



Universidade Federal do Ceará  
Centro de Humanidades  
Departamento de Literatura  
Programa de Pós-Graduação em Letras  
Mestrado em Literatura Brasileira

Rosiane de Sousa Mariano Aguiar

DAS CINZAS A PASÁRGADA:  
A Infância como Itinerário na Lírica Bandeiriana

Fortaleza – Ceará

2007

Universidade Federal do Ceará

Rosiane de Sousa Mariano Aguiar

**DAS CINZAS A PASÁRGADA:  
A Infância como Itinerário na Lírica Bandeiriana**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elizabeth Dias Martins

Programa de Pós-Graduação em Letras

Universidade Federal do Ceará

Fortaleza, março de 2007.

DAS CINZAS A PASÁRGADA:  
A Infância como Itinerário na Lírica Bandeiriana

Dissertação defendida e aprovada em 23 de março de 2007, pela banca examinadora constituída pelo(as) professores(as):

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Soraya Ferreira Alves  
Universidade Estadual do Ceará

---

Prof. Dr. Roberto Silveira de Pontes Medeiros  
Universidade Federal do Ceará

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elizabeth Dias Martins - Orientadora  
Universidade Federal do Ceará

Agradeço a Deus, autor e consumidor da minha fé.

À Ana Rosa, o reflexo da criança que mora em mim.

À Professora Elizabeth Dias Martins, a quem dedico o pensamento de Rubem Alves: “Ensinar é um exercício de imortalidade, de alguma forma continuamos a viver naqueles cujos olhos aprenderam a ver o mundo pela magia de nossa palavra. O professor, assim, não morre jamais.”

Ao Professor Roberto Pontes, pela sua poesia, pelo aprendizado que me proporcionou e pela sua generosidade.

Aos Professores da Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, pelas leituras e debates transcorridos sob o signo do saber.

À Irene Mariano, pela amizade e solicitude.

À Funcap, órgão cearense de fomento à pesquisa, pelo incentivo financeiro.

À Zizi, que morria de medo do canto da cigarra imaginando que chamava seu nome: “zizizizi...”, mas que com ela aprendeu a cantar a poesia da vida.

A Mariano, meu pai, o super-herói da minha infância e exemplo de amor e vida.

A minha mãe, rainha e herdeira única das estórias e brincadeiras da casa avoenga.

Em especial, dedico ao Odílio, meu amor e companheiro no reencontro da infância.

## Vou-me embora pra Pasárgada

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

Vou-me embora pra Pasárgada  
Aqui eu não sou feliz  
Lá a existência é uma aventura  
De tal modo inconseqüente  
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 brado  
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 alcalóide à vontade  
Tem prostitutas bonitas  
Para a gente namorar

E quando eu estiver mais triste  
Mas triste de não 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.

## RESUMO

*Das cinzas a Pasárgada: a infância como itinerário na lírica bandeiriana* analisa, principalmente, poemas das quatro primeiras obras do poeta modernista brasileiro que foi, juntamente com Oswald e Mário de Andrade, responsável pela divulgação e solidificação desse movimento em nosso país, pois promoveu um rompimento com as estéticas tradicionais através de uma quebra da linearidade estilística, ao desenvolver um viés original e inovador em seu fazer literário. Em nossa pesquisa compreendemos que a infância é o caminho da construção artística de Manuel Bandeira, o meio para a descoberta de seu potencial criativo e o espaço que o deixou à vontade para experienciar a plenitude imaginativa na linguagem, dela fazendo emergir uma simbologia que somente através do poético, universo próprio do lúdico, se pode compreender.

## RÉSUMÉ

*Das cinzas a Parságada: a infância como itinerário na lírica bandeiriana* (Des cendres a Pasargade: L'enfance comme itinéraire dans la lyrique de Manuel Bandeira) analyse, principalement, des poèmes des quatre premières oeuvres du poète moderniste brésilien qui a été, avec Oswald et Mário de Andrade, responsable par la divulgation et solidification de ce mouvement dans notre pays, car il a provoqué une rupture avec les esthétiques traditionnelles à travers une rupture de la linéarité stylistique, lorsqu'il développe un biais original et innovateur dans son faire littéraire. Dans notre recherche nous avons compris que l'enfance est le chemin de la construction artistique de Manuel Bandeira, le moyen pour la découverte de son potentiel créatif et l'espace qui l'a laissé à l'aise pour expérimenter la plénitude imaginative dans le langage, en en faisant émerger une sybolisation qui n'est comprise qu'à travers le poétique, l'univers propre du ludique.

Todos os poemas citados são extraídos de: BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977. As indicações dos livros do autor, após as transcrições dos poemas, vêm com iniciais dos títulos de cada livro. Assim, para *A cinza das horas* = CH, para *Carnaval* = C, para *O Ritmo Dissoluto* = RD, para *Libertinagem* = L, para *Estrela da Manhã* = EM, para *Belo Belo* = BB e para *Mafuá do Malungo* = MM. A seguir, damos as páginas da obra mencionada no início desta nota. Para os versos que compõem as epígrafes, apenas damos o título de cada poema.

## SUMÁRIO

1. Introdução	11
2. A infância pelo viés da poesia	16
2.1. O Penumbrismo, a Teoria da Residualidade, o Mito da Fênix e o Mito do Eterno Retorno	22
2.2. Da mudez às primeiras palavras	35
2.3. Desvio no itinerário	41
3. Infância e linguagem: a descoberta da poesia	54
3.1. <i>Libertinagem</i> : a poesia no reino da permissividade	63
3.2. Facetas do Riso em <i>Libertinagem</i>	67
3.2.1. Comicidade e infância	71
3.2.2. A alegria da meninice	80
3.2.3. O <i>humour</i> para o trágico fim	84
4. Infância e História	89
4.1. Experiência e linguagem poética	91
4.2. Os pobres, a rua e a feira	98
4.3. O poeta como contador de história	103
4.4. O Mito do Eterno Retorno e a ressignificação dos fragmentos	107
4.4.1. O sertão na palavra poética	118
4.4.2. Fim do Itinerário	122
5. Conclusão	125
6. Referências bibliográficas	129
6.1. Gerais	129
6.2. Ativas	133
6.3. Passivas	134

# 1. INTRODUÇÃO

Vi terras da minha terra.  
Por outras terras andei.  
Mas o que ficou marcado  
No meu olhar fatigado,  
Foram terras que inventei.

“Testamento”.

Manuel Bandeira (1886-1968), poeta integrante do Modernismo brasileiro, foi, juntamente com Oswald e Mário de Andrade, responsável pela divulgação e solidificação desse movimento em nosso país, pois promoveu um rompimento com as estéticas tradicionais através de uma quebra da linearidade estilística, ao desenvolver um viés original e inovador em seu fazer literário. Nesse sentido, a proposta do Modernismo foi revolucionar a “linguagem em curso criativo [e favorecer] uma realidade contextual inseparável [...] da peculiar experiência de expressão”<sup>1</sup> dos escritores, entre os quais se insere Manuel Bandeira.

Autor destacado por eleger uma pluralidade de temas, formas e motivos em sua poesia e aproximar suas vivências pessoais das experiências com a linguagem poética. Dessas experiências sobressaem os temas mais comuns de sua obra, que são a exaltação da vida, a morte, o amor e o erotismo, o cotidiano e a infância, dentre outros.

A infância, na obra desse poeta, é o caminho que escolhemos para compreender o itinerário de sua poesia rumo a Pasárgada, topo da criação poética. A partir da relação entre experiência e linguagem nasce nossa concepção de infância e através dela analisamos como se articula o estilo da lírica bandeiriana, pois entendemos que a investigação da infância conduz a outros temas e traz possibilidades significativas para conhecermos os caminhos descodificadores de sua poesia.

Essa temática exigiu-nos um esforço contínuo, tendo em vista a especificidade da abordagem. A crítica examina sempre a presença da infância na lírica de Bandeira e privilegia

---

<sup>1</sup> ÁVILA, Affonso. *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 30.

constantemente a concepção cronológica, embora com sentidos diversos, a exemplo daquele emprestado à noção de esfera subjetiva e psicológica, melancolia do adulto que rememora a infância ou permanência de uma alma de criança, dentre outras abordagens.

Nossa leitura partiu da constatação da infância como eixo a partir do qual toda a obra de Bandeira se expande e se estrutura. Rastreamos o caminho traçado pela escrita bandeiriana através de poemas ou fragmentos, a respeito da temática em pauta, achados na sua obra. Desse modo, ressaltamos a infância como itinerário trafegado por Bandeira à medida que ele ia experienciando a linguagem.

A propósito da experiência, Giorgio Agamben (2005) nos ajudou a elucidá-la através da idéia de *experimentum linguae*, que concebe a língua como o lugar no qual a experiência humana se realiza com significação. No nosso caso, o poeta constituiu a experiência como dado significativo na linguagem literária, no domínio das formas e no refinamento estilístico. A análise buscou penetrar no universo poético bandeiriano, configurado num estilo crescentemente amadurecido na vivência do mundo transcendida em experiência de linguagem poética.

Nosso itinerário começa em *A Cinza das Horas* (1917), primeira obra poética de Bandeira, e vai até *Libertinagem* (1930), coletânea que guarda a metafórica Pasárgada. Devido à densidade que a análise poética exige, julgamos necessário limitar nosso *corpus* a esse período da produção do autor. No entanto, ocasionalmente, também recorreremos a um ou outro livro, ou poema, posteriores a *Libertinagem*.

A questão proposta se fez a partir do deslocamento da concepção estreita de infância, compreendida quase sempre numa perspectiva meramente cronológica, para outra que a define como atemporal e desviada do habitual, ou seja, não enquadrada nos limites do tempo ou da idade. A infância foi fundamental em nossa análise, porque ela nos conduziu a peculiaridades da criação literária bandeiriana, pois o motivo do pensamento de um autor está

circunscrito na experiência de seu trabalho com a linguagem. Essa marca peculiar foi observada de forma indissociável, em toda obra, já que em poesia o experienciar é o segredo fundante do equilíbrio entre a trama da linguagem e as relações existenciais vividas pelo homem. Observamos, nos poemas selecionados, o mundo rico das analogias e dos símbolos como garantia da liberdade criativa. O foco a partir do qual consideramos a infância em Bandeira abriu-se para uma visão abrangente de sua criação poética em diversas possibilidades de realização, em vez de situar-se apenas na esfera nostálgica do poeta que rememora sua infância.

Nossa abordagem atingiu outras áreas do saber, pois a escrita literária bandeiriana nos levou a pesquisar também nos campos afins da Filosofia, da Antropologia e da História. Dessa forma, nossa investigação perfez a análise da temática pela via interdisciplinar, compôs-se de pressupostos teóricos anunciados logo mais nos últimos parágrafos desta “Introdução”.

Trabalhamos a análise poética com coerência ao admitir a infância dentro do universo da linguagem, o que é diferente de concebê-la numa análise linear, pautada, por exemplo, na experiência da doença como fazem os críticos que examinam a obra desse poeta. Encontramos a infância impregnando o cerne dos poemas de Bandeira. Isso significa compreender a infância como metáfora e não no sentido comum. Se visualizássemos a infância como apenas uma fase da vida, ou um fechamento nostálgico nos bons momentos da existência, em comparação com os limites impostos por esta, cairíamos numa análise estreita frente à dimensão metafórica pertinente ao texto poético.

A infância é, na poética bandeiriana, o fio de Ariadne que o orientou nos labirintos das vivências, o cotidiano, as esperanças, os sofrimentos, e apontou um sentido para sua existência, inclusive depois de ter estado diante da ameaça da morte prematura. Propusemos uma concepção que evitasse definições fechadas e abraisse alternativas para outras

significações, pois o poeta é criador de novos sentidos, sempre mais reveladores da alma humana. A realidade, para ele, é concebida de forma subjetiva e passa de estática para dinâmica.

Nos três capítulos que compõem esta dissertação, procuramos trabalhar diretamente os poemas na perspectiva de examinar a infância na poesia de Manuel Bandeira, buscando o que persiste na análise do texto poético, o resultado do seu processo construtivo envolvendo estilo, tema, forma, linguagem, ideologia e influências. Para tanto, concentramo-nos nos livros *A Cinza das Horas*, *Carnaval*, *O Ritmo Dissoluto* e *Libertinagem*, escritos entre 1912 e 1930. Selecionamos poemas que contêm, de forma explícita ou implícita, uma chave de leitura para a compreensão da infância enquanto instância produtora de criatividade poética.

Para atender ao problema da investigação literária resultante de uma análise hermenêutica, utilizamos escopos teóricos congruentes, demarcados em consonância com cada tema dos capítulos.

No primeiro momento, depois de conceituarmos a infância, vemos de que modo ela se liga à tendência penumbriada, à Teoria da Residualidade, ao Mito da Fênix, e ao Mito do Eterno Retorno, principalmente em *A Cinza das Horas*. A Teoria da Residualidade, no campo dos estudos literários, foi formulada pelo pesquisador Roberto Pontes (1999), segundo o qual “a *residualidade* é aquilo que remanesce de um tempo para outro, podendo significar a presença de *atitudes mentais* arraigadas no passado próximo ou distante”<sup>2</sup>. A concepção de Giorgio Agamben, explorada em *Infância e História* (2005), nos sugeriu um conceito renovado de infância. Aliás, as idéias do autor italiano favoreceram o desenvolvimento de nossa temática ao longo dos três capítulos.

---

<sup>2</sup> PONTES, Roberto. “Mentalidade e Residualidade na Lírica Camoniana”. In: *Escritos do cotidiano: Estudos de Literatura e Cultura*. Odalice de Castro Silva, Teoberto Landim. (orgs.). Fortaleza: 7 Sóis, 2003. p. 88. Nota 3.

No segundo destes, analisamos *Libertinagem*, compreendendo sua proposta criativa a partir da independência das tradicionais formas poéticas, da liberdade, da imaginação solta, do reino da fantasia, da permissividade e da inventividade, dentre outros aspectos. Nossa proposta ensejou verificar, nos poemas, que essas características são exclusivas dos jogos de infância e de linguagem, inclusive, as nuances do riso no poeta. Autores como Johan Huizinga (1938), Henri Bergson (1987), Wladimir Propp (1992), Verena Alberti (1999) e Elizabeth Martins (2003) deram suporte à análise procedida ao ligarmos riso e infância.

No último momento, a relação entre infância e História, na lírica bandeiriana, nos trouxe algumas chaves de leitura nas quais são notórias as contribuições dos estudos do antropólogo Roberto DaMatta (1984). Recorremos ainda, nesse capítulo, a Mircea Eliade (1949), a Walter Benjamin (1994) e a Ivone Cordeiro (2000) nas discussões, respectivamente, sobre o Mito do Eterno Retorno, narração e o sertão, pontos também pertinentes à nossa temática. Desse modo, julgamos haver proporcionado uma abertura para teorias distintas que caminharam lado a lado na leitura que fizemos da infância, e segundo nossa perspectiva. Referidas teorias estão ligadas principalmente à filosofia e abrem para nós perspectivas de outros estudos a serem realizados posteriormente.

