas representações míticas do feminino estão, na poesia, em comunhão, convivência, vigília, adoração, ou diálogo com o eu lírico, sempre como forma de companhia, visita, cuidado, preenchendo sua vida, às vezes como a *femme fatale* no sentido de expressão do desejo, de falta, de procura por cuidados (mais presente na poesia material, modernista), e, em menores casos, também a figura “maldita” que por trajes e máscaras fantasmagóricas parece atormentar ou deixar sugestivo um clima de penumbra de presença sombria ou do desconhecido (mais recorrente em poemas de estilo crepuscular, como se esperava).

O fato é que ambos os temas permanecem, iguais/próximos ou adquirindo novos/diferentes sentidos ou significações a depender de como o poeta usa a imaginação

criadora para: **a)** construir, verso a verso, o ambiente onírico em maior ou menor proximidade com o mundo real, ou seja, a realização poética que transforma, transfigura ou transporta a realidade para o universo imaginativo e criativo da poesia bandeiriana; e **b)** para manter a figuração do feminino enquanto encontro com o eu lírico, simbolizando referências pessoais, de uma mitologia própria, guardada em seus poemas; ou referências criadas pelo imaginativo, tão fortes quanto figuras existentes e que o poeta expressa ser necessárias como companhia.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia 1930-62**: de *Alguma poesia* a *Lição de coisas*. Edição crítica preparada por Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- ANDRADE, Mário de. A poesia em 1930. In: _____. **Aspectos da literatura brasileira**. 6.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. p. 37-57.
- ANDRADE, Mário de. **Dicionário musical brasileiro**. Coordenação de Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toni. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999.
- ANDRADE, Mário de. **Macunaíma o herói sem nenhum caráter**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.
- ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: _____. **Aspectos da literatura brasileira**. 6.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. p. 253-280.
- ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. Obras completas de Oswald de Andrade. São Paulo: Globo & Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- ARRIGUCCI JR., Davi. **Humildade, paixão e morte**: a poesia de Manuel Bandeira. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ARRIGUCCI JR., Davi. O humilde cotidiano de Manuel Bandeira. In: _____. **Enigma e comentário**: ensaios sobre literatura e experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 9-27.
- ASSIS, Machado de. A desejada das gentes. In: _____. **Várias histórias**. Obra completa em quatro volumes. v. II. Organização de Aluizio Leite, Ana Lima Cecílio e Heloísa Jahn. São Paulo: Nova Aguillar, 2015. p. 458-463.
- BACHERLARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. 20.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BANDEIRA, Manuel. Itinerário de Pasárgada. In: _____. **Seleção de prosa**. Organização de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 295-360.
- BAUDELAIRE, Charles. V – Salão de 1859. In: _____. **Obras estéticas**: filosofia da imaginação criadora. Tradução de Edison Darci Heldt. Petrópolis: Vozes, 1993. p. 83-145.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43.ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- CALVINO, I. Por que ler os clássicos. In: _____. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 9-16.

CAMÕES, Luís Vaz de. **20 Sonetos**. Introdução e edição comentada por Sheila Hue. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.

CANDIDO, Antonio; SOUZA, Gilda de Mello e. Introdução. *In*: BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. 20.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. p. 3-17.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CICERO, Antonio. **Guardar**: poemas escolhidos. 3.ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006.

CORTELLA, Mario Sergio. **Não espere pelo epitáfio!**; provocações filosóficas. 16.ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

DE MASI, Domenico. **O ócio criativo**: entrevista a Maria Serena Paliei. Tradução de Léa Manzi. 3.ed. Rio de Janeiro: Sextante, 2000.

FLORES JR., Wilson José. **Ambivalências em Pasárgada**: a poesia de Manuel Bandeira em suas tensões. 2013. 283f. Tese (Doutorado) - PPG em Ciência da Literatura, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2013.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Tradução de Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

FREUD, Sigmund. O poeta e o fantasiar. *In*: _____. **Escritos sobre literatura**. São Paulo: Hedra, 2014. p. 79-90.

FREUD, Sigmund. Historiales clínicos: observaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia ('dementia paranoides') autobiograficamente descrito (1911). *In*: _____. **Obras completas, v. I, II, III**. Madrid: Biblioteca Nueva, 1948, v. II, p. 509-750.

FREUD, Sigmund. O inconsciente (1915). *In*: _____. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 14, p. 165-222.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. **Do Penumbrismo ao Modernismo** (o primeiro Bandeira e outros poetas significativos). São Paulo: Ática, 1983 (Ensaio, 95).

GOLDSTEIN, Norma Seltzer (org). **Traços marcantes no percurso poético de Manuel Bandeira**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. Traços penumbristas na poesia modernista de Manuel Bandeira. **SOLETRAS**, Rio de Janeiro, v.25, n.1, jan./jun. 2013, p. 59-69. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/soletras.2013.7314>. Último acesso em: 29 out. 2022.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Tradução de Vitor Jabouille. 5.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

GUIMARAENS, Alphonsus de. **Melhores poemas de Alphonsus de Guimaraens**. Direção de Edla van Steen. Organização de Alphonsus de Guimaraens Filho. 1.ed. (digital). São Paulo: Global, 2013.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Organização e revisão de Arthur Ituassu. Tradução de Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio/Apicuri, 2016.