O livro *Itinerário de Pasárgada*<sup>3</sup> (1954) foi fundamental para a estruturação da dissertação que elaboramos, pois uma referência explícita de Bandeira, no início do texto, reforçou nossa chave de leitura: “A certa altura da vida vim a identificar essa emoção particular (da infância) com outra – a de natureza artística. Desde esse momento, posso dizer que havia descoberto o segredo da poesia, o segredo do meu itinerário em poesia”<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> O livro é considerado pelo poeta e pela crítica literária um testamento poético e traça o percurso literário de Bandeira.

<sup>4</sup> BANDEIRA, Manuel. “Itinerário de Pasárgada”. In: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977. p. 33.

## 2. A infância pelo viés da poesia

A arte é uma fada que transmuta  
E transfigura o mau destino.  
Prova. Olha. Toca. Cheira. Escuta.  
Cada sentido é um dom divino.

“À sombra das Araucárias”.

Recifense que viveu apenas parte da infância na terra natal, tendo passado a outra no Rio de Janeiro onde viveu até o fim dos seus dias, Manuel Bandeira destaca-se por sua variada produção literária exercida na poesia, na correspondência, na crônica, na tradução, na organização de antologias e no ensaio.

Dos dez livros publicados por Bandeira, a saber: *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), *Mafuá do Malungo* (1948), *Opus 10* (1952) e *Estrela da tarde* (1960), nossa análise se deterá nos quatro primeiros, pois são estes que marcam o itinerário de Bandeira para o refinamento poético, conforme observa o autor em *Itinerário de Pasárgada* (1954).

Dos múltiplos temas da produção poética de Manuel Bandeira, os mais recorrentes são a exaltação da vida, a morte, o amor e o erotismo, o cotidiano e a infância, dentre outros, mas nossa escolha recaiu na infância a fim de compreender, a partir da relação entre experiência e linguagem, o itinerário do poeta rumo à alegórica Pasárgada, poema considerado por ele e pela crítica corrente o mais significativo de sua criação poética.

Tornou-se uma indagação para nós o fato de Bandeira vincular a infância à sua descoberta da poesia e ao segredo do seu itinerário lírico. É evidente que, ao falar de infância, ele se refere a algo mais que à sua infância factual, cronológica e psicológica, vivida em Recife e Petrópolis. Depois de demoradas e atentas leituras de sua obra, passamos a entender a infância como o caminho para a plenitude poética, muito mais do que uma simples temática.

A partir de agora, conceituaremos a infância na perspectiva tomada para nosso estudo e para os desdobramentos desenvolvidos nos capítulos seguintes.

O primeiro significado buscado é o etimológico, o qual está incluído no verbete *infante*. Dentre as declinações do latim apresentadas no dicionário ficamos com esta: “infantil” XVII, *in-fāns-antis* “que não fala, infantil”, de *fari* “falar”<sup>5</sup>. Ora, se o radical do termo *fāns* vem da raiz de *fari*, e significa falar, unido ao prefixo *in*, também derivado do latim, que por sua vez exprime negação, logo entendemos que a palavra infância guarda o significado de mudez e inefável. Mas, na poesia de Bandeira, o que esta palavra significa? É certo que poesia é linguagem. Então, como apontar um “in-fari” (não fala) na linguagem? Nossa primeira tentativa de compreensão é assumir a infância em Manuel Bandeira como o indizível próprio da categoria da linguagem poética do Simbolismo, algo que as palavras apenas sugerem por símbolos e metáforas.

A esse propósito, tomamos o conceito de infância do filósofo contemporâneo Giorgio Agamben, na obra *Infância e História*, que diz:

O conceito de infância é, então, uma tentativa de pensar estes limites em uma direção que não é aquela, trivial, do inefável. O inefável, o “inconexo” [*irrelato*] são de fato categorias que pertencem unicamente à linguagem humana: longe de assinalar um limite da linguagem, estes exprimem seu invencível poder pressuponente, de maneira que o indizível é precisamente aquilo que a linguagem deve pressupor para poder significar.<sup>6</sup>

Portanto, entendemos que o inefável, em Manuel Bandeira, está nas possibilidades que a linguagem poética encerra. Infância, neste estudo, significa ser livre para dizer o indizível e pressupor significações metafóricas. Então, por estar assinalada nesses limites inesgotáveis da linguagem, a poesia liga-se à infância.

---

<sup>5</sup> CUNHA, Antônio Geraldo. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 435.

<sup>6</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência e origem da História*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 10.

É como se a infância se constituísse num enigma da mudez que, para ser desvendado, supusesse a abertura de espaços onde figuram, por exemplo, os jogos de linguagem. Ou seja, o indizível da infância, considerado lugar do lúdico, onde as formas poemáticas, livres de academicismo, foram constituindo a escrita de Bandeira.

A infância vai aparecendo na lírica em pauta no momento em que as experiências de vida do poeta vão se estruturando em experiências de linguagem. A infância vai introduzir Bandeira no mundo da escrita poética, e será a passagem do homem natural para o homem cultural produtor do universo simbólico e da arte poética.

Desse modo, nossa compreensão da infância na obra do poeta foi aos poucos entendida como seu acesso à potência criativa num espaço que o deixou à vontade para experimentar a plenitude imaginativa na linguagem, marcando o fim do uso das formas convencionais e dela fazendo emergir uma simbologia que somente através do poético, universo próprio do lúdico, se pode alcançar.

No poema “Infância”, Bandeira rememora momentos marcantes de seus primeiros anos. Em todo o texto, sobretudo nos versos finais, revela como se fez conhecedor da vida em suas verdades essenciais, ao ponto de sentir-se maduro para o sofrimento e para a poesia<sup>7</sup>. Neste poema, considera ser núcleo da poesia os lugares nos quais brincava na meninice. Isso nos faz afirmar ser a infância a raiz de sua força poética, o “conteúdo inesgotável de emoções”<sup>8</sup> que o enchiam de sobressalto e o conduziam a “uma atitude de apaixonada escuta”<sup>9</sup> para depois nascer a palavra no reino fértil da natureza artística.

A propósito da relação entre experiência e linguagem, pressuposto para a compreensão da infância como dito anteriormente, Giorgio Agamben (2005) ressalta a idéia do *experimentum linguae*, que coloca a linguagem como lugar de realização da experiência humana, conforme suas palavras:

---

<sup>7</sup> BANDEIRA, Manuel. Op. cit., p. 291.

<sup>8</sup> BANDEIRA, Manuel. Op. cit., p. 33.

<sup>9</sup> BANDEIRA, Manuel. Op. cit., p. 33.

Um *experimentum linguae* deste tipo é a infância, na qual os limites da linguagem não são buscados fora da linguagem, na direção de sua referência, mas em uma experiência da linguagem como tal, na sua pura auto-referencialidade.<sup>10</sup>

As experiências obtidas através das cantigas de roda, parlendas, brinquedos, estórias da tradição oral, enfim, da própria situação social de uma época e seus elementos, impregnam a poética de Bandeira e são tratados com olhar diferenciado por ele. A experiência do cotidiano, e não a de um universo fechado e subjetivo, como muitos entendem ser a infância em Bandeira, constitui a matéria-prima que cada geração procura transmitir a seus sucessores. Como homem moderno, Manuel Bandeira não deixou que o cotidiano de uma grande cidade, como o Rio de Janeiro, pusesse fim às experiências que ele traduzira em poesia.

Assim, passamos a entender a infância como a experiência primordial da linguagem poética bandeiriana, obtida pelo refinamento estilístico alcançado na esfera simbólica e exercida no jogo com as palavras. Quanto mais a poesia de Bandeira se aproxima de Pasárgada, mais certeza temos de que a infância constitui o fulcro principal da poesia e do estilo do poeta.

Chegado a esse entendimento, convém partirmos para o conceito de infância, uma vez já alcançado o sentido simbólico do termo em nosso trabalho, consoante Jean Chevalier:

Infância é o símbolo de inocência: **é o estado anterior ao pecado** e, portanto, o estado *edênico*, simbolizado em diversas tradições pelo retorno ao estado embrionário, em cuja proximidade está a infância. Infância é o símbolo de simplicidade natural, de **espontaneidade**<sup>11</sup>.

A segunda parte do verbete destaca a infância como o retorno ao estado embrionário.

A certa altura de nossa análise, a infância foi acolhida a partir do constante desejo de retorno

---

<sup>10</sup> AGAMBEN, Giorgio. Op. cit., p. 12.

<sup>11</sup> CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 302.

presente em alguns poemas, cujo sentido apontou para o reencontro com as raízes e com as experiências detentoras de substancialidade. Nessa pauta, buscamos o suporte de Mircea Eliade e sua teoria sobre o ciclo cósmico e a lei do eterno retorno.

A última afirmação do verbete atribui simplicidade e espontaneidade à infância e estes atributos serão rastreados em alguns poemas ao longo de nossa análise no presente trabalho. No momento, vale transcrever um verso do poema “Belo Belo”: “- Quero a delícia de poder sentir as coisas mais simples”. Ora, esses dois atributos mencionados são marcas fortes na lírica do autor, basta ver, no trecho abaixo do poema “Mulheres”, o tom espontâneo e simples com que o poeta confessa seu amor:

Meu Deus, eu amo como as criancinhas...

És linda como uma história da carochinha...  
E eu preciso de ti como precisava de mamãe e papai  
(No tempo em que pensava que os ladrões moravam no morro  
[atrás de casa e tinham cara de pau).

[L, p. 204.]

Por fim, fecharemos a discussão sobre o nosso discernimento de infância, transcrevendo outra parte do verbete anterior: “a imagem da criança pode indicar uma vitória sobre a complexidade e a ansiedade, e a conquista da paz interior e da sua autoconfiança.”<sup>12</sup>

Sobre a primeira afirmação, argumentamos do seguinte modo: a infância é para Bandeira o fio de Ariadne que o orientou nos labirintos das vivências, o cotidiano, as esperanças, os sofrimentos e apontou um sentido para sua existência, inclusive, depois de ter estado diante da própria morte. A poesia foi o reencontro com a vida e suas verdades essenciais, e só com o auxílio do fio condutor da infância o eu-lírico pôde encontrar significados, como o dado ao desamparo dos meninos carvoeiros, ou mesmo a identificação

---

<sup>12</sup> CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Op. cit., p. 302.

da substância da vida com o prazer, a alegria e o divertimento encontrados nos balõezinhos de cor<sup>13</sup>. O lúdico inerente à poesia e à infância foi o que deu sustentação à vida de Bandeira que, por isso, confessa na epígrafe feita para *Estrela da Vida Inteira* (1986), ser a “Poesia, minha vida verdadeira.”<sup>14</sup>

A respeito da segunda frase do verbete, entendemos que a infância, no tema e na forma, flagráveis na poesia de Bandeira, permitiu a confiança adquirida pelo poeta na arte de fazer, a partir de *O Ritmo Dissoluto e Libertinagem*, as últimas obras a serem analisadas. Nelas, a infância torna-se uma constante, pela dissolução das formas acadêmicas do Parnasianismo e do Simbolismo e pela liberdade da criação artística, proposta pelo Modernismo, visível no verso livre, atribuindo à lírica o refinamento poético tão buscado pelos que mudaram o rumo da poesia no Brasil, conforme o nosso poeta destaca no seguinte trecho:

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 idéias 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*.<sup>15</sup>

Ora, se é a partir de *Libertinagem* que Bandeira se resigna à condição de poeta<sup>16</sup>, e nessa obra está o poema “Vou-me embora pra Pasárgada”, resta dizer que a infância foi a garantia mesma para a descoberta do segredo da poesia em seu “Itinerário de Pasárgada”.

---

<sup>13</sup> Referimos aos poemas “Meninos Carvoeiros” e “Balõezinhos”, alvos de nossa análise.

<sup>14</sup> BANDEIRA, Manuel. “Epígrafe”. In: *Estrela da Vida Inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

<sup>15</sup> BANDEIRA, Manuel. Op. cit., p. 67.

<sup>16</sup> BANDEIRA, Manuel. Op. cit., p. 40.

## 2.1. O Penumbrismo, a Teoria da Residualidade, o Mito da Fênix e o Mito do Eterno Retorno.

E a vida vai tecendo laços  
Quase impossíveis de romper:  
Tudo o que amamos são pedaços  
Vivos do nosso próprio ser.

“A vida assim nos afeiçoa”.

O objetivo deste tópico é trabalhar a poesia inicial de Manuel Bandeira, ressaltar suas características, identificar as marcas da infância que nela há, e mostrar de que modo correspondem aos pressupostos do Penumbrismo, da Teoria da Residualidade, do Mito da Fênix e do Mito do Eterno Retorno.

Em *A Cinza das Horas*, a infância será a passagem do estado de penumbra, característica maior dessa obra, para o âmbito do lúdico. Depois disso, veremos que poesia e infância conjugam-se graças à estreita afinidade dessas categorias.

Esta primeira coletânea está associada ao Penumbrismo ou Crepuscularismo, termos referentes à tendência poética presente em autores muito caros a Manuel Bandeira. Particularmente, Bandeira confessa cumplicidade com Sérgio Corazzini, poeta *crepuscolare*, por achar-se seu êmulo.<sup>17</sup>

De acordo com Norma Seltzer Goldstein, grande parte dos poemas de *A Cinza das Horas* apresenta traços estilísticos tanto do Parnasianismo quanto do Simbolismo, e mesmo dos precursores do Modernismo. Já “Epígrafe”, de Manuel Bandeira, diz a autora:

situa-se dentro do universo crepuscular, marcado pelos efeitos de atenuação e pelo tom melancólico. [Neste poema], predomina a regularidade de composição apoiada em recursos

---

<sup>17</sup> “Naquele tempo me apaixonei, mas me apaixonei deveras, por um poema de Sérgio Corazzini, poeta um ano mais moço do que eu e falecido aos vinte anos, da mesma tuberculose que escapei de morrer. Pertencera ao grupo *crepuscolari*, sentimentais, irônicos e antidannunzianos”. BANDEIRA, Manuel. Op. cit., p. 61.



O tom melancólico, na primeira poética, é inerente à tendência Crepuscular, constituindo um caminho de retorno à raiz da vida, pois “o crepúsculo reveste-se, também para si mesmo, da beleza nostálgica de um declínio e do passado, beleza essa que ele simboliza. É a imagem e a hora da saudade e da **melancolia**”<sup>20</sup>.

O estado de melancolia bandeiriano é um indício de infância, dele nasceu a constante prática de experienciar a linguagem enquanto instância criadora capaz de trazer à tona o sentido específico das experiências para além daquilo que era tido como importante e sucesso na época. O melancólico, no sentido benjaminiano, busca a compreensão do mundo, transforma, assim, os dados do cotidiano em sustentáculo da continuidade humana, uma vez que o homem não pode viver sem dar sentido à vida, às ações e aos comportamentos.