KAST, Verena. **Sonhos**: a linguagem enigmática do inconsciente. Tradução de Lorena Kim Richter. Petrópolis: Vozes, 2010.

KURY, Mario da Gama. **Dicionário de mitologia grega e romana**. 8.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MIELIETINSKI, Eleazar. **A poética do mito**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

MOURA, Murilo Marcondes de. **Manuel Bandeira**. São Paulo: Publifolha, 2001 (Folha explica, 35).

O'HARA, Larissa. O Simbolismo em Ismália. **Revista Eletrônica de Estudos Literários (REEL)**, Vitória, s. 3, ano 10, n. 14, p. 1-11, 2014.

OLIVEIRA, Wendel Santos. **A literatura libertina francesa do século XVIII**: o sentido político-filosófico em “Les bijoux indiscrets”. 2015. Monografia (Licenciatura em História) - Departamento de História, Centro de Ciências Humanas, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, SE, 2015.

PAES, José Paulo. **Os melhores poemas de José Paulo Paes**. 5.ed. Seleção e organização Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Global, 2003. (Coleção Os melhores poemas, 37).

PAES, José Paulo. Epitáfio. In: _____. **Calendário perplexo**. São Paulo: Ficções, 1983.

PASSOS, Cleuza Rios Pinheiro. Poesia e devaneio: a mágica ciranda de Rondó do capitão de Manuel Bandeira. In: _____ (org.). **Confluências**: crítica literária e psicanálise. São Paulo: Nova Alexandria/ Edusp, 1995. (Série pensamento universitário). p. 101-112.

PINTO, Elza Maria Barros da Rocha. Conceitos fundamentais dos métodos projetivos. **Ágora**. Rio de Janeiro, v XVII, n. 1, jan./jun. 2014, p. 135-153.

PIRES, Antônio Donizeti. A poesia prismática de Manuel Bandeira. **Signótica**, Goiânia, v.30, n.1, jan./mar. 2018, p. 5-28. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/sig/issue/view/1952>. Último acesso em: 29 out. 2022.

SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. O eterno feminino maldito e a sensibilidade moderna: o motivo da *femme fatale* entre Baudelaire e o decadentismo brasileiro. **Lettres françaises**, Assis, n. 16 (1), 2016, p. 125-140.

SOUSA, João da Cruz e. **Obra completa**. Organização de Andrade Murici. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1995.

STAROBINSKI, Jean. **A invenção da liberdade**. São Paulo: Editora UNESP, 1994.

TADIÉ, Jean-Yves. **Le récit poétique**. Paris: Presses Universitaires de Frances (PUF), 1978.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

AGUIAR, Rosiane de Sousa Mariano. **Das cinzas aos mafuás**: infância e morte na lírica de Manuel Bandeira. 2010. 228f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal, 2010.

ANDRADE, Carlos Drummond *et al.* **Homenagem a Manuel Bandeira**. Ed. Fac-similar. São Paulo: Metal Leve, 1986.

ANDRADE, Carlos Drummond. **Passeios na ilha**: divagações sobre a vida literária e outras matérias. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

ARRIGUCCI JR., Davi. A beleza humilde e áspera. *In*: _____. **O cacto e as ruínas**: a poesia entre outras artes. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000. p. 7-89.

BANDEIRA, Manuel. **Apresentação da poesia brasileira** [seguida de uma antologia]. Posfácio Otto Maria Carpeaux. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BANDEIRA, Manuel. **Guia de Ouro Preto**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

BANDEIRA, Manuel. **Seleção em prosa e verso**. Organização de Emanuel de Moraes. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

BANDEIRA, Manuel. **Noções de história das literaturas**. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1960 (2 volumes).

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *In*: _____. **Vários Escritos**. 5.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul / São Paulo: Duas Cidades, 2011. p. 169-191.

COELHO, Eduardo dos Santos. **Arqueologia da composição**: Manuel Bandeira. 2009. 219f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2009.

COUTO, Ribeiro. **Dois retratos de Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.

COUTO, Ribeiro. **Três retratos de Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. O primeiro Bandeira e sua permanência. *In*: LOPEZ, Telê Porto Ancona. (org.). **Manuel Bandeira**: verso e reverso. São Paulo: Edusp/Queiroz, 1987, v. ÚNICO, p. 8-21.

GUIMARAENS FILHO, Alphonsus de. **Itinerários**. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. **Por que ler Manuel Bandeira**. São Paulo: Globo, 2008.

JUNG, Carl. Gustav. Psicologia e poesia. Tradução de Dora Ferreira da Silva. **Cadernos de teoria e crítica literária**, Araraquara, n.3, 1973.

JUNQUEIRA, Ivan. Presença e aceitação da morte. *In*: BANDEIRA, Manuel. **Testamento de Pasárgada**: antologia poética. Organização de Ivan Junqueira. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. p.273-285.

LOPEZ, Telê Porto Ancona (org.). **Manuel Bandeira**: verso e reverso. São Paulo: T. A. Queiroz, 1987.

MARINI, Marisol. A crítica psicanalítica. *In*: BERGEZ, D. *et al.* **Métodos críticos para a análise literária**. Tradução de Olinda Maria Rodrigues Prata. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 45-96.

PIRES, Antônio Donizeti. As conexões plurais do prisma Bandeira. *In*: RIVAS HERNÁNDEZ, Ascension (ed.). **Manuel Bandeira en Pasárgada**. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2015.

PIRES, Antônio Donizeti. O poeta modernista e o Brasil barroco: Bandeira em viagens. *In*: LOUSADA, Maria Alexandre; AMBRÓSIO, Vitor. (ed.). **Literatura, viagens e turismo cultural no Brasil, em França e em Portugal**. Lisboa: CEG-IGOT-ULisboa, 2017. p. 126-140.

PONTIERO, Giovanni. **Manuel Bandeira** (Visão geral de sua obra). Rio de Janeiro: J. Olympio, 1986.

REGIS, Maria Helena Camargo. **O coloquial na poética de Manuel Bandeira**. Florianópolis: UFSC, 1986.

ROSENBAUM, Yudith. **Manuel Bandeira**: uma poesia da ausência. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 2002.

ROSENBAUM, Yudith. Manuel Bandeira: o poeta da reconstrução. **SOLETRAS**, Rio de Janeiro, v.25, n.1, jan./jun. 2013, p. 70-80. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/soletras.2013.7315>. Último acesso em: 29 out. 2022.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr Lerrer. Inconsciente. *In*: JOBIM, José Luís (org). **Palavras da crítica**: tendências e conceitos no estudo da literature. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 185-211.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr Lerrer. Inconsciente. *In*: JOBIM, José Luís; ARAÚJO, Nabil; SASSE, Pedro Puro (org). **(Novas) Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Makunaíma, 2021, p. 231-275.

SILVA BRITO, Mário da. **Poesia do Modernismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

SOARES, Maria do Carmo. Função pragmática da oralidade na poesia de Manuel Bandeira. **Cerrados**, Brasília, n. 15, a. 12, 2003, p. 155-172.

TELES, Gilberto Mendonça. A utopia poética de Manuel Bandeira. *In*: _____. **A escrituração da escrita**: teoria e prática do texto literário. Petrópolis: Vozes, 1996. p. 217-272.

ANEXOS

ANEXO A – Quadro I – *A cinza das horas* (Traços marcantes)

QUADRO I	Poemas	TRAÇOS MARCANTES			Versos			Rimas				Estro- fação		Quotidiano	Tom confidencial	Provocação / Tom altissonante	Objeto c/ valor real	Objeto c/ valor simbólico	Imprecisão de sentimentos	Locali- zação	
		pg.	Regulares	Livres	Polimétricos	Quebras rítmicas	Deslocamento do acento tônico	Soneto	Regulares	Irregulares	Nasais	Toantes	Regular	Irregular						Espaço	Tempo
1	Epígrafe	5	X	—	—	—	—	—	X	—	—	—	X	X	X	—	—	X	—	—	—
2	Desencanto	7	X	—	—	—	—	—	X	—	X	—	X	X	X	—	—	X	—	—	—
3	A Camões	7	X	—	—	—	—	X	X	—	—	—	X	—	—	—	—	X	—	—	—
4	A Antônio Nobre	8	X	—	—	—	—	X	X	—	X	—	X	—	X	—	—	X	—	—	—
5	Paisagem noturna	8	—	—	X	X	X	—	X	—	X	—	—	X	—	—	—	—	ext.	som.	—
6	Ruço	10	X	—	—	—	X	—	X	—	—	—	X	—	X	—	—	—	ext.	som.	—
7	Versos escritos n'água	11	X	—	—	—	—	—	X	—	X	—	X	—	X	—	—	X	—	—	—
8	Inscrição	11	X	—	—	X	—	—	X	—	—	—	X	—	—	—	—	—	ext.	som.	—
9	Chama e fumo	12	X	—	—	—	—	—	X	—	—	—	X	X	—	—	—	X	ext.	som.	—
10	Confissão	13	X	—	—	—	—	X	X	—	—	—	X	—	X	—	—	X	—	—	—
11	Crepúsculo de outono	14	X	—	—	—	—	—	X	—	—	—	—	—	X	—	X	X	ext.	som.	—
12	A canção de Maria	15	X	—	—	—	—	—	X	—	—	—	X	X	X	—	—	X	—	luz	—
13	A Aranha	15	X	—	—	—	—	X	X	—	X	—	X	—	—	—	—	X	—	—	—
14	D. Juan	16	X	—	—	—	—	X	X	—	—	—	X	—	—	—	—	X	—	—	—
15	Mancha	16	X	—	—	—	—	X	X	—	X	—	X	—	—	—	X	X	—	—	—
16	Cartas de meu avô	17	X	—	—	—	—	—	X	—	X	—	X	—	X	—	X	X	—	int.	luz
17	A sombra das araucárias	19	X	—	—	—	—	—	X	—	X	—	X	—	X	—	X	—	ext.	luz	—
18	Volta	20	—	—	X	—	—	—	X	—	—	—	—	X	—	—	X	X	—	—	—
19	A vida assim nos afeiçoa	20	X	—	—	—	—	—	X	—	X	—	X	—	X	—	—	X	—	—	—
20	Imagem	21	—	—	X	—	—	—	X	—	—	—	X	—	X	—	—	X	—	—	—
21	Voz de fora	22	X	—	—	—	—	X	X	—	—	—	X	—	—	—	X	X	—	—	—
22	A beira d'água	22	X	—	—	—	—	X	X	—	X	—	X	—	X	—	X	X	X	ext.	luz

Fonte: *Do Penumbismo ao Modernismo (o primeiro Bandeira e outros poetas significativos)*, 1983.