Os versos do poema “Epígrafe” estão em redondilha maior, apresentam ritmo e musicalidade marcados pelas rimas e cadência do metro. A terceira estrofe tem um lirismo bem pessoal, sendo o que Goldstein chama acima de meio-tom sentimental, tornando-se numa particular marca do poeta, bem como o uso de reticências na penúltima estrofe, reminiscências do Simbolismo presentes no texto. Aliás, pelo título *A Cinza das Horas*, já sentimos um influxo maior para a vertente penumbrista<sup>21</sup>. Mas, qual o significado das cinzas na poesia inicial de Bandeira e no começo do nosso percurso analítico?

As cinzas são sobras do que foi queimado pelo fogo, têm cor escura, não apresentam configuração geométrica e sua densidade é leve, capaz de se desmanchar até com um pequeno sopro. No *Dicionário de Símbolos* (2005) lemos:

Antes de mais nada, a cinza extrai seu simbolismo do fato de ser, por excelência, um valor residual: aquilo que resta após a extinção do fogo e, portanto, antropocentricamente, o cadáver, resíduo do corpo depois que nele se extinguiu o fogo da vida. (...)

---

<sup>20</sup> CHEVALIER, Jean. Op. cit., p. 300.

<sup>21</sup> A designação vertente penumbrista foi cunhada por Ronald de Carvalho e é caracterizado por emoções indefinidas e intuitivas, reminiscências evocadas, vivências vagas e fluidas, pré-lógicas, inefáveis e achados inusitados. GOLDSTEIN, Norma. *Do Penumbrismo ao Modernismo: O primeiro Bandeira e outros Poetas Significativos*. São Paulo: Ática, 1983. p. 9.

Finalmente, não se deve esquecer que tudo aquilo que está associado à morte liga-se, como ela, ao simbolismo do *eterno retorno*. (...)

A cinza parece efetivamente ter uma função mágica, ligada à germinação e ao retorno cíclico da vida manifestada: os heróis Gêmeos do Popol-Vuh transformam-se em cinzas antes de *ressuscitar como o pássaro Fênix*.<sup>22</sup>

Essa concepção abre para nós quatro significações que estão entrelaçadas e nos ajudarão a entender a infância nesse momento inicial de análise da lírica em pauta. São elas: o Penumbriismo, a Teoria da Residualidade, o Mito da Fênix e o Mito do Eterno Retorno.

A primeira significação diz respeito à tendência penumbriista, também conhecida como fase sincrética na Literatura Brasileira por causa da indefinição de novas tendências. Ora, a palavra penumbra nos sugere algo efêmero, fugaz e incerto. Sugere ainda, a meia-luz, ou a nebulosidade do tempo visto de madrugada, ou o anoitecer, que nem é dia nem é noite, não está claro, mas também não está escuro. Esse estado de indefinição é associado à cinza. Noutras pesquisas, admite-se que “Epígrafe” é somente a transfiguração dos acidentes da vida íntima e pessoal de Bandeira. Mas, para nós, a simbologia das cinzas, a partir desse poema, nos fornece o *resíduo*<sup>23</sup> indicador da infância e anunciador de uma Pasárgada. Talvez a infância fosse querendo surgir das cinzas e renascer, pois dentro desse universo de fim, representado pela cinza e pelo crepúsculo, pode haver uma perspectiva de recomeço. É o que diz o conceito simbólico do vocábulo crepúsculo: “Símbolo estreitamente ligado à idéia do Ocidente, a direção onde o Sol declina, se extingue e morre. Exprime **o fim de um ciclo**, e, em conseqüência, a preparação de outro.”<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> CHEVALIER. Jean. Op. cit., p. 247.

<sup>23</sup> À p. 4 da “Introdução” a este trabalho, já falamos sobre *residualidade*, mas é preciso dizer outra vez que *resíduo* é tudo o que resta culturalmente ou aponta uma linguagem precursora. Há sempre um *resíduo*, no poema, sinalizador de algo que ficou ou virá. Do que restou, é como já disse Drummond: “De tudo ficou um pouco.” ANDRADE, Carlos Drummond de. Poema “Resíduo”. In: *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro. Nova Aguilar, 1979. p. 125.

<sup>24</sup> CHEVALIER. Jean. Op. cit., p. 300.

Alguns críticos e ensaístas apontam a primeira publicação de Bandeira como o livro em que a perspectiva da morte se liga ao dado biográfico. Essa perspectiva pode ser vista nos versos iniciais de “Epígrafe”. Num tom irônico, o verso “Sou bem nascido”, opõe-se ao mau destino do poeta, que não ligou para suas origens pregando-lhe a peça e fatalidade da tuberculose. A ligação parece coerente, pois, na obra em prosa, encontramos Bandeira afirmando ter começado a ser poeta por fado. Acabara de descobrir a doença que marcou profundamente sua vida, abandonara o curso de Arquitetura e, conforme diagnóstico médico, restava-lhe pouco tempo de vida. Deu início então a uma peregrinação em busca de novos ares, para conseguir melhor respiração que o fez renascer como poeta.<sup>25</sup>

Ao aproximar-se da morte, refugiou-se na infância presente nas remotas lembranças de *A Cinza das Horas e Carnaval*, e mesmo da morte fez arte. Bandeira estava iniciando a mocidade, não se achava preparado para morrer tão cedo e sem glória. Ao deparar-se com a “Indesejada”, o poeta procura, na condição de sua existência, um itinerário que comporta sentimentos de glória, redenção e ressignificação da vida. O soneto *A Antônio Nobre* traduz bem esse sentimento, principalmente nos dois últimos tercetos:

Mas tu dormiste em paz como as crianças.  
Sorriu a Glória às tuas esperanças  
E beijou-te na boca... O lindo som!

Quem me dará o beijo que cobiço?  
Foste conde aos vinte anos... Eu, nem isso...  
Eu, não terei a Glória... nem fui bom.

[CH, p. 121.]

Sob esse prisma, nosso ângulo de análise apresenta *A Cinza das Horas* como o despontar da aurora vital, a preparação para a vida, e caminho para o amadurecimento.

---

<sup>25</sup> “Quando, aos 18 anos, adoeci de tuberculose pulmonar, não foi à maneira romântica, com fastio e rosas na face pálida. A moléstia ‘que não perdoava’ (naquele tempo não havia antibióticos) caiu sobre mim como uma machadada de Brucutu. Fiquei logo entre a vida e a morte. E fiquei esperando a morte. Mas ela não vinha. Durante alguns anos andei pelo interior do Brasil em busca de melhoras. Pude assim verificar a verdade daquelas duras palavras de João da Ega: ‘Não há nada mais reles do que um bom clima’”. BANDEIRA, Manuel. “Andorinha, andorinha” Op. cit., p. 665.

Encontramos, por exemplo, a possível transformação da dor em alegria observada numa estrofe de “Renúncia”:

Só a dor enobrece e é grande e é pura.  
Aprende a amá-la que a amarás um dia.  
Então ela será tua alegria,  
E será, ela só, tua ventura...

[CH, p. 151.]

Essa experiência ante a dor e a adversidade, bem como a do sentido da vida e da morte, configura-se de diferentes modos ao longo da obra. O poeta se depara com os limites fatais da vida e procura estratégias para ressurgir e dar um novo significado a esta.

A segunda significação que a concepção de cinza nos oferece estabelece um elo com a Teoria da Residualidade. Segundo Roberto Pontes:

*A residualidade [...] também diz respeito aos resíduos indicadores de futuro. Este último é o caso de artistas que, independente da estética à qual pertençam, incluem em suas obras uma linguagem precursora, sendo por isso comumente considerados artistas *avant la lettre*.*<sup>26</sup>

Interessa-nos da citação, no momento, compreender a infância nos primeiros livros de Bandeira, como *resíduo* da lírica precursora dos demais livros. Das “imagens rotas que se desmancham” na fase prenumbrista detectamos os *resíduos* anunciadores da infância, para alcançarmos o segredo da poesia de Bandeira por ele mesmo expresso. Por exemplo, os versos “Aquele pequenino anel que tu me deste, / - Ai de mim – era vidro e logo se quebrou...”, do poema “O Anel de Vidro”, integrante de *A Cinza das Horas*, são trechos da cantiga de roda “Ciranda cirandinha”, presente na cultura popular, precursores de uma linguagem que virá nas obras posteriores a essa coletânea.

---

<sup>26</sup> PONTES, Roberto. Op. cit., p. 88. Nota 3.

Yudith Rosenbaum (2002) considera que os espaços e os temas infantis têm seu lugar na poética do autor, mencionando os poemas que trazem mais diretamente o tema da infância:

A modalidade mesma do pensar e sentir da criança está presente numa série de poemas que recriam a vivência infantil, seja no jogo musical puro ou na incorporação do folclore lúdico, seja no aproveitamento das cantigas de roda: “Bão Balalão” (*Lira dos Cinqüent’Anos*), “Boca de Forno” (*Estrela da Manhã*), “Café com Pão” (*Estrela da Manhã*), “O Anel de Vidro” (*A Cinza das Horas*) e outros.<sup>27</sup>

A estes, acrescentamos o “Cai cai balão”, de *O Ritmo Dissoluto*. Mas, na obra inicial somente aparecerá o “O Anel de Vidro”, imerso na temática do amor não correspondido, recriando mais uma *cantiga de amor* do que a vivência infantil.

A cantiga é uma forma poética da Idade Média que dispunha de “três cobras, ou estrofes, cada uma das quais apresentava quatro ou sete palavras, ou seja, versos”<sup>28</sup>. O poema em pauta, sob o prisma da forma, assemelha-se a uma cantiga de *refrão*. A repetição “Ai de mim”, representação da coita amorosa é mais uma constante nas cantigas medievais. Sob o prisma do conteúdo, “O Anel de Vidro” equivale a uma cantiga de *amor*. Ela acontece “Quando o trovador confessava os transe aflitivos da sua paixão incorrespondida”<sup>29</sup>, explica Massaud Moisés. Desse modo, aproveitamos para detectar mais uma marca *residual* nesse poema, dessa vez, ligado a um passado distante, a forma poemática medieval. “O Anel de Vidro” aproxima-se da *cantiga de amor* e recupera a *lírica trovadoresca* também pela forma poética da *cantiga paralelística*, admitindo uma correspondência com as cantigas de roda que vieram da cultura popular não só do Nordeste do Brasil, mas igualmente do imaginário provençal e peninsular ibérico. A *residualidade* medieval presente no texto lírico é uma comprovação de que o autor soube manejar as formas tradicionais da arte poética, e também

---

<sup>27</sup> ROSENBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira: Uma Poesia da Ausência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002. p. 53.

<sup>28</sup> MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004. p. 66.

<sup>29</sup> MOISÉS, Massaud. Op. cit., 2004. p. 67.

de que se destaca, no auge de sua produção, como poeta divulgador e consolidador do Modernismo no Brasil, por seu domínio da técnica.

Já que estamos nos propondo a analisar a infância como itinerário, ressaltamos que o mote da cantiga de roda é um *resíduo* indicador da infância, pois, após a terceira obra, Bandeira aproveitará muito mais esse conteúdo popular conforme sublinha Rosenbaum na citação anterior. No início do itinerário, o poeta evoca apenas os fragmentos das vivências da meninice, para somente “a certa altura da vida” vir associar a infância com a poesia. Desde os primeiros passos do percurso poético, ele foi trazendo cada vez mais a infância para perto da poesia, talvez porque já desconfiasse de que as duas imperam na essência lúdica.

Nossa análise detectou, através da semântica da palavra cinza, *resíduos* de infância no início do itinerário de Bandeira. Estes, servem de esteio para alimentar o fulcro lírico no decorrer da obra. O reencontro com os folguedos, as brincadeiras, os pregões dos vendedores, os refrões de cantigas de roda, elementos que estavam impregnados na memória do poeta, foi mais recorrente a partir de *O Ritmo Dissoluto*. Esse universo infantil tornou-se o alvo da construção lírica, transfigurando-se em experiências lúdicas, no tema e na forma construtiva dos versos. Esses *resíduos* de infância importaram como matéria de poesia e permanecem ao longo do tempo como experiência lírica do autor.

Mas, não foi só a infância que Bandeira buscou nos *resíduos*, o que mais tarde iria ser uma constante em sua obra. A poética do Modernismo pode ser vista de forma *residual* nos primeiros livros do pernambucano, conforme visto no início desse tópico. Norma Goldstein aponta inovações rítmicas nos versos seguintes de “O Anel de Vidro”: “Como também guardei o pó que me ficou / Daquele pequenino anel que tu me deste...”. Segundo a autora, nestes dois versos está “a tensão, ou seja, a dupla (ou tripla) possibilidade de leitura. Eles

permitem dois esquemas rítmicos: 12 (6-12) e 12 (4-8-12). Ou seja, podem ser lidos acentuando-se ora a 6ª e última sílaba, ora a 4ª, 8ª e última sílaba. Fica a critério do leitor<sup>30</sup>.

Massaud Moisés também depõe assim:

Realmente do ângulo da liberdade criadora e do à-vontade formal, não há dúvida que as raízes do Modernismo devem ser procuradas no Simbolismo. Mais ainda: Algumas tendências simbolistas penetram o Modernismo e mantiveram-se mais ou menos isentas de contágio desagregador. [...] O verso livre, ostentando o sentido demolidor e prosaico do movimento modernista, constitui legado simbolista. É que, a rigor, toda a poesia moderna tem no Simbolismo o seu ponto de partida, de tal sorte que o Modernismo se tornou uma espécie de Simbolismo inconsciente, ou representa a sua mera continuação. Portanto, não restam mais dúvidas de que o melhor de nossa poesia modernista tem origens nos poetas simbolistas. Suas ousadias e experiências foram bastante fecundas, e aí estão para atestar o quanto os modernistas de 22, e mesmo os de agora, lhes devem.<sup>31</sup>

Mário de Andrade tanto concorda com as características prenunciadoras do Modernismo nos primeiros livros de Bandeira que o cognominou “São João Batista do Modernismo”<sup>32</sup>. A consciência artística e o rigor técnico aparecem nos poemas da primeira etapa da trajetória e nos fazem saber das influências das leituras, dos poetas, dos músicos, dos amigos, das vivências do homem e de suas idéias como ser social, conforme lemos em *A Cinza das Horas* e *Carnaval*. São elementos ressignificados na poesia, que nos mostra a cosmovisão<sup>33</sup> do complexo mundo ideológico no qual se inseria Manuel Bandeira.

---

<sup>30</sup> GOLDSTEIN, Norma Seltzer. Op. cit., 1987. p. 12.

<sup>31</sup> MOISÉS, Massaud. *O Simbolismo*. SP: Cultrix, 1966. V. IV. p. 86.

<sup>32</sup> BRAYNER, Sônia. “Nota preliminar”. In: *Manuel Bandeira: Seleção de textos* – Coletânea organizada por Sônia Brayner – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980 (Coleção Fortuna Crítica). p. 9.