ANEXO B – Quadro IA – *A cinza das horas* (Traços marcantes)

QUADRO I – A		Relação c/ música/ pintura	Frustração	Evasão	Antítese/Contraste	Rosa (amor)	Estrela	Luz/chama	Repetições/aliterações/ assonâncias	Metalinguagem	Intertextualidade	Sinestesias/Imagens sensoriais	Evocação da infância/família	Melancolia “doce”, fruída	Morte	Busca amorosa	Amada inatingível/ sonhada/ausente	Aceitação/Alegria de viver	Ternura pelo tema	Reflexão filosófica	Tom irônico	Solidariedade/Perdão	Isolamento/Solidão	Identificação Poeta/Pierrot	Volúpia ambígua	Tom coloquial
Manuel Bandeira A CINZA DAS HORAS	Poemas																									
	1	Epígrafe	X	—	X	—	—	—	X	X	—	X	X	X	X	—	—	X	X	—	—	—	X	—	—	—
	2	Desencanto	—	—	—	—	—	—	X	X	—	X	—	X	—	—	—	—	X	—	—	—	—	—	—	—
	3	A Camões	—	—	—	—	—	—	—	X	—	—	—	—	—	—	—	—	X	—	—	—	—	—	—	—
	4	A Antônio Nobre	—	—	X	—	—	—	X	X	—	—	—	X	—	—	—	—	X	—	—	—	—	—	—	—
	5	Paisagem noturna	X	—	—	X	—	X	X	—	—	X	—	—	—	—	—	—	X	—	—	—	—	—	—	—
	6	Ruço	—	—	—	—	—	—	X	—	X	—	—	X	—	—	—	—	X	—	—	—	—	—	—	—
	7	Versos escritos n'água	—	—	—	—	—	—	—	X	—	—	—	X	—	—	—	—	X	—	X	—	—	—	—	—
	8	Inscrição	X	—	—	X	—	—	—	—	—	X	—	—	X	—	—	X	X	—	—	—	—	—	—	—
	9	Chama e fumo	X	X	—	X	—	—	X	—	—	X	—	X	—	—	—	—	X	—	X	—	—	—	—	—
	10	Confissão	—	—	—	X	—	—	—	—	—	—	—	X	—	—	—	—	X	—	—	—	—	—	—	—
	11	Crepúsculo de outono	—	—	—	—	—	—	X	—	—	X	—	X	—	—	—	—	X	—	—	—	—	—	—	—
	12	A canção de Maria	—	—	—	—	—	—	X	—	—	—	—	—	—	—	—	X	X	—	—	—	—	—	—	—
	13	A Aranha	—	X	—	X	—	—	—	—	—	X	—	X	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	14	D. Juan	—	X	X	X	—	—	—	—	X	—	—	X	—	—	—	—	—	X	—	—	—	—	—	—
	15	Mancha	X	X	X	X	—	X	—	—	—	X	—	X	—	—	—	—	—	X	—	—	—	—	—	—
	16	Cartas de meu avô	—	X	—	—	—	—	X	—	—	—	X	X	—	—	—	—	X	X	—	—	—	—	—	—
	17	A sombra das araucárias	—	—	—	—	—	—	—	X	—	—	—	—	—	—	—	X	X	X	—	—	—	—	—	—
	18	Volta	—	X	—	X	—	—	X	—	—	—	—	X	—	—	—	—	X	X	—	—	—	—	—	—
	19	A vida assim nos afeiçoa	—	X	—	X	—	—	X	—	—	—	—	X	—	—	—	—	—	X	—	—	—	—	—	—
	20	Imagem	—	X	—	X	—	—	X	—	—	—	—	X	—	—	—	—	X	X	—	—	—	—	—	—
	21	Voz de fora	—	—	—	X	—	—	—	—	—	X	—	—	X	—	—	—	—	X	—	X	—	—	—	—

Fonte: *Do Penumbismo ao Modernismo (o primeiro Bandeira e outros poetas significativos)*, 1983.

ANEXO C – Quadro II – *Carnaval* (Traços marcantes)

QUADRO II		TRAÇOS MARCANTES										Versos		Quebras rítmicas		Deslocamento do acento tônico	Sorteto	Rimas				Estro-fação		Quotidiano	Tom confidencial	Provocação / Tom altissonante	Objeto com valor real	Objeto com valor simbólico	Imprecisão de sentimentos	Locali-zação																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																														
		pg.	Tempo	Espaço																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																								
Manuel Bandeira CARNAVAL	Poemas																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																											

Fonte: *Do Penumbismo ao Modernismo (o primeiro Bandeira e outros poetas significativos)*, 1983.