<sup>33</sup> “O termo cosmovisão, bem como os seus sinônimos mundividência e naturalmente visão do mundo, tem que ver, pois, do ponto de vista do escritor, com uma certa forma de reagir perante o mundo, os seus problemas e contradições, desencadeando-se então uma resposta esteticamente elaborada a estímulos e solicitações ético-artísticas formuladas pela sociedade, pela História e pela cultura contemporânea e anterior ao escritor. Daí pode resultar uma identificação com temas e formas que configuram um período literário e sobretudo com um determinado sistema ideológico, capaz de incutir coesão axiológica à cosmovisão”. REIS, Carlos. *O conhecimento da Literatura: Introdução aos Estudos Literários*. Coimbra: Almedina, 1997. p. 83.

Passemos para as duas últimas compreensões do significado de cinza, o simbolismo do Eterno Retorno e o Mito da Fênix<sup>34</sup>. Esse pássaro mítico simboliza a perpetuação, sendo

dotado de uma extraordinária longevidade, e que tem o poder, depois de se consumir em uma fogueira, de renascer de suas cinzas. Quando se aproxima a hora de sua morte, ela constrói um ninho de vergôntes perfumadas onde, no seu próprio calor, se queima. Os aspectos do simbolismo aparecem, então, com clareza: ressurreição e imortalidade, reaparecimento cíclico.<sup>35</sup>

Roberto Pontes trabalhou com o Mito da Fênix para aproximá-lo da cultura, da Literatura e da *Residualidade*, pois, segundo sua teoria:

O mundo da cultura se rege por uma lei inflexível, qual seja, “Na cultura e na Literatura nada é original; tudo é *remanescente*; logo tudo é *residual*”. Este enunciado silogístico tem a mesma estrutura sintática da Lei de Lavoisier, conhecida de todos, a qual serve de esteio para uma empreitada teórica referente à Teoria da *Residualidade*.<sup>36</sup>

“A relação analógica possível de estabelecer entre a Fênix mítica, a Cultura, a Literatura e a Residualidade” é feita, segundo o autor antes referido, do seguinte modo:

A Fênix é um símbolo da cultura. A Fênix, assim como a cultura, cumpre sua função até ceder lugar a outra Fênix. A cultura, por sua vez, desempenha sua função com eficácia até adormecer. Uma parte dela se arcaíza, é dizer, se fossiliza, enquanto outra parte permanece latente, isto é, continua viva, como a brasa sob as cinzas,

---

<sup>34</sup> “O licorne, a fênix e a salamandra têm rica simbologia e podem ser encontrados nas mais diversas culturas, a Ocidente e a Oriente. A fênix e a salamandra estão incluídas nos chamados ‘bestiários ígneos’ e encarnam, com larga polissemia religiosa, o mito da ressurreição: aquela, porque renasce das cinzas que vão extinguindo por quinhentos anos; esta, porque a força das chamas é incapaz de destruí-la – ao contrário, a suprema virtude de seu corpo frio é que apaga as labaredas”. MONGELLI, Lênia Márcia. “Quem é a *Leonoreta* de Cecília Meireles”. In: MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. (Org.) *Atualizações da Idade Média*. Programa de Pós-Graduação em Letras. Rio de Janeiro, 2000. Série Raízes. p. 248.

<sup>35</sup> CHEVALIER, Jean. Op. cit., p. 422.

<sup>36</sup> PONTES, Roberto. “O Mito da Fênix, a Cultura, a Literatura e a *Residualidade*”. Conferência. *Jornada Literária: A Residualidade ao alcance de todos*. Fortaleza: Auditório da Reitoria da UFC. 13 de julho de 2006. p. 4.

até vir um sopro novo transformá-la em chama, em fogo, ou seja, em obra nova, Fênix moça renascida das cinzas.<sup>37</sup>

Enfatizamos haver na simbologia das cinzas uma perspectiva de renascimento, do mesmo modo que algo ressurgiu das cinzas e reconfigurou a poesia de Bandeira. Esse algo só pode ser a infância, sob o lume da experiência do autor com a linguagem, pois foi assim que ela tornou-se responsável pela gênese do seu segredo poético. Dentro de um universo de fim, visto em *A Cinza das Horas*, houve o recomeço ou o espírito da inovação poética atingido em *Libertinagem*. O trânsito das “cinzas” à Pasárgada deu-se pelo amadurecimento de suas inquietações estéticas e existenciais. Os seus primeiros impulsos poéticos são marcados por um sentimento de tristeza, desolação e nostalgia. Depois, esses sentimentos são configurados através de *crystalizações*<sup>38</sup>, nas nuances formais, naquilo que concerne à compreensão simbólica das coisas da infância como experiências de linguagem. Essas configurações culminam em narração, jogo, *residualidade*. Desde cedo, Bandeira provou saber trabalhar com os elementos lingüísticos e literários da estética tradicional. Mas, o que fica intensamente marcado no curso do processo construtivo, é a composição do poeta somada a uma múltipla experiência estética condicionada pelo aprofundamento ideológico das concepções do mundo e da arte.

Para encerrar o presente tópico, apontamos o significado de “cinza” que se articula com o Mito do Eterno Retorno. Ora, se “Epígrafe” dá início à obra de Manuel Bandeira, o verso final “Esta pouca cinza fria” vem a ser a chave do retorno e do Mito da Fênix, pois das “cinzas” de que trata o verso, surgirá uma outra vida que só foi possível na linguagem poética.

---

<sup>37</sup> PONTES, Roberto. Op. cit., 2006. p. 8.

<sup>38</sup> Utilizamos a palavra *crystalização*, conceito conexo à Teoria da *Residualidade*, no sentido de refinamento artístico. Segundo Rodrigo Marques, que trabalha a partir deste conceito desenvolvido por Roberto Pontes, “A *crystalização* recebe este nome por indicar o processo químico pelo qual se dá a produção dos cristais, minerais limitados por superfícies planas, lisas e de forma geométrica regular. Analogamente, o artista de formação humanística transforma o material belo e primitivo da cultura popular em peças cristalinas, tal qual fez Villa-Lobos, a exemplo de outros grandes compositores mundiais ao refinar as cantigas, folguedos e cirandas do povo”. MARQUES, Rodrigo. “Mãos sobre mãos”. In: *José Albano, autor de Camões*. Dissertação. Fortaleza: Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC, impresso, 2006. p. 19.

O prazer de construir o poema conseguiu elevar o poeta ao momento mais importante da vida, o nascimento. O verso “Sou bem nascido. Menino,” anuncia como iria ser sua obra poética, um recomeço na esfera lúdica das palavras. Ao longo da obra, o retorno às origens, às vivências de Pernambuco e de Petrópolis, foi uma necessidade tão freqüente quanto é possível transcrever, mas de modo transfigurado pelo plano artístico. A poesia foi o espaço que significou o começo, o original, o primordial. É nos estudos de Mircea Eliade que fundamentamos a idéia de princípio, conforme a seguinte passagem:

O mito cosmogônico também é recitado por ocasião dos casamentos, nascimentos e mortes; porque é sempre através de um retorno simbólico ao instante atemporal da plenitude primordial que se espera pela garantia da perfeita realização de cada uma das situações.<sup>39</sup>

A partir do poema “Epígrafe”, verificamos que os rumos do poeta já estavam tomados. Ao abrir um livro, ele encerra uma fase e uma consciência estética. Bandeira soube aproveitar a base do *resíduo*, as técnicas de outros momentos literários, pois na coletânea encontramos alexandrinos, sonetos, decassílabos, romances, cantigas, formas poemáticas como ritornelos, fiindas, rondós, além da temática alusiva à cultura clássica e medieval. Um exemplo é o verso “A vida é vã como a sombra que passa”, que guarda da mentalidade medieval a imagem da vida como a busca da noite, do perdido, da sombra, do sofrimento sem remissão, do “que poderia ter sido e não foi.”<sup>40</sup>

Em *Carnaval*, não retomará diretamente o tema da infância, mas o imaginário<sup>41</sup> da época da meninice servirá para experienciar o seu fazer, a exemplo do que fez no poema

---

<sup>39</sup> ELIADE, Mircea. *Mito do Eterno Retorno*. São Paulo: Mercuryo, 2004. p. 75.

<sup>40</sup> BANDEIRA, Manuel. [L, “Pneumotórax”, p. 206.]

<sup>41</sup> Utilizamos o vocábulo imaginário, segundo a perspectiva assumida por autores como François Laplantine e Liana Sálvia Trindade, que relacionam o referido termo às imagens marcadas pelos sentimentos e experiências vivenciadas. “O imaginário encontra-se presente nas idealizações dos indivíduos e em outras expressões simbólicas, religiosas ou leigas, que traduzem e constroem as emoções em um novo contexto imaginativo”. In: *O que é imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 2003. (Coleção Primeiros Passos; 209). p. 8.

“Debussy”, que guarda um acalanto infantil, texto lírico musicado por Villa-Lobos. Nesse segundo livro, a técnica poemática já está claramente dominada pelo poeta. Ele se mostra sabedor dos caminhos e problemas poéticos, conforme referiu Emanuel de Moraes<sup>42</sup>. É tanto que chega a ironizar as fórmulas congeladas dos parnasianos, mostrando-se a favor da autenticidade poética, como podemos ver em “Os sapos”. No primeiro verso o poeta rejeita a penumbra, que prevaleceu na coletânea anterior, para preferir o deslumbramento da luz. Conforme frisa Leônidas Câmara: “Quando o poeta concebeu ‘Os sapos’, partia de uma concepção estética e filosófica, com razões fincadas na sua inquietação de artista, capaz de por si só denunciar o envelhecimento e a falsidade dos padrões poéticos que ainda se praticavam no Brasil.”<sup>43</sup> *Carnaval*, livro estudado por Leônidas Câmara no qual aborda os ciclos evolutivos da poesia de Manuel Bandeira, “reflete profundas mutações na organização espiritual do poeta. O que há de insólito, de cruamente irônico são transbordamentos e mobilizações de todos os sentidos voltados para a vida reconquistada”<sup>44</sup>, segundo o pesquisador.

Em *A Cinza das Horas*, a segunda palavra simboliza passagem, passado, futuro e cotidiano. Então, “horas” representa a efemeridade da obra inicial e o passo que marca o fim de uma etapa na vida e na obra de Bandeira, apontando o recomeço de outra, consoante a estética Modernista.

---

<sup>42</sup> MORAES, Emanuel de. *Manuel Bandeira – Análise e interpretação literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. p. 40.

<sup>43</sup> CÂMARA, Leônidas. “A poesia de Manuel Bandeira: seu revestimento Ideológico e formal”. In: *Estudos Universitários*. Recife, 2(9); 70-98, abr./jun., 1969; *Manuel Bandeira: Seleção de textos* – Coletânea organizada por Sônia Brayner – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980 (Coleção Fortuna Crítica). p. 162.

<sup>44</sup> CÂMARA, Leônidas. Op. cit., 1980. p. 163.

## 2. 2. Da mudez às primeiras palavras

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

“À sombra das Araucárias”.

O propósito deste tópico é analisar “Ruço”, sexto poema d’A *Cinza das Horas*, e o primeiro no qual Bandeira evoca o tema da infância, além de saber em que medida o texto é penumbrista e qual o *resíduo* de infância que o caracteriza. Vamos ao poema:

### **Ruço**

Muda e sem trégua  
Galopa a névoa, galopa a névoa.

Minha janela desmantelada  
Dá para o vale do desalento.

Sombrio vale! Não vejo nada  
Senão a névoa que toca o vento.

Lá vão os dias de minha infância  
- Imagens rotas que se desmancham:

O vento do largo na praia,  
O meu vestidinho de saia;

Aquele corvo, o vôo torvo,  
O meu destino aquele corvo!

O que eu cuidava do mundo mau!  
Os ladrões com cara de pau!

As histórias que faziam sonhar;  
E os livros: *Simplício olha pra o ar*,

*João Felpudo, Viagem à roda do mundo*  
*Numa casquinha de noz.*

A nossa infância, ó minha irmã, tão longe de nós!

[CH, p. 122.]

A nebulosidade que o título do poema transcrito sugere, já aponta para a inclusão do texto na estética penumbrista. No entanto, o clima do efêmero não predomina em todo o texto. A partir da quarta estrofe, até o fim, ocorre mudança no conteúdo dos versos, enquanto as três primeiras estrofes guardam semanticamente os efeitos de atenuação do universo crepuscular.

No plano formal, os versos são polimétricos e livres, variando de 4 a 13 sílabas. “Os versos menores parecem liberados, pela irregularidade das tônicas, enquanto os maiores são francamente livres.”<sup>45</sup> As estrofes são dispostas em dísticos, exceto a final, que constitui um monóstico. Em linhas gerais, “Ruço” guarda do início ao fim, estilisticamente, a mudez e o inefável sugeridos pela palavra infância. E é, nesse poema, que admitimos ser a infância a introdução do poeta no mundo da cultura, e a passagem do silêncio natural para o lugar da arte poética.

No primeiro dístico, a mudez e a pressa da névoa parecem corresponder ao silêncio natural do homem e à inquietude do poeta para sair do estado de incerteza e indefinição em que repousava sua estética literária. Por um lado, a palavra “muda” aproxima-se da concepção da infância como inefável, por estar, a lírica bandeiriana, em *A Cinza das Horas*, ainda em busca de experiências de linguagem. Parece que Bandeira pouco tinha a dizer, estava no silêncio humano e procurava a palavra certa para intermediar suas vivências na poesia. Por outro, essa palavra, está consoante com a vertente penumbrista, que se permeou de emoções indefiníveis e imprecisas. Seja qual for o sentido da mudez, Bandeira tem pressa de sair desse estado, conforme sugere as palavras “trégua” e “galope” do dístico em apreço. Para Emanuel de Moraes:

O *galope* da névoa é, aliás, um desses magníficos achados de construção poética para dar ao leitor a visualização do movimento em turbilhões característicos do ruço. Na segunda estrofe, ainda com o mesmo ritmo métrico marcado pelo segundo verso, o

---

<sup>45</sup> GOLDSTEIN, Norma Seltzer. “O Crepuscular Maior: Manuel Bandeira”. Op. cit., 1983. p. 101.

plano interior ainda está diretamente associado à paisagem, tanto assim que ressurge no sexto verso o substantivo *névoa*.<sup>46</sup>

Parece que nessa estrofe, a expressão “janela dismantelada”, pela assonância das vogais abertas *é* e *á*, transmite o desejo do eu-lírico de gritar e sair daquele estado de melancolia e incerteza, pois se até a janela, de onde o poeta capta as imagens, está dismantelada, tudo o que verá, também estará comprometido e sem exatidão. Ocorre “a imagem do desânimo, que se obtém entrecruzando as expressões ‘vale do desalento’ e ‘sombrio vale’, desânimo que nada o deixa ver, como a névoa que tudo encobre.”<sup>47</sup> Isso pode ser confirmado pelas palavras “vale” e “desalento”. A primeira, significa trajetória e lugar de transformações<sup>48</sup>. No poema, o “vale” anuncia a passagem e a mudança de tom que ocorrerá a partir do quinto dístico. Aliás, a poesia, na forma primitiva, conforme concebe Johan Huizinga (1938), encontra fértil atuação em celebrações de passagens. Nelas, estão os momentos da vida que envolvem mudanças, como a passagem da infância para a adolescência, o casamento, a velhice e o início da atuação profissional. Em Bandeira, a passagem se dá pela expropriação do silêncio e o surgimento da poesia, com a mediação das experiências da infância. A segunda, condiz com a estética penumbrista, mas por causa da ênfase no prefixo *des*, que, aliás, persiste em vários poemas de *A Cinza das Horas*, é mais provável que o poeta queria desviar-se dos caminhos dessa estética e buscar inovações poéticas. Se separarmos o prefixo do radical, teremos a palavra alento e, exatamente, o ânimo modernista que já pulsava em seu espírito lírico.