ANEXO D – Quadro IIA – *Carnaval* (Traços marcantes)

QUADRO II – A	Manuel Bandeira	CARNIVAL	Poemas	Relação c/ música/pintura	Frustração	Evasão	Antítese/Contraste	Rosa (amor)	Estrela	Luz / Chama	Repetições/aliterações / assonâncias	Metalinguagem	Intertextualidade	Sinestesias/Imagens sensoriais	Evocação da infância/família	Melancolia "doce"/fruída	Morte	Busca amorosa	Amada inatingível/sonhada/ausente	Aceitação/Alegria de viver	Ternura pelo tema	Reflexão filosófica	Tom irônico	Solidariedade/Perdão	Isolamento/Solidão	Identificação Poeta/Pierrot	Volúpia ambígua	Tom coloquial
1	Bacanal			—	X	—	X	—	—	—	X	X	—	X	—	—	—	—	—	X	X	—	X	—	—	—	X	—
2	Os sapos			—	—	—	X	—	—	—	X	X	X	—	—	—	—	—	—	X	X	—	—	—	—	—	—	—
3	A canção das lágrimas de Pierrot			—	X	—	X	—	—	—	—	—	X	—	—	—	—	—	X	X	X	—	X	—	—	X	X	—
4	Vulgívaga			—	X	—	X	X	—	—	X	—	—	—	—	—	X	X	X	—	—	X	—	—	—	—	X	—
5	Verdes mares			—	—	—	X	—	—	—	—	—	X	X	—	—	—	—	—	—	X	—	—	—	—	—	—	—
6	A rosa			—	X	—	X	X	—	—	—	—	—	—	—	—	X	X	X	—	—	—	—	—	—	—	X	—
7	A sereia de Lenau			—	X	X	X	—	—	—	—	X	X	—	—	—	X	X	X	X	—	—	—	—	—	—	X	—
8	A fina, a doce ferida			—	X	—	X	—	—	X	—	—	—	X	—	—	X	X	X	—	—	—	—	—	—	X	X	—
9	Pierrot branco			—	X	—	X	—	—	—	X	—	—	—	—	—	—	X	X	—	X	—	—	—	—	—	X	—
10	A silhueta			—	X	X	X	—	—	—	—	X	—	X	—	—	X	—	—	—	X	—	—	—	—	—	—	—
11	Arlequinada			—	—	—	X	—	—	—	X	X	X	—	—	—	—	X	—	—	X	—	—	—	—	X	X	—
12	Do que disseses			—	X	—	X	—	—	—	X	—	—	—	—	—	—	X	X	—	X	—	—	—	—	—	X	—
13	Pierrot místico			—	X	—	X	X	—	—	X	—	—	X	—	—	X	X	X	—	X	—	—	X	—	X	X	—

Fonte: *Do Penumbismo ao Modernismo (o primeiro Bandeira e outros poetas significativos)*, 1983.

ANEXO E – Quadro III – *O ritmo dissoluto* (Traços marcantes)

QUADRO III		TRAÇOS MARCANTES		Versos			Quebras rítmicas	Deslocamentos do acento tônico	Soneto	Rimas				Estro-fação		Quotidiano	Tom confidencial	Provocação / Tom alussonante	Objeto c/ valor real	Objeto c/ valor simbólico	Imprecisão de sentimentos	Locali-zação	
				Regulares	Livres	Polimétricos				Regulares	Irregulares	Nasais	Toantes	Regular	Irregular							Espaço	Tempo
Manuel Bandeira		Poemas																					
1	O silêncio	79	X	—	—	—	X	X	—	—	X	—	X	—	X	—	—	—	—	X	int.	som.	
2	O menino doente	79	X	—	—	—	—	X	—	—	X	—	X	—	X	—	—	—	—	—	int.	som.	
3	Balada de Santa Maria Egípcíaca	80	—	—	X	—	X	X	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	X	ext.	som.		
4	O espelho	81	X	—	—	—	—	X	—	—	X	—	—	—	X	—	—	—	X	int.	luz		
5	Na solidão das noites úmidas	81	—	X	—	X	X	X	—	—	—	X	—	—	—	—	—	—	X	onír.	som.		
6	Felicidade	82	X	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	X	ext.	luz		
7	Murmúrio d'água	83	—	—	—	—	—	—	—	—	X	—	—	—	—	—	—	—	X	ext.	luz		
8	Mar bravo	84	—	—	—	—	—	—	—	—	X	—	—	—	—	—	—	—	X	ext.	luz		
9	Carinho triste	85	—	—	—	X	X	X	—	—	—	X	—	—	—	—	—	—	X	—	—		
10	Bélgica	86	—	X	X	X	X	X	—	—	—	X	—	—	—	—	—	—	X	ext.	luz		
11	A vigília de Hero	87	—	—	—	X	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	som.		
12	Os sinos	88	X	—	—	—	—	X	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	X	ext.	luz		
13	Madrigal melancólico	90	—	X	—	—	X	X	—	—	X	X	—	—	—	—	—	—	—	—	—		
14	Quando perdes o gosto humilde da tristeza	91	—	X	X	X	X	X	—	—	—	X	—	—	—	—	—	—	—	—	—		
15	A estrada	92	—	X	—	—	X	X	—	—	—	—	—	—	X	—	—	—	X	ext.	luz		
16	Meninos carvoeiros	92	—	X	—	—	X	X	—	—	—	—	—	—	X	—	—	—	—	ext.	som.		
17	Sob o céu todo estrelado	93	—	X	—	—	X	X	—	—	—	—	—	—	—	X	—	—	—	ext.	som.		
18	Noturno da Mosela	94	—	X	—	—	X	X	—	—	—	—	—	—	—	X	—	—	X	int.	som.		
19	Gesso	94	—	X	—	—	X	X	—	—	—	—	—	—	X	—	—	—	X	—	—		
20	A mata	95	—	X	—	—	X	X	—	—	—	—	—	—	X	—	—	—	—	ext.	—		
21	Noite morta	96	—	X	—	—	X	X	—	—	—	—	—	—	X	—	—	—	—	ext.	som.		
22	Na Rua do Sabão	96	—	X	—	—	X	X	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	ext.	som.		
23	Berimbau	98	X	—	—	—	—	—	—	—	X	—	—	—	X	—	—	—	—	ext.	—		
24	Balõesinhos	98	—	X	—	—	X	X	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	ext.	—		
TOTALS			6	13	9	19	20	0	7	8	10	10	10	6	18	11	8	2	5	14	3	a	b