Mas, o ar de penumbra, que de acordo com a poética simbolista visava apenas o vago, o indistinto, o inefável, continua em mais um dístico do poema. O adjetivo “sombrio” está

---

<sup>46</sup> MORAES, Emanuel de. Op. cit., 1962. p. 19.

<sup>47</sup> MORAES, Emanuel de. Op. cit., 1962. p. 19.

<sup>48</sup> CHEVALIER, Jean. Op. cit., p. 929.

nessa atmosfera, pois este significa: “de um lado, o que se opõe à luz; de outro lado, a própria imagem das coisas fugidias, irreais e mutantes.”<sup>49</sup>

No quarto dístico, “as imagens rotas” dessa muda névoa se desmancham para, nas seis últimas estrofes, a infância tomar forma, cor e verso. O poeta começa a sair do estado de nebulosidade, evoca os dias da infância para encerrar esse transe gradativo e encontra-se com as experiências que deram sustentáculo ao seu ofício.

Embora o verbo *ir*, verso 7, esteja na 3.<sup>a</sup> pessoa do plural do presente do indicativo, a expressão “Lá vão” é usada coloquialmente e pode significar o distanciamento de sentido que os versos iniciais terão dos finais. Talvez o verso explicativo, introduzido pelo travessão, indicando os dias da infância como “imagens rotas que se desmancham”, seja para sinalizar que Bandeira não está interessado em apontar “os dias”, a cronologia, o que, de fato, foi vivido por ele. Assim, o texto seria uma imagem desgastada pelo tempo. Contudo, seu exercício poético aproveitará os *resíduos* de suas vivências, decisivos para o encontro do caminho de “Pasárgada.”<sup>50</sup> Não se trata apenas de rememorar vivências de crianças, pois, desse modo, seria um livro de memórias. Mas, por se tratar de poesia, são, irremediavelmente, experiências de linguagem.

Do quinto dístico, percebemos uma imediata mudança no discurso<sup>51</sup> poético. Não há mais espaço para “névoa”, “sombra” e “vale”. Em vez disso, há a brisa suave da praia. O que estava à “galope” e “sem trégua”, tornando os versos pesados, agora deixa o ritmo leve por causa da sílaba curta, da rima paralela com vogal aberta e presença do diminutivo. Note-se que além da mudança de ritmo, os versos trazem tom afirmativo, a imagem é certa, já não está

---

<sup>49</sup> CHEVALIER, Jean. Op. cit., p. 842.

<sup>50</sup> BANDEIRA, Manuel. Op. cit., p. 33.

<sup>51</sup> Empregamos os termos discurso e fala como sinônimos, com a finalidade apenas de elucidar o material escrito que uma sociedade produz. Não pretendemos trabalhar os conceitos específicos desses dois termos. Mas, vale ressaltar, conforme discorre Vítor Manuel de Aguiar e Silva, que: “Para alguns linguistas, *discurso* é sinônimo de *fala* (*parole*), isto é, o *discurso* representa uma manifestação individual e concreta da *língua*, atualizada de *hic et nunc* por um locutor. Tal conceituação de discurso dimana de Saussure, que identifica o discurso com a *cadeia da fala*, a *cadeia sintagmática*, contrapondo-o ao tesouro interior das relações associativas (ou paradigmáticas, segundo a terminologia pós-saussuriana)”. AGUIAR e SILVA. Vítor Manuel de. “O conceito de discurso”. In: *Teoria da Literatura: O texto literário*. Coimbra: Almedina, 1991. p. 568.

sombreada ou incerta pelo inefável. A infância configura-se à medida que há passagem para a plenitude da fala poética e a certeza de que as imagens do poema aparecem com convicção.

Em seguida, o sexto dístico parece retomar a atmosfera densa dos primeiros versos. No entanto, o pronome demonstrativo “aquele”, indica que o “destino” “corvo” está distante do eu-lírico. Manuel Bandeira desprendia-se dos fatos biográficos para se aproximar da poesia. Os limites indesejáveis da vida adulta passam a ser associados à infância que, no jogo poético, é experienciada com sensibilidade e técnica a ponto de transfigurar o medo “do mundo mau” em ladrões com “cara de pau”.

No sétimo dístico:

A construção conduz exatamente à impressão dos temores infantis, sobretudo pela marcação do septassílabo. E é justamente a esse mundo que o poeta quer levar o leitor conforme o demonstra nas inovações dos últimos versos, como num sonho, recordando as histórias e os sonhos de criança.<sup>52</sup>

Os dísticos seguintes pautam as influências das primeiras leituras, um dado que concerne ao exercício com a escrita. Isso comprova que o caminho trilhado por Bandeira será calçado pelas experiências de leituras e contatos prévios com textos poéticos. O poeta utiliza essas experiências e, aos poucos, vai amadurecendo-as e metaforizando-as cada vez mais. Esse dístico é o primeiro *resíduo* evocador da infância que comporá as obras seguintes e o prenunciador de Pasárgada. Diferentemente, pensa Giovanni Pontiero a propósito desse trecho de “Ruço”, como se lê nas palavras finais dessa citação:

Usando uma estrutura polimétrica que parece apropriada para esta reconstrução fragmentada das recordações da infância, o poeta evoca um mundo de inocência e temores infantis e a feliz evasão que uma vez encontrou nestes contos de aventura, que evocaram uma terra de sonhos. O mundo da fantasia de *Simplício olha pro ar*, *João Felpudo* e *Viagem à roda do mundo numa*

---

<sup>52</sup> MORAES, Emanuel de. Op. cit., 1962. p. 20.

*casquinha de noz*, agora parece remoto e a fuga que estas histórias outrora ofereceram não é mais possível.<sup>53</sup>

Defendemos que Bandeira não se distancia desse mundo de fantasia. Pelo contrário, o traz para perto de si, evoca, já num dos primeiros poemas de *A Cinza das Horas*, o mundo almejado da infância na poesia, conforme diz em *Itinerário de Pasárgada*:

Procuro me lembrar de outras impressões poéticas da primeira infância e eis que me acodem os primeiros livros de imagens: *João Felpudo*, *Simplício olha pro ar*, *Viagem à Roda do Mundo numa Casquinha de Noz*. Sobretudo este último teve influência muito forte sobre mim; por ele adquirir a noção de haver uma realidade mais bela, diferente da realidade cotidiana, e a página do macaco tirando cocos para os meninos despertou o meu primeiro desejo de evasão. No fundo, já era Pasárgada que se pronunciava.<sup>54</sup>

Feito o registro dessas primeiras leituras, ele viajará nessa mesma casquinha de noz até edificar o poema, segundo disse, de mais longa gestação, o “Vou-me embora pra Pasárgada”. Bandeira tanto o concebe como ápice de sua construção poética, que o título da autobiografia literária demonstra bem sua carreira sendo construída desse itinerário trilhado até o reino poético de Pasárgada. Cada vez mais a passagem do vivido para o lúdico ganhará vigor metafórico. É nesse momento de fala que se constrói o sentido poético que faz emergir a infância como linguagem criativa.

Na última estrofe, temos um *resíduo* da tradição poética galego-portuguesa, uma fiinda de maestria, pois o final é arrematado com algo inesperado e a rima é feita com a estrofe anterior. Bandeira evoca a irmã, com os mesmos laços afetivos do poema “À minha irmã” (1913), escrito em Clavadel, em tons quase elegíacos. Para Bandeira, os dias da infância estão distantes, pois se trata do sexto poema de *A Cinza das Horas*. Desta, captamos apenas

---

<sup>53</sup> PONTIERO, Giovanni. *Manuel Bandeira: Visão geral de sua obra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. p. 45.

<sup>54</sup> BANDEIRA, Manuel. Op. cit., p. 34.

*resíduos* de leituras, de imagens e de técnicas clássicas para a feitura do poema. Quanto mais Bandeira aproxima-se de Pasárgada, cada vez mais a infância se intensificará, e de tema passará a ser o itinerário do poeta. Em “Ruço”, começa esse percurso. Por um lado, a infância aparece, nesse texto, de forma simples, pois Bandeira apenas enumera reminiscências da tenra idade, por outro, no plano semântico, significativamente ocorre uma passagem do estado de nebulosidade até a claridade das imagens, o tom passa a ser afirmativo, direto e preciso.

### 2.3. Desvio no itinerário

Pálidas crianças  
Que me recordais  
Minhas esperanças!

“Flores Murchas”.

Nossa proposta agora é situar a infância na via do ilógico, num desvio da concepção psicológica ou cronológica<sup>55</sup>. Admitiremos o “non sense” da lógica infantil que, através da escrita poética, é, por exemplo, um dado que, embora não apontado por aqueles que estudam o tema da infância nesse poeta, tem legitimação no império da linguagem. Continuando, passemos para a análise dos poemas “Meninos Carvoeiros”, “Na Rua do Sabão” e “Balõezinhos”, que integram *O Ritmo Dissoluto*, publicada numa edição conjunta com *A Cinza das Horas e Carnaval*. Vamos ao poema:

Os meninos carvoeiros  
Passam a caminho da cidade.  
- Eh, carvoero!  
E vão tocando os animais com um relho enorme.

---

<sup>55</sup> A infância, sob o ponto de vista da cronologia, corresponde à etapa dos primeiros anos de vida do ser humano, período de crescimento que vai do nascimento à puberdade; sob o ponto de vista da psicologia, significa o momento de desenvolvimento da personalidade do indivíduo, cujo ápice está na entrada da vida adulta, na qual o homem é responsável psicologicamente pelos seus atos. A psicologia estuda, na infância, o comportamento da criança nas fases de seu desenvolvimento.

Os burros são magrinhos e velhos.  
Cada um leva seis sacos de carvão de lenha.  
A aniagem é toda remendada.  
Os carvões caem.

(Pela boca da noite vem uma velhinha que os recolhe, dobrando-se com um gemido).

- Eh, carvoero!  
Só mesmo estas crianças raquíticas  
Vão bem com estes burrinhos descadeirados.  
A madrugada ingênua parece feita para eles...  
Pequenina, ingênua miséria!  
Adoráveis carvoeirinhos que trabalhais como se brincásseis!  
- Eh carvoero!

Quando voltam, vêm mordendo num pão encarvoado,  
Encarapitados nas alimárias,  
Apostando corrida,  
Dançando, bamboleando nas cangalhas como espantalhos desamparados!

[RD, p. 192.]

Observar é a primeira função, e a mais importante do processo de intelecção, que permite o indivíduo ler, escrever, imaginar e recriar. Vários poemas de Manuel Bandeira nos fazem imaginá-lo à beira de uma calçada observando o cotidiano. Daí ser essa, uma fonte temática apontada por diversos críticos literários em Bandeira. A nossa análise passa pelo cotidiano para selecionar aspectos ligados ao tema do nosso estudo. O mais importante deles é o olhar para o inobservado que favorece certa extensão da idéia de infância.

O gosto da poesia do cotidiano está revelado, nas palavras do próprio poeta, em *Itinerário de Pasárgada*, as quais Davi Arrigucci interpreta da seguinte maneira:

Bandeira já afirmara que esse gosto pelo “humilde cotidiano” lhe teria vindo não propriamente de uma intenção modernista, mas dos tempos de sua morada no Morro do Curvelo, do convívio com a gente pobre que ali vivia, de uma experiência da rua, de uma poesia dispersa num mundo ao rés do chão, em anos decisivos para a formação de sua obra madura.<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> ARRIGUCCI, Davi. *Humildade, Paixão e Morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003. p. 99.

Da capacidade que o poeta teve de extrair poesia das coisas aparentemente “banais” do cotidiano, nossa análise busca o que é da infância nessa temática. O poema “Meninos Carvoeiros” é exemplar. Primeiro, porque Bandeira desvia o olhar para um detalhe que dá o diferencial no texto. Ao contrário do poema “O Bicho”, este quebra a ênfase social da narrativa poética para, já quase no final, mostrar o alumbramento, o poético, o encantamento da feitura. De repente, a narrativa passa da descrição da miséria para a criatividade do jogo poético.

O autor de *Humildade, Paixão e Morte* (1990) considera que o poético é “desentranhado do ‘humilde cotidiano’ como um sublime oculto, ou seja, revelado, por força de depuração e condensação da linguagem, na forma simples e natural do poema”.<sup>57</sup> “Meninos Carvoeiros” toma de empréstimo das técnicas narrativas a seqüência temporal de cenas e fatos em quase todo o texto; e da técnica descritiva pela riqueza de detalhes. Na primeira estrofe, o pregão dos meninos carvoeiros aparece com toda a coloquialidade do povo desprovido de instrução escolar. Em vez de carvoeiro, o poeta opta pela forma carvoero, por causa do ritmo livre, realizando a supressão do fonema “i”, tecnicamente chamada apócope, que facilita o tom melodioso do pregão. A seqüência narrativa vai inserindo componentes poéticos com simplicidade e vigor expressivo. A repetição do anúncio, por aproximar-se de um recitativo musical, toma a forma de refrão, recurso típico da poesia popular, empregado como estribilho, por retornar constantemente no texto<sup>58</sup>. Em vários outros poemas podemos ver Bandeira atualizando *resíduos* da cultura popular, cristalizando-os em poesia. O refrão “Cai cai balão”, do poema “Na rua do sabão”, é um exemplo disso.

O caráter social de “Meninos Carvoeiros” é, antes de tudo, centrado num jogo poético que cria uma nova realidade, distanciando-se do real porque, se esse jogo apenas sugere dizer, é vencido pelo ilimitado poder da linguagem. É lógico que há nesse poema uma espécie de

---

<sup>57</sup> ARRIGUCCI, Davi. Op. cit., p. 30.

<sup>58</sup> SPINA, Segismundo. Apud: CAMPOS, Geir. *Pequeno dicionário de arte poética*. São Paulo: Cultrix, 1978. p. 140.

denúncia social da fome, da miséria, da exploração do trabalho infantil, aspectos pertinentes à História social. Mas:

A realidade só pode existir a partir de uma linguagem que lhe atribui um significado, ou seja, as coisas só adquirem existência para nós quando dispomos de uma linguagem, que passa a intermediar a nossa relação com o mundo<sup>59</sup>.