interior: 4

exterior: 14

exterior: 5

onírico: 1

a } não localizado: 1

b } não localizado: 5

sombra: 10

luz: 8

Espaço: int. = interior; ext. = exterior; onír. = onírico
Tempo: luz; som. = sombra

Espaço: int. = interior; ext. = exterior; onír. = onírico
Tempo: luz; som. = sombra

a } não localizado: 5
interior: 4
exterior: 14
b } sombra: 10
luz: 8
não localizado: 6
onírico: 1

Fonte: *Do Penumbismo ao Modernismo (o primeiro Bandeira e outros poetas significativos)*, 1983.

ANEXO F – Quadro IIIA – *O ritmo dissoluto* (Traços marcantes)

QUADRO III – A		Relação com música/pintura	Frustração	Evasão	Antítese/Contraste	Rosa (amor)	Estrela	Luz/Chama	Repetições/aliterações/assonâncias	Metalinguagem	Intertextualidade	Sinestesias/Imagens sensoriais	Evocação da infância/família	Melancolia “doce”/fruída	Morte	Busca amorosa	Amada inatingível/sonhada/ausente	Aceitação/Alegria de viver	Ternura pelo tema	Reflexão filosófica	Tom irônico	Solidariedade/Perdão	Isolamento/Solidão	Identificação Poeta/Pierrot	Volúpia ambígua	Tom coloquial
Manuel Bandeira																										
O RITMO DISSOLUTO																										
Poemas																										
1	O silêncio	—	—	—	X	—	—	—	X	—	—	X	—	—	X	X	—	—	X	—	—	—	—	—	X	—
2	O menino doente	—	—	—	X	—	—	—	X	—	—	—	—	—	X	—	—	—	X	—	—	—	—	—	X	—
3	Balada de Santa Maria Egípcíaca	—	—	—	X	—	—	—	X	—	—	—	—	—	—	—	—	X	X	X	—	—	—	—	X	—
4	O espelho	—	—	X	X	—	—	X	X	—	—	X	—	—	—	X	X	—	X	—	—	—	X	—	X	—
5	Na solidão das noites úmidas	X	—	—	X	—	—	X	X	—	—	X	—	—	—	X	X	—	X	—	—	—	X	—	X	—
6	Felicidade	—	X	X	X	—	—	—	X	—	—	X	—	—	X	—	—	—	X	—	X	—	X	—	X	—
7	Murmúrio d'água	X	—	—	X	—	—	—	X	—	—	X	X	—	—	—	—	—	X	—	—	—	X	—	—	—
8	Mar bravo	X	X	—	X	—	—	X	X	—	—	X	—	—	X	—	—	—	X	—	—	—	X	—	—	—
9	Carinho triste	—	—	—	X	—	—	—	X	—	—	X	—	—	—	X	—	—	X	—	—	—	—	—	—	—
10	Bélgica	X	—	—	—	—	—	—	X	—	X	—	—	—	—	—	—	—	X	—	—	—	—	—	—	—
11	A vigília de Hero	—	X	—	X	—	—	—	—	—	—	—	—	—	X	X	—	—	X	—	—	—	—	—	X	—
12	Os sinos	X	—	—	—	—	—	—	X	—	—	X	X	—	—	—	—	X	X	—	—	—	—	—	—	—
13	Madrigal melancólico	—	—	—	X	—	—	—	X	—	—	X	X	—	—	X	—	—	X	X	—	—	—	—	—	—
14	Quando perdes o gosto humilde da tristeza	—	—	—	X	—	—	—	X	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	X	—	—	—	—	—	—
15	A estrada	—	—	—	X	—	—	—	X	—	—	X	—	—	—	—	—	X	X	X	X	—	—	—	—	—
16	Meninos carvoeiros	—	—	—	X	—	—	—	X	—	—	X	—	—	—	—	—	X	X	X	—	—	—	—	—	—
17	Sob o céu todo estrelado	X	—	—	—	—	—	X	X	—	X	X	—	—	—	—	—	X	X	X	—	—	—	—	—	—
18	Noturno da Mosela	—	—	—	X	—	X	—	X	—	—	X	—	—	—	—	—	X	X	X	X	X	—	—	—	—
19	Gesso	—	—	—	X	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	X	X	X	—	—	—	—	—	—
20	A mata	—	—	—	X	—	—	—	X	—	—	X	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
21	Noite morta	—	—	—	X	—	—	—	X	—	—	X	—	—	—	—	—	X	X	X	—	—	—	—	—	—
22	Na Rua do Sabão	X	—	—	X	—	—	X	X	—	X	—	—	—	—	—	—	X	X	X	—	—	—	—	—	—
23	Berimbau	—	—	—	—	—	—	—	X	—	—	—	—	—	—	—	—	X	—	—	X	—	—	—	—	—
24	Balõesinhos	—	—	—	X	—	—	—	X	—	—	—	—	—	—	—	—	—	X	—	—	X	—	—	—	—
TOTALS		7	3	2	20	1	1	5	22	0	3	14	3	8	5	6	3	12	20	13	4	6	6	0	6	13