Nesse sentido é que a Literatura dispõe da função social, porque desnuda uma verdade sobre nós ou sobre o mundo, uma vez insere o real na ordem simbólica. A infância, em Bandeira, nasce nesse contexto, no momento em que ele utiliza a poética para se inserir no mundo simbólico-cultural da linguagem. Porém, ao situarmos a Literatura na base do conjunto de discursos que uma sociedade produz e recebe, conforme propõe Roger Chartier (2005)<sup>60</sup>, estamos a admitir que a escrita poética de Manuel Bandeira ao recuperar a prática social dos pregões nos fornece indícios de historicidade no texto poético. Ampliaremos essa discussão na análise de “Evocação do Recife”. Importa agora compreender que a realidade desse “humilde cotidiano” integrou-se à poesia de Bandeira de forma subjetiva e passou da instância estática para a instância criadora.

A dinâmica construtiva do poema nos faz, aos poucos, relacionar harmonicamente as partes. A quarta estrofe, por exemplo, aproxima, coerentemente, as duas primeiras que, respectivamente, descrevem os meninos carvoeiros e os burrinhos velhos. A partir daí, um outro olhar põe em evidência a infância no jogo criativo. A narrativa poética não poderia ser de cunho apenas social, pois se desvia de qualquer possibilidade linear de interpretação para o campo das relações simbólicas. Nesse sentido, os detalhes, como a brincadeira e o bamboleio dos meninos raquíticos e desamparados ganham força capaz de mudar o teor indignado dos

---

<sup>59</sup> OLIVERIA, Rejane Pivetta de. “Literatura e História: A verdade como imaginação”. In: *Signo*. Santa Cruz do Sul, v. 20, n. 29, p. 49-56, nov. 1995. p. 50.

<sup>60</sup> Diretor da Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais, em Paris, professor especializado em História das práticas culturais e história da leitura. Roger Chartier é um dos mais conhecidos historiadores da atualidade, com obras publicadas em vários países do mundo. Sua reflexão teórica inovadora abriu possibilidades para os estudos em história cultural e estimula a permanente renovação nas maneiras de ler e fazer a História.

versos denunciadores da exploração do trabalho infantil e da miséria, a contrastar com as danças, corridas e brincadeiras no espaço lúdico, tornando cheia de amargor a narrativa, que desperta mais ainda sentimentos de compaixão. O outro olhar que põe em pauta a infância acolhe o que é simples e inabitual. “Meninos Carvoeiros” traz à tona um brilho difícil de ser visto, no início, por causa da pobreza e exploração do trabalho infantil. No entanto, à medida que descreve a rotina dessa gente miserável, traz elementos poéticos que transcendem a essa dura realidade. Os sentimentos que, pelas palavras, sugerem humildade, compaixão e consolo tornam o poema diferente, além dos recursos poemáticos, de uma narrativa lírica.

Diferentemente dos poemas “Na Rua Sabão” e “Balõesinhos”, os quais veremos a seguir, “Meninos Carvoeiros” se configura de modo especial. Não são balõesinhos de cor, nem o balão proibido pelas posturas municipais, os objetos para os quais se volta o poeta de “Meninos Carvoeiros”. Os poetas e as crianças retiram do mundo qualquer objeto para ressignificar a vida. A imaginação permite a uma criança fazer de conta que um pedaço de madeira é um carro. Mário Quintana deixa isso claro no poema “Mentiras”, pois conta a história do avião que virou trem, depois descarrilou e fez de conta que era uma lata de sardinha<sup>61</sup>. Os carvões, as cangalhas, os burros magrinhos e velhos e os sacos remendados são os objetos que compõem a imaginação do poeta, têm lugar no seu espaço lúdico e demonstram o valor dado por ele aos “pequeninos nadas”<sup>62</sup> geradores de poesia. No jogo inventivo de Bandeira, há espaço para algo aparentemente desprovido de significação, do mesmo modo que os meninos, ao morderem o pão encarvoado, pareciam não dar importância às condições de higiene do alimento. A brincadeira permite a inventividade, e o que prevalece, tanto na poesia quanto no jogo das crianças, é a ressignificação. Prova disso é que

---

<sup>61</sup> QUINTANA, Mário. *Lili inventa o mundo*. 3. ed. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1983. p. 20.

<sup>62</sup> Em *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira argumenta ter aprendido que “a poesia é feita de pequeninos nadas e que, por exemplo, uma dental em vez de uma labial pode estragar um verso.” BANDEIRA, Manuel. Op. cit., p. 42. Ora, se para o poeta o uso acertado de uma letra faz a diferença para o verso, então, isso sugere também que os pequenos detalhes de uma experiência cotidiana, aparentemente sem significação para os padrões econômico-sociais ou estéticos, constituem, para Bandeira, motes capazes de gerar um poema.

não há, em “Meninos Carvoeiros”, nenhuma referência de “cara feia” ou recusa na hora dos personagens comerem o pão.

A última palavra desse poema nos chama também atenção, porque nos fala da condição humana. Nesse momento, é inevitável fazer um paralelo com a vida do autor, pois o sentimento de abandono que o acompanhou, após a morte dos irmãos e pais, parece reclamar nessa hora em que compara os meninos brincando a “espantalhos desamparados”. A poesia também foi uma forma de lidar com as limitações da vida, as perdas, a doença que, de alguma forma, foram causando a sensação de desamparo do nosso poeta, marcando sua sensibilidade na feitura de vários poemas. Até na imaginária visita ao túmulo paterno, no “Poema de Finados”, Bandeira prefere pedir por si mesmo, alegando ter mais precisão do que a alma de seu pai. Yudith Rosenbaum estuda a obra de Bandeira à luz de *Uma Poesia da Ausência*, movida por uma experimentação difícil da vida por causa da tuberculose e das perdas familiares, que alimentariam “um núcleo pulsional e criativo em que o fazer poético se torna uma possibilidade de recompor a integridade perdida.”<sup>63</sup>

Antes de passar para a análise de “Balõesinhos”, faz-se necessário examinar alguns versos de “Na Rua do Sabão” a fim de destacarmos a proibição como mais um indicador da infância. Leiamos o poema:

Cai cai balão  
Cai cai balão  
Na Rua do Sabão!

O que custou arranjar aquele balãozinho de papel!  
Quem fez foi o filho da lavadeira.  
Um que trabalha na composição do jornal e tosse muito.  
Comprou o papel de seda, cortou-o com amor, compôs os  
[gomos oblongos...  
Depois ajustou o morrão de pez ao bocal de arame.

Ei-lo agora que sobe – pequena coisa tocante na escuridão  
[do céu.

Levou tempo para criar fôlego.

---

<sup>63</sup> ROSENBAUM, Yudith. Op. cit., p. 22.

Bambeava, tremia todo e mudava de cor.  
A molecada da Rua do Sabão  
Gritava com maldade:  
Cai cai balão!

Subitamente, porém, entesou, enfunou-se e arrancou das  
[mãos que o tenteavam.

E foi subindo...  
para longe...  
serenamente...  
Como se o enchesse o soprinho tísico do José.

Cai cai balão!

A molecada salteou-o com atiradeiras  
assobios  
apupos  
pedradas.

Cai cai balão!

Um senhor advertiu que os balões são proibidos pelas pos-  
[turas municipais.

Ele foi subindo...  
Muito serenamente...  
Pra muito longe...

Não caiu na Rua do Sabão.  
Caiu muito longe... Caiu no mar – nas águas puras do  
[mar alto.

[RD, p. 195.]

O poema traz o conhecido refrão “Cai cai balão” colhido do material popular coletivo e uma gostosa narrativa poética em torno da subida do balão. A advertência de não soltar balão, proibição imposta pelas autoridades municipais, é a chave para compreendermos a transgressão inerente ao universo infantil e ao ato de criar poemas em Bandeira. Naquela, há o permanente desejo de inaugurar uma nova brincadeira e ter um brinquedo diferente; neste, ocorre o mesmo desejo, no entanto, esse recai sobre a elaboração poética do pernambucano. Bandeira deu ênfase ao que era contrário às regras acadêmicas, utilizadas nos dois primeiros

livros, abandonou a certeza das formas prontas para inovar seu fazer, desviando, em *O Ritmo Dissoluto*, o rumo do seu itinerário. É como observa Onestaldo Pennafort:

Daí por diante, apuradas todas as suas inconfundíveis qualidades, todo verso seu como essência é uma perpétua e ousada transposição estética, como expressão de um jogo contínuo de harmonias músico-verbais, de variações melódicas, uma silva de figuras felizes, uma constante transfiguração da matéria poética, que é para o poeta a linguagem concreta.<sup>64</sup>

O verso foi ficando livre de academicismo, preferindo o poeta abranger elementos que sugerem algo incomum ou ainda ausente em sua atividade literária. Houve, portanto, um desvio da penumbra para a tomada de um caminho passível de inovações do que ainda não tinha vigor e aceitação na época como, por exemplo, a adoção do verso livre na coletânea em pauta. Vejamos o seu último poema:

### BALÕEZINHOS

Na feira-livre do arbaldezinho  
Um homem loquaz apregoa balõezinhos de cor:  
- “O melhor divertimento para as crianças!”  
Em redor dele há um ajuntamento de menininhos pobres,  
Fitando com os olhos muito redondos os grandes balõezinhos muito redondos.

No entanto a feira burburinha.  
Vão chegando as burguesinhas pobres,  
E as crianças das burguesinhas ricas,  
E as mulheres do povo, e as lavadeiras da redondeza.  
Nas bancas de peixe,  
Nas barraquinhas de cereais,  
Junto às cestas de hortaliças  
O tostão é regateado com acrimônia.

Os meninos pobres não vêem as ervilhas tenras  
Os tomatinhos vermelhos,  
Nem as frutas,

---

<sup>64</sup> PENNAFORT, Onestaldo. “Marginália à Poética de Manuel Bandeira”. In: *Homenagem a Manuel Bandeira*. Rio Janeiro, 1936; *Manuel Bandeira: Seleção de textos – Coletânea organizada por Sônia Brayner – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980 (Coleção Fortuna Crítica)*. p. 105.

Nem nada.

Sente-se bem que para eles ali na feira os balõezinhos de cor  
[são a única mercadoria útil e verdadeiramente indispensável.

O vendedor infatigável apregoa:

- “O melhor divertimento para as crianças!”

E em torno do homem loquaz os menininhos pobres fazem  
[um círculo inamovível de desejo e espanto.

[RD, p. 196.]

Manuel Bandeira elabora, nesse poema, um quadro que mistura funcionalmente a natureza viva à natureza-morta, em cenas ricas em cores e movimento. O cenário da feira livre do arrabalde é construído em função do que será a cena mais tocante, aquela que prende o olhar do poeta e o do leitor. Os personagens são meninos pobres e o vendedor de balões. Sem dinheiro para comprar o melhor divertimento, as crianças fitam “com os olhos muito redondos” ... “os grandes balões muito redondos”. Enquanto isso, a feira burburinha. Vai chegando a gente do povo, comprando e saindo. O movimento efervescente da feira diferencia-se daquele momento estático, que aparece até no final do poema: “Um círculo inamovível de desejo e espanto”. Da feira, o poeta lista os produtos alimentícios necessários à sobrevivência humana e, olhando em torno do vendedor de balões, descreve os menininhos pobres admirados da mercadoria lúdica. Bandeira capta a preferência dos meninos que, apesar de serem pobres, não estão preocupados com as vitaminas, proteínas e substâncias que alimentam e nutrem seus corpos. Segundo ele, a principal mercadoria é o brinquedo colorido, pois tem substância que dá prazer à vida, como a alegria e o divertimento das crianças quando brincam com balões. Isso é a infância em Manuel Bandeira. O balão pode ficar entre as mercadorias que estão em segundo plano no senso comum, mas, no poema de Bandeira, este objeto constitui a imagem principal da cena.

Essa base lúdica tende a ser reforçada desde o início, não apenas pela descrição da imagem, mas pelo procedimento geral de apresentação da feira, mediante imagens diferentes

e justapostas. Assim se arma um jogo dramático, metonímico, entre personagens do cotidiano e a essencialidade. Com isto, certamente, o aspecto lúdico e o social surgem entrelaçados numa espécie de estrutura poética. Bandeira não permite que as práticas sociais, como o movimento da feira, ocultem o que é essencial no espaço poético. O poema parece dividir-se em duas partes que estruturam o jogo criativo. A primeira é marcada pela disparidade social, a narração e a enumeração do que é corriqueiro compondo o meio do poema. Já a segunda compõe os dois extremos, início e fim, pois o texto começa e termina com o olhar do poeta atento ao lúdico, peça essencial às crianças e à poesia. Na feira livre, os meninos pobres ignoram as frutas, verduras e peixes frescos e se alimentam do que se faz indispensável a eles, os balõezinhos de cor, apenas o lúdico dá sustentação à vida e à arte.

A adoção do verso livre, nesses três poemas citados de *O Ritmo Dissoluto*, colaborou para que Bandeira chegasse mais perto do universo lúdico da infância e das coisas simples e significativas do cotidiano, desvendando assim o segredo da sua poesia. Mesmo com a habilidade de manipular o verso livre como bem queria, o poema “Os Balõezinhos” apresenta uma geometria explícita, encaixada no todo, enfatizando a organização geral. A primeira estrofe aproxima-se da última, pois repete o pregão e a cena dos meninos em volta do vendedor, repetição que nos faz lembrar da estrutura do rondó. As duas estrofes do meio apenas enumeram aquilo que é indispensável à sobrevivência. A segunda delas, a penúltima estrofe, admiravelmente nos chama atenção pela diminuição progressiva do número de sílabas poéticas, também muito discrepantes quanto ao tamanho. É como se Bandeira quisesse enfatizar a insignificância das duas estrofes do meio, frente ao que torna belo o poema, talvez, por isso, o verso mais curto coincide com a expressão “Nem nada”.

Nesse poema, o deslumbramento capta a infância do espaço lúdico que dá substância aos versos, assim como atrai os meninos. Eles são tomados pela admiração, apelo silencioso, desejo, e, mais uma vez, espanto para sustar a desilusão. O “nada” pode significar o que eles

vivenciam na vida: a constante falta ou escassez do que não vêm na feira – os alimentos – pois estão fixados na alegria, no encanto do colorido que transcende a vida. Para eles, bastava o olhar de deslumbramento, pois a vida não estava áspera naquele momento, como era para os que regateavam tostões. O espaço, em que nasce a beleza do poema, é também sustado pelo corriqueiro e banal a fim de encher-se de entretenimento.

A terceira estrofe de “Os Balões” mostra a força significativa do espaço construído em função do sentido da palavra que constitui o verso mais curto e visivelmente menor. O número de sílabas dessa estrofe, respectivamente, é 14, 8, 4 e 3. Ela ocupa uma posição significativa, no meio do poema, porque encerra a cena descritiva do que encheu o balão e não teve importância central para o jogo poético. Daí recomeçará a narração e o desfecho do poema, contendo o mesmo discurso por onde começou. De certo modo, a disposição das estrofes promove uma visualização de um círculo similar ao formato de um balão.

A infância, em “Balões”, tem um significado ético, pensado a partir do balão, mercadoria “inútil” e verdadeiramente dispensável à vida das personagens da feira, pois elas estavam preocupadas mais com as mercadorias padronizadas que sustentam o corpo do que o simples objeto; este, para as crianças e o poeta, é que constituiu o produto indispensável. Isso faz supor e desvelar o dia-a-dia dos pobres e ricos dividindo ali o mesmo lugar e escolhendo, para si, diferentes produtos de consumo. O eu-poético desvia o olhar para as coisas simples do cotidiano, mas merecedoras de expressão da arte. “Os Balões” encenam uma lição de vida e de poesia; nestes reconhecemos a infância a partir do olhar de desejo e espanto que a poesia requer para si. Nesse outro olhar sobre os “Meninos Carvoeiros”, as crianças pobres de “Os Balões” e a molecada “Na Rua do Sabão”, o poeta põe em destaque o homem como ser social diluído no mundo, na complexa existência, ou naquele específico espantoso desamparado capaz de brincar com carvões. São dados que, para Carlos Drummond Andrade,

constituem: “Primores de observação realista transfigurados pela mais pura e gratuita poesia.”<sup>65</sup>

O refrão de “Os Balõezinhos” coincide com o pregão dos vendedores na feira. Há, mais uma vez, um *resíduo* clássico ou medieval no texto lírico de Bandeira, pois os pregões se originaram, provavelmente, nas feiras na Idade Antiga e Média. Essas são práticas sociais as quais representam um costume peninsular de experiências coletivas e aparecem constantemente ao longo da História da civilização medieval e ocidental até os nossos dias. O discurso figurativo da feira livre é uma projeção de sentido feita dos versos que constroem um espaço repleto de elementos significativos na estrutura do poema. Por certo, é apenas um olhar de recepção na obra de Bandeira que nos prende a atenção para algo incomum ou inesperado, trazido pela poesia, nascido de sua natureza expressiva e estruturado materialmente nos signos. Exemplo disto é o formato do balão que serviu para estruturar a arquitetura do poema e pode se constituir também numa metáfora para sugerir o círculo da vida.

A narração poética dos três textos que escolhemos de *O Ritmo Dissoluto* é mais um tópico a se considerar, em nossa análise, por ser experiência articulada no discurso poético, ou seja, recriada pela linguagem.

Poesia e narração aproximam-se, pois ambas nasceram na cultura clássica e medieval, por exemplo, os *romances*, histórias narradas em versos, ocorrem na Península Ibérica, advindos da tradição oral popular, a partir dos séculos XIV e XV, período correspondente à Literatura da Baixa Idade Média. Um dos poucos fatores que aproximam essas duas formas é a repetição. A narração é um convite à repetição e a palavra verso quer dizer retorno, movimento para trás, logo, repetição. Várias formas poemáticas caracterizam-se pela repetição; o rondó, por exemplo, começa e termina da mesma forma. No poema analisado, o

---

<sup>65</sup> LEITE, Sebastião Uchoa. *Participação da palavra poética. Do modernismo à poesia contemporânea*. Petrópolis: Vozes, 1966. p. 25.

círculo dos meninos, seus olhos redondos e o formato do balão, são elementos que reforçam a forma do poema.

O burburinho da feira é como o ar que apenas enche o balão para mostrar o seu exterior, parte que mais chama atenção. Diferente de um bombom ou um presente, no balão o que atrai é a forma, o exterior, a leveza e a cor. O olhar do poeta é igualmente atraído por isso, prende-se para captar a beleza das coisas simples e desvia-se do comum e padronizado, igual ao das crianças que preferem o divertimento à obrigação que os pais impõem. Esse desvio é a infância na poética de Bandeira. Fecha-se para o dispensável na vida e abre-se para colorir olhos carentes de ternura e linguagem. O discurso do início é o mesmo do fim, atado para estampar o que é verdadeiramente indispensável à vida. “Nem só de pão viverá o homem”<sup>66</sup>, já disse “o Mestre dos Mestres”, quem dirá a poesia e o reino infantil, espaços encantados, coloridos, divertidos e necessários ao desenvolvimento psicopedagógico da criança. Ao passo que o balão, em cima, é oval, e, no meio, se afunila até chegar ao lado oposto e tornar-se oval, o poema de Bandeira acompanha esse formato. Nesse ritmo, Bandeira fecha o volume, preparado para chegar ao livro em que coube a sua Pasárgada.

---

<sup>66</sup> *A BÍBLIA SAGRADA*. ALMEIDA, João Ferreira. (Tradução). “Mateus”. Cap. 4: 4. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969. p. 5.

### 3. Infância e linguagem: a descoberta da poesia

Mas que céu pode satisfazer teu sonho de céu?

“A Morte Absoluta”.

Para se compreender por que consideramos o poema “Vou-me embora pra Pasárgada” como ponto auge de nossa análise, é necessário esclarecer o que é e onde é Pasárgada.<sup>67</sup>

Leiamos as palavras de Bandeira sobre a feitura desse poema e sua significação:

“Vou-me embora pra Pasárgada” foi o poema de mais longa gestação em toda minha obra. Vi pela primeira vez esse nome de Pasárgada quando tinha os meus dezesseis anos e foi num autor grego. Estava certo de ter sido em Xenofonte, mas já vasculhei duas ou três vezes a *Ciropédia* e não encontrei a passagem. O doutor frei Damião Berge informou-me que Estrabão e Arriano, autores que nunca li, falam na famosa cidade fundada por Ciro, o antigo, no local precioso em que vencera a Astíages. Ficava a sueste de Persépolis. 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 “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 idéia. 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 tivesse pronto dentro de mim. Gosto desse poema porque vejo nele, em escorço, toda a minha vida; e também porque parece que nele soube transmitir a tantas outras pessoas a visão e promessa da minha adolescência – essa Pasárgada onde podemos viver pelo sonho o que a vida madrasta não nos quis dar. Não sou arquiteto, como meu pai desejava, não fiz nenhuma casa, mas reconstruí e “não como forma imperfeita neste mundo de aparências”, uma cidade ilustre, que hoje não é mais a Pasárgada de Ciro, e sim a “minha” Pasárgada.<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> Essa indagação também foi feita por Hildon Rocha no estudo “Pasárgada: onde é, o que é?”. In: “Cultura” - *O Estado de São Paulo*, 13/4/1986; *Homenagem a Manuel Bandeira*: Maximiano de Carvalho e Silva. (Org.) UFF – Sociedade Sousa da Silveira: Presença, 1989. p. 279 – 288.

<sup>68</sup> BANDEIRA, Manuel. Op. cit., p. 80.

Para nossa análise, Pasárgada será uma utopia, conforme declaram alguns leitores de Bandeira? Ora, utopia significa etimologicamente projeto irrealizável, quimera, fantasia, nome de um país imaginário. O *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa* Caldas Aulete define utopia do seguinte modo:

s. f. (polít.) plano teórico de governo em que tudo se acha perfeitamente calculado para a felicidade de todos, mas que é impossível de ser posto em prática. // (Fig.) Fantasia impossível de realizar-se ou cujos resultados não poderiam corresponder aos imaginados; idéia impossível de ser levada à prática: As realidades importantes do presente já foram *utopias* no passado; assim acontecerá no futuro a muita *utopia* de hoje (Castilho *pintado por ele próprio*, II, p. 22.). // F. *Utopia* (nome da obra de Thomas Morus (1480-1535), criado do gr. *ou* (não) + *topos* (lugar) – (lugar que não existe).<sup>69</sup>

Ou, será Pasárgada um paraíso, de acordo com análises da obra bandeiriana? Vejamos a simbologia da palavra paraíso:

As obras de arte e os sonhos, os do sono assim como os da vigília, sejam espontâneos ou sejam provocados por drogas, são cheios de representações inspiradas nisso que se chamou a **nostalgia do Paraíso**. Por isso nós entendemos [...] o desejo de nos encontrarmos sempre e sem esforços no coração do mundo da realidade e da sacralidade, e em suma, o desejo de superar de uma maneira natural a condição humana e de recuperar a condição divina; um crítico diria: a condição anterior à queda.<sup>70</sup>

Antes de tentarmos responder se Pasárgada é utopia ou paraíso, devemos indagar onde é Pasárgada ou por onde andava a imaginação de Bandeira na construção do poema. É possível detectar três *resíduos*, um da mitologia e dois da Literatura, povoando o imaginário poético de Bandeira em Pasárgada.

O primeiro e mais distante paraíso estava:

---

<sup>69</sup> AULETE, Caldas. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. (Vol. V) Rio de Janeiro: Delta, 1958. p. 5195.

<sup>70</sup> CHEVALIER, Jean. Op. cit., p. 684.

Na parte ocidental da Terra, banhada pelo Oceano, [onde] ficava um lugar abençoado, os Campos Elísios, para onde os mortais favorecidos pelos deuses eram levados, sem provar a morte, a fim de gozar a imortalidade da bem-aventurança. Essa região feliz era também conhecida como os Campos Afortunados ou Ilha dos Abençoados.<sup>71</sup>

As palavras de Bandeira a respeito de Pasárgada, “paisagem fabulosa e país de delícias”, trazem certa aproximação com o substrato mais antigo da idéia de Paraíso. Na mitologia, Elísiion era um “Lugar também conhecido como Ilha dos Bem-aventurados (*Makaron Nésoi*), onde as criaturas humanas queridas pelos deuses desfrutavam depois de mortas uma existência completamente feliz.”<sup>72</sup>

No *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira diz que sabia de cor *Os Lusíadas*. Portanto, é certo que sua imaginação também estava a captar os prazeres da “Ilha dos Amores” no texto camoniano. No canto nono, a partir da estrofe 20, vale a pena ver o momento em que os nautas param para descansar:

Algum repouso enfim, com que pudesse  
Refocilar a lassa humanidade  
Dos navegantes seus, como interesse  
Do trabalho que encurta a breve idade.  
Parece-lhe razão que conta desse  
A seu filho, por cuja potestade  
Os Deuses faz descer ao vil terreno  
E os humanos subir ao Céu sereno.

Isto bem resolvido, determina  
De ter-lhe aparelhada, lá no meio  
Das águas algũa ínsula divina,  
Ornada de esmaltado e verde arreio,  
Que muitas tem no reino que confina  
Da mãe primeira co’o terreno seio,  
Afora as que possui soberanas  
Para dentro das Portas Herculanas.

Ali quer que as aquáticas donzelas  
Esperem os fortíssimos barões

---

<sup>71</sup> BULFINCH, Thomas. *O livro de Ouro da Mitologia: História de Deuses e Heróis*. São Paulo: Ediouro, 2001. p. 8.

<sup>72</sup> KURY, Mário da Gama. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. p. 120.

- Todas as que têm título de belas,  
Glória dos olhos, dor dos corações –  
Com danças e coreias, porque nelas  
Influirá secretas afeições,  
Para com mais vontade trabalharem  
De contentar a quem se afeiçoarem.

[*Os Lusíadas*, canto nono, p. 320.]<sup>73</sup>

Três semelhanças apresentam os textos dados à comparação: a parada, a recompensa e o desejo por prazeres amorosos. Tanto Pasárgada quanto a “Ilha dos Amores” representam paradas para descanso e recompensa pelo desafio do dia-a-dia para deleite amoroso. Assim como a “Ilha dos Amores”, de Camões, é, alegoricamente, a recompensa pelas lutas dos navegantes, Pasárgada é compensação de tudo o que Bandeira não podia fazer por causa da doença. Os nautas repousam “Do trabalho que encurta a breve idade” e o eu-lírico bandeiriano deita-se à beira-rio e “[manda] chamar a mãe-d’água” que, na cultura popular, é a Yara, certamente, a mesma figura que os nautas avistam “lá no meio / Das águas algũa ínsula divina / Ornada de esmaltado e verde arreio”.

A quarta estrofe de “Vou-me embora pra Pasárgada”, verso 6, nos faz saber do último *resíduo* literário encontrado n’*Os Paraísos Artificiais* (1851), de Charles Baudelaire.<sup>74</sup> A substância química, citada por Bandeira no poema, encontra consonância com as drogas “Do vinho ao Hachiche”, referidas por Baudelaire. Essa equivalência pode ser lida no seguinte comentário de Mário Pontes no artigo, que precede a obra do autor francês:

O eixo da visão do mundo baudelaireana é uma certa noção de queda, exílio e degradação. Para alguns, essa noção é a mesma da Bíblia. [...] Para ele, no entanto, parecia importar menos o motivo da Queda – fosse ela o que fosse -, e muito mais a conseqüência, a dramática privação do Paraíso. Essa tendência tinha a ver com a sua formação, mas também, e muito com a sua própria infância, quando se sentiu expulso do Éden familiar pela morte do pai

---

<sup>73</sup> CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 320.

<sup>74</sup> Bandeira foi leitor d’*Os Paraísos Artificiais*, de Baudelaire, pois comenta a respeito desta em “Flauta de Papel.” BANDEIRA, Manuel. *Seleção de Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 135.

e o novo casamento da mãe. Numa atitude mais estóica do que cristã, o homem baudelaireano assume a queda, mas não se resigna a ela para sempre. Atirado à certeza, procura, por diferentes meios, recuperar o seu primitivo jardim. O uso de drogas, Baudelaire admitia, é uma tentativa de reconquistá-lo “de um só golpe”.<sup>75</sup>

A aproximação do texto de Bandeira com o de Baudelaire é somente em relação à menção a droga em Pasárgada, pois se, para este, essa prática foi verídica, para aquele, por causa das privações que a tuberculose lhe impunha, o “alcalóide à vontade”<sup>76</sup> talvez tenha ficado no plano poético, no paraíso simbólico, conforme a definição da palavra “paraíso”. Além disso, Pasárgada não traz a idéia de expulsão, privação, queda, exílio e degradação. Pelo contrário, a poesia foi tábua de salvação para os infortúnios de Bandeira e o seu “desabafo de evasão da vida besta”. Pior que a de Baudelaire foi sua vida, pois o recifense perdeu a família inteira e o mal da tuberculose o acompanhou por longos anos. Mas encontrou na poesia braços acolhedores que o mantiveram ativo até os 82 anos. Em Pasárgada, viveu “pelo sonho o que a vida madrasta não [lhe] quis dar”. Bandeira admite que o nome Pasárgada suscitou-lhe uma “paisagem fabulosa”, como o “L’Invitation au voyage”<sup>77</sup> de Baudelaire. Esse “país de delícias” também guarda certa aproximação com a obra *Utopia*, de Thomas Morus e com a obra *República*, de Platão. Nesta, o filósofo grego idealiza uma cidade ideal, constituída por homens perfeitos, pois exerciam bem as funções atribuídas pela *polis*. Porém, no campo do poético, tanto Baudelaire quanto Bandeira, apenas idealizaram um lugar de delícias. Já, os escritos de Thomas Morus e Platão projetaram um modelo político, com a pretensão de ser seguido pelos políticos.

---

<sup>75</sup> PONTES, Mário. “Notícia para *Os Paraísos Artificiais*”. In: BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. p. 348.

<sup>76</sup> Bandeira também escreve a propósito do vinho em “Bacanal” (C) e registra outra droga no poema “Não sei dançar” (L).