Fonte: *Do Penumbismo ao Modernismo (o primeiro Bandeira e outros poetas significativos)*, 1983.

ANEXO G – Quadro de traços significativos (percentual)

Traços Marcantes	A cinza das horas	Caraval	O ritmo dissoluto	Libertinagem	Estrela da manhã	Lira dos Cinquent'anos	Belo Belo	Opus 10	Estrela da Tarde*
Versos regulares	44 (88%)	25 (78%)	6 (25%)	3 (8,3%)	6 (22,2%)	23 (56,1%)	15 (46,9%)	10 (47,6%)	42 (60,9%)
Rimas regulares	49 (98%)	26 (80%)	7 (28%)	1 (2,8%)	4 (14,8%)	8 (19,5%)	6 (18,8%)	5 (23,8%)	31 (44,9%)
Rimas nasais	32 (64%)	21 (68%)	10 (41%)	3 (8,3%)	13 (48,1%)	12 (29,3%)	22 (68,8%)	9 (42,9%)	48 (69,6%)
Estrofação regular	37 (74%)	24 (75%)	6 (25%)	5 (13,9%)	5 (18,5%)	24 (58,5%)	11 (34,4%)	4 (19%)	22 (31,9%)
Tom Confidencial	40 (80%)	25 (78%)	8 (33%)	10 (27,8%)	16 (59,3%)	18 (43,9%)	3 (9,4%)	7 (33,3%)	27 (39,1%)
Frustração	35 (70%)	19 (59%)	3 (12%)	8 (22,2%)	11 (40,7%)	15 (36,6%)	5 (15,6%)	1 (4,8%)	14 (20,3%)
Melancolia	39 (78%)	19 (59%)	8 (33%)	9 (25%)	13 (48,1%)	23 (56,1%)	4 (12,5%)		17 (24,6%)
Antítese	44 (88%)	29 (90%)	20 (83%)	10 (27,8%)	15 (55,6%)	31 (75,6%)	22 (68,8%)	12 (57,1%)	53 (76,8%)
Repetições	37 (74%)	22 (69%)	22 (91%)	23 (63,9%)	17 (63%)	37 (90,2%)	31 (96,9%)	15 (71,4%)	37 (53,6%)
Imagens Sensoriais	30 (60%)	20 (62%)	14 (58%)	1 (2,8%)	5 (18,5%)	17 (41,5%)	16 (50%)	9 (42,9%)	39 (56,5%)
Ternura pelo tema	40 (80%)	28 (87%)	20 (83%)	26 (72,2%)	22 (81,5%)	30 (73,2%)	24 (75%)	5 (23,8%)	28 (40,6%)
Objeto com valor simbólico	21 (42%)	17 (51%)	14 (58%)	16 (44,4%)	16 (59,3%)	18 (43,9%)	14 (43,8%)	8 (38,1%)	40 (58%)
Tom irônico	15 (30%)	19 (59%)	13 (53%)	6 (16,7%)	5 (18,5%)	13 (31,7%)	21 (65,6%)	3 (14,3%)	6 (8,7%)
Cotidiano	26 (52%)	6 (18%)	11 (46%)	9 (25%)	8 (29,6%)	7 (17,1%)	11 (34,4%)		7 (10,1%)
Objeto com valor real	27 (54%)	10 (30%)	5 (20%)	19 (52,8%)	16 (59,3%)	21 (51,2%)	18 (56,3%)	20 (95,2%)	68 (98,6%)
Busca amorosa	23 (46%)	21 (68%)	6 (25%)	8 (22,2%)	5 (18,5%)	6 (14,6%)	5 (15,6%)	1 (4,8%)	17 (24,6%)
Volúpia ambígua	17 (34%)	17 (51%)	6 (25%)	6 (16,7%)	7 (25,9%)	2 (4,9%)	3 (9,4%)	2 (9,5%)	6 (8,7%)
Versos livres		2 (6%)	13 (53%)	28 (77,8%)	21 (77,8%)	16 (39%)	17 (53,1%)	11 (52,4%)	26 (37,7%)
Quebras rítmicas	1 (2%)	9 (28%)	18 (75%)		7 (25,9%)	4 (9,8%)	12 (37,5%)		3 (4,3%)
Estrofação irregular	16 (32%)	8 (25%)	18 (75%)	21 (58,3%)	21 (77,8%)	24 (58,5%)	11 (34,4%)	11 (52,4%)	31 (44,9%)
Deslocamento do acentoônico	1 (2%)	4 (12%)	20 (83%)	1 (2,8%)	7 (25,9%)	4 (9,8%)	12 (37,5%)		3 (4,3%)
Tom coloquial	4 (8%)	3 (9%)	13 (53%)	25 (69,4%)	27 (100%)	33 (80,5%)	21 (65,6%)	8 (38,1%)	4 (5,8%)
Aceitação	9 (18%)	10 (31%)	12 (50%)	15 (41,7%)	9 (33,3%)	10 (24,4%)	11 (34,4%)	2 (9,5%)	4 (5,8%)

* Este conjunto abrange: Estrela da Tarde, Duas Canções do tempo do beco; Louvações; Composições; Ponteiros; Preparação para a morte.

Fonte: Traços marcantes no percurso poético de Manuel Bandeira, 2005.

Aliteração					21 (58,3%)	27 (100%)	28 (68,3%)	31 (96,9%)	13 (61,9%)	69 (100%)
Assonância					25 (69,4%)	27 (100%)	28 (68,3%)	30 (93,8%)	15 (71,4%)	68 (98,6%)
Indicação de marcas espaciais					22 (61,1%)	11 (40,7%)	13 (31,7%)	12 (37,5%)	10 (47,6%)	29 (42%)
Figuras de linguagem - Similaridade					23 (63,9%)	16 (59,3%)	16 (39%)	20 (62,5%)	14 (66,7%)	37 (53,6%)
Pontuação presente					22 (61,1%)	11 (40,7%)	25 (61%)	31 (96,9%)	20 (95,2%)	59 (85,5%)
Presença de elementos figurativos descritivos					30 (83,3%)	16 (59,3%)	27 (65,9%)	22 (68,8%)	16 (76,2%)	47 (68,1%)
Presença de elementos figurativos narrativos					24 (66,7%)	19 (70,4%)	23 (56,1%)	10 (31,3%)	13 (61,9%)	34 (49,3%)
Registro de linguagem culto					21 (58,3%)	25 (92,6%)	17 (41,5%)	32 (100%)	20 (95,2%)	68 (98,6%)
Rimas internas					24 (66,7%)	25 (92,6%)	21 (51,2%)	25 (78,1%)	5 (23,8%)	57 (82,6%)
Predomínio de parataxe					21 (58,3%)	21 (77,8%)	35 (85,4%)	29 (90,6%)	16 (76,2%)	36 (52,2%)
Presença de ordem direta					31 (86,1%)	23 (85,2%)	31 (75,6%)	32 (100%)	21 (100%)	54 (78,3%)
Envolvimento					19 (52,8%)	14 (51,9%)	8 (19,5%)	24 (75%)	17 (81%)	9 (13%)
Tipos comuns					15 (41,7%)		8 (19,5%)	5 (15,6%)		3 (4,3%)
Enjambement					7 (19,4%)	21 (77,8%)	39 (95,1%)	28 (87,5%)	19 (90,5%)	52 (75,4%)
Rimas toantes					6 (16,7%)	22 (81,5%)	12 (39,3%)	18 (56,3%)	5 (23,8%)	63 (91,3%)
Paralelismo sintático					18 (50%)	22 (81,5%)	21 (51,2%)	16 (50%)	19 (90,5%)	40 (58%)
Imprecisão de sentimentos					10 (27,8%)	13 (48,1%)	14 (34,1%)	4 (12,5%)		16 (23,2%)
Rimas irregulares							31 (75,6%)	26 (81,3%)	9 (42,9%)	36 (52,2%)
Sentimentos comuns					5 (13,9%)	5 (18,5%)	30 (73,2%)	13 (40,6%)		4 (5,8%)
Tristeza					6 (16,7%)	3 (11,1%)	21 (51,2%)	9 (28,1%)	9 (42,9%)	8 (11,6%)
Presença de elementos figurativos dissertativos					7 (19,4%)		5 (12,2%)	29 (90,6%)	17 (81%)	30 (43,5%)
Solidariedade					8 (22,2%)	6 (22,2%)	3 (7,3%)	12 (37,5%)	2 (9,5%)	3 (4,3%)
Intertextualidade					13 (36,1%)	5 (18,5%)	11 (26,8%)	8 (25%)	15 (71,4%)	26 (37,7%)
Morte					14 (38,9%)	10 (37%)	13 (31,7%)	7 (21,9%)	9 (42,9%)	25 (36,2%)

Fonte: Traços marcantes no percurso poético de Manuel Bandeira, 2005.