<sup>77</sup> Em “O convite à viagem”, poema que integra a obra *As Flores do Mal*, de Baudelaire, há, semelhantemente à Pasárgada, um lugar, vivido na fantasia do eu-lírico baudelaireano, de beleza, de liberdade e de exuberância. BAUDELAIRE, Charles. Op. cit., p. 145.

Em “O Pintor da Vida Moderna”, de Charles Baudelaire, encontramos maior ressonância entre esses dois poetas. Leiamos suas palavras:

Ora, a convalescença é como uma volta à infância. O convalescente goza, no mais alto grau, como uma criança, da faculdade de se interessar intensamente pelas coisas, mesmo por aquelas que aparentemente se mostram mais triviais. Retornemos, se possível, através de um esforço retrospectivo da imaginação, às mais jovens, às mais matinais de nossas impressões, e constataremos que elas possuem um singular parentesco com as impressões tão vivamente coloridas que recebemos ulteriormente, depois de uma doença, desde que esta tenha deixado puras e intactas nossas faculdades espirituais. A criança vê tudo como *novidade*; está sempre *inebriada*. Nada se parece tanto com o que chamamos inspiração quanto a alegria com que a criança absorve a forma e a cor. [...] Mas o gênio é somente a *infância redescoberta* sem limites; a infância agora dotada, para expressar-se, de órgãos viris e do espírito analítico que lhe permitem ordenar a soma de materiais involuntariamente acumulada. É à curiosidade profunda e alegre que se deve atribuir o olhar fixo e animalmente estático das crianças diante do *novo*, seja o que for, rosto ou paisagem, luz, brilhos, cores, tecidos cintilantes, fascínio da beleza realçada pelo traje.<sup>78</sup>

O francês atribui à infância a força salvadora para quem está num período de convalescença; já o brasileiro encontrou, na arte, pelo viés da infância, a força e o prazer para a cura da doença. No poema “À Sombra das Araucárias”, de *A Cinza das Horas*, admitiu ser a arte a “fada que transmuta / E transfigura o mau destino.” Não obstante, encontra, na poética da infância, o testamento que o torna dono da Pasárgada, sua “ilustre cidade”. O poeta admitiu a verdade de sua vida no âmbito poético e “só no chão da poesia [pisou] com alguma segurança.”<sup>79</sup> Benjamim Abdala explica:

No espaço carente, o poeta sofre toda sorte de limitações; no futuro, em Pasárgada, tem toda felicidade. Neste espaço de sonho ele é irreverente, libertino. Lá o poeta encontra um rei bonachão, que

---

<sup>78</sup> BAUDELAIRE, Charles. Op. cit., p. 856.

<sup>79</sup> BANDEIRA, Manuel. Op. cit., p. 86.

assumiria a paternidade de uma infância mítica, atualizada em suas formas lúdicas, próprias do jogo poético.<sup>80</sup>

Eis, pois, o mundo rico de analogias encontradas em “Vou-me embora pra Pasárgada”. Destes, aprendemos onde estava a imaginação do poeta na feitura do texto lírico. Bandeira foi assíduo leitor da mitologia, do Classicismo Português e do Simbolismo europeu, condição que faz dele o poeta mais representativo do Modernismo Brasileiro, segundo as palavras de seu amigo Mário de Andrade, com as quais concordamos.

Mas, voltemos às nossas indagações feitas no início do tópico.

Em nossa análise, o que é Pasárgada? Não é propriamente uma utopia, pois nela temos o reino em que Bandeira projetou sua energia criativa, desprende-se da poesia formal, deixou-o livre para soltar a imaginação. A inventividade no jogo poético bandeiriano permitiu a realização de um fazer amadurecido, longe de qualquer proibição, academicismo caduco ou senso lógico. Não somente Pasárgada, mas toda a lírica de *Libertinagem* é independente de formas rígidas, coincidindo, no plano semântico, com o tudo é permitido, pois “Em Pasárgada tem tudo”, do mesmo modo como ocorre na infância.

Recorremos a dois significados do termo poesia para aproximá-los do sentido etimológico do termo infância: o primeiro, do *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*, diz: “Poesia: *sf.* ‘arte de escrever em verso’ ‘aquilo que desperta o sentimento do Belo’ XVI. Do lat. *poēsis* – is, deriv. do grego *póiesis*”<sup>81</sup>; o segundo, retirado do *Dicionário de termos literários*, explica: “Poesia: Gr. *poiesis*, fazer, criar, alguma coisa, pelo lat. *poesis*.”<sup>82</sup>

Se aproveitarmos o sentido etimológico do termo infância, o qual já sabemos significar o “que não fala”, para inferirmos que na infância há o fazer que dá significado às

---

<sup>80</sup> ABDALA Jr., Benjamim. “Utopia e Memória Cultural: Literaturas e Línguas”. In: *Anais do 2º Congresso da Abralic*. V. I. Belo Horizonte, 1991. p. 559.

<sup>81</sup> CUNHA, Antônio Geraldo. Op. cit., p. 617.

<sup>82</sup> MOISÉS, Massaud. Op. cit., 2004. p. 358.

expressões, podemos estabelecer, então, certa aproximação do significado da palavra infância com os significados do termo poesia vistos acima. Ora, o fazer no universo da linguagem metafórica é igual, sobretudo, ao brincar; logo, concluímos, é no brincar com as palavras que o poeta desnuda uma outra realidade por seu ilimitado poder inventivo, próprio do lúdico. Isso também percebeu Johan Huizinga ao investigar a natureza da criação poética:

A função do poeta continua situada na esfera lúdica em que nasceu. E, na realidade, a *poiesis* é uma função lúdica. Ela se exerce no interior da região lúdica do espírito, num mundo próprio para ela criada pelo espírito, no qual as coisas possuem uma fisionomia inteiramente diferente da que apresentam na “vida comum”, e estão ligadas por relações diferentes das da lógica e da causalidade.<sup>83</sup>

A brincadeira e o jogo do universo infantil encontram-se com o brincar e o jogar das palavras, pois “quanto mais se brinca com elas, mais novas ficam”, conforme o verso de “Convite”<sup>84</sup> de José Paulo Paes. Nesse jogo, Bandeira apreende o mundo para reconstruí-lo a partir das técnicas e habilidades da arte poética e dos sentidos captados de sua imaginação, recriando-o em experiência de linguagem. É por isso que, igualmente, entendemos o poema “Vou-me embora pra Pasárgada” como ponto culminante desse itinerário. Ele é uma soma da projeção poética. Antes de qualquer coisa, “outra civilização” em que couberam a infância, o mito e o seu paraíso poético.

Bella Josef diz: “Através do resgate da infância, consagra-se um paraíso perdido. Num segundo nível, constrói a nova realidade, o mundo da poesia. O paraíso é criado pela palavra e construído pela escritura, em que se tenta recuperar toda realidade e todo o sonho.”<sup>85</sup>

A Pasárgada de Bandeira é símbolo da ilha paradisíaca, um paraíso perdido, existente na sua imaginação, na qual o poeta só teve livre acesso pela palavra poética, ela simboliza o

---

<sup>83</sup> HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens - O jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 133.

<sup>84</sup> PAES, José Paulo. *Poemas para brincar*. São Paulo: Ática, 1998. p. 9.

<sup>85</sup> JOSEF, Bella. “O resgate da memória na literatura contemporânea”. In: *Anais do 2º Congresso da Abralic*. V. I. Belo Horizonte, 1991. p. 458.

momento de sua chegada ao destino lírico por representar o “reajustamento ao mundo dos sãoos.”<sup>86</sup>

No plano semântico, a infância é uma constante nos versos da terceira estrofe de “Vou-me embora pra Pasárgada”:

E como farei ginástica  
Andarei de bicicleta  
Montarei em burro brado  
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

[L, p. 222.]

O eu-lírico apreende experiências que constituem a substância da aurora da vida e a essência da poesia. O mundo das histórias infantis teve influência forte na lírica do pernambucano. Além de *Itinerário Pasárgada*, as leituras referidas vêm suscitadas nos poemas “Ruço” e “Cabedelo”. A estreita relação de sua poesia com esses livros possibilitou um campo vasto de recursos discursivos e lingüísticos, favorecendo a visualização de cenas animadas pelo lúdico e a recorrência de personagens crianças.

Nossa análise busca restituir o “Vou-me embora pra Pasárgada” ao mundo da fabulação de onde veio. Por isso, ao falarmos de infância não podemos situá-la no campo temporal, tampouco podemos admitir a mesma coisa ao nos deparar com os poemas em que Bandeira aproveita a experiência da infância. Pelo que já sabemos da essência lúdica do poeta, seria contraditório dizer ou pensar que se trata de textos autobiográficos. Ao trabalhar com as palavras, o poeta converge para as experiências do real no poético, instaurando o real

---

<sup>86</sup> BANDEIRA, Manuel. Op. cit., p. 62.

pela linguagem.<sup>87</sup> Há uma reconstrução de sentidos percorridos em direção à unidade de relações que é o poema. João Alexandre Barbosa percebeu que a negação da transitividade entre o real e o poético é o espaço da construção da metáfora. “O nascimento da metáfora é, por isso, a morte da pura designação.”<sup>88</sup> Há sempre a intervenção de um elemento lúdico que ordena harmonicamente essa passagem.

Nas “cinzas” houve sentidos encobertos, invisíveis como é, também, o mundo da poesia. Em *Libertinagem*, a infância não será mais fragmentada como vimos em “Ruço”. Ela virá com forte carga expressiva, liderará o jogo poético não somente pela não-fala, mas será espaço de riso, desregramento e licenciosidade na linguagem, tal qual sugere o título da obra.

Já em poemas como “Evocação do Recife” e “Infância”, não nos importa saber se Bandeira conta sua história no período de infância, pois “a verdade da poesia é a verdade das máscaras”.<sup>89</sup> Se o faz, é fora da esfera única do passado e é dentro do jogo enigmático, tencionado por metáforas, no universo fabuloso, mitológico e repleto de ambigüidade.

### **3.1. *Libertinagem*: a poesia no reino da permissividade**

Na minha vida sem lei nem rei.  
“A Dama Branca”.

No presente tópico, trabalharemos, em *Libertinagem*, a larga variedade de recursos temáticos desenvolvidos que condicionaram o afloramento de versos risíveis, plenos de ironia, poemas-piada e “non sense”.

“Tanto para o poeta como para os seus críticos, [...], os poemas de *Libertinagem* representam um marco. O livro representa a maior fase de desenvolvimento na carreira de

---

<sup>87</sup> LYRA, Pedro. *O real no poético*. Rio de Janeiro: Cátedra/INL, 1980.

<sup>88</sup> BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 10.

<sup>89</sup> BARBOSA, João Alexandre. Op. cit., p. 9.

Bandeira e, ao mesmo tempo, constitui sua mais significativa contribuição para o programa reformador do modernista brasileiro.”<sup>90</sup> Além dessa constatação, escolhemos *Libertinagem* como ponto auge de nossa análise porque, para chegar a este, Bandeira atribui à significação da infância o itinerário da experiência poética.

A dimensão libertária assumida em seus versos contribui para desenvolver certo senso de ironia, chegando, em muitos casos, a enveredar por uma linha coloquial-irônica. Essa natureza fez Bandeira, decisivamente, libertar-se de sua formação clássica e dos ares da corrente simbolista que pairaram em alguns de seus primeiros poemas. O grito de independência contra o espírito de seriedade do academicismo e da padronização métrica vem declarado a partir de *Libertinagem*, momento em que também Bandeira desenvolve sua veia irônica, pois é o que vemos nos versos satíricos de sua célebre “Poética”:

Estou farto do lirismo comedido  
do lirismo bem comportado  
Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente  
[protocolo e manifestação de apreço ao Sr. diretor

Estou farto do lirismo que pára e vai averiguar no dicionário  
[o cunho vernáculo de um vocábulo

Abaixo os puristas

Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais  
Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção  
Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis

Estou farto do lirismo namorador  
Político  
Raquítico  
Sifilítico

---

<sup>90</sup> PONTIERO, Giovanni. Op. cit., 1986. p. 107.

De todo lirismo que capitula ao que quer que seja fora de si  
[mesmo.

Do resto não é lirismo  
Será contabilidade tabela de co-senos secretário do amante exemplar  
[com cem modelos de cartas e as diferentes  
[maneiras de agradar às mulheres, etc.

Quero antes o lirismo dos loucos  
O lirismo dos bêbedos  
O lirismo difícil e pungente dos bêbedos  
O lirismo dos clowns de Shakespeare  
- Não quero mais saber do lirismo que não é libertação.

[L, p. 207.]

Bandeira manifesta “liberdade absoluta frente aos cânones estabelecidos de versificação, pela independência temática e ousadia técnica”<sup>91</sup> é o que afirma Giovanni Pontiero no seu estudo sobre *Libertinagem*. Nos versos acima, Bandeira aponta as rupturas e os novos parâmetros que vão operar em seu exercício literário. Declara o abandono do lirismo dos acadêmicos, dos românticos, dos “comedidos e bem comportados.” Satiriza a obediência do funcionário público, dos assuntos burocráticos, protocolizados, do ponto de expediente que define formalmente como vai ser o trabalho. Manifesta-se contrário ao lirismo institucionalizado.

“Poética” tem teor de manifesto, com abertura absoluta para o processo criativo. Bandeira afirma querer o lirismo dos loucos, dos bêbedos e dos palhaços, enfatizando que sua lírica não seguirá regras nem padrões de caráter estético. Janilto Andrade defende o que Pareyson denomina ser a “poética interna da obra”: “nem gosto particular, nem um

---

<sup>91</sup> PONTIERO, Giovanni. Op. cit., 1986. p. 107.

determinado ideal de arte, nem uma poética fixada em seu programa.”<sup>92</sup> Em *Itinerário de Pasárgada*, Manuel Bandeira afirma: “A partir de *Libertinagem* é que me resignei à condição de poeta”<sup>93</sup> e este seu livro é “o mais dentro da técnica e da estética do Modernismo.”<sup>94</sup> No ensaio “Aspectos da arte poética”, Emanuel de Moraes ressalta que em *Libertinagem* não se lê a “transição entre as escolas anteriores e a modernista, mas a transição de si para si próprio, ou como bem diz Bandeira, a afinação poética.”<sup>95</sup>

Nossos estudos reiteram a convicção de que no poema em análise há um espírito eminentemente libertário, o qual se comprova através dos recursos estilísticos que a partir de “Poética” vão ser construídos. Ocorrerá uma mudança operada na poesia de Bandeira depois do conhecimento e do domínio das convenções literárias.

Mário de Andrade considera *Libertinagem* “o livro da cristalização” e “Poética” como “ápice dos [...] ideais estéticos e libertação pessoal”<sup>96</sup> do poeta.

Em suma, a infância enquanto itinerário na lírica de Manuel Bandeira é assumida por um processo dinâmico da tendência artística operada no Modernismo, momento em que o poeta liberta-se de esquemas preestabelecidos, permitindo uma “completa liberdade de movimentos”<sup>97</sup>. A dinâmica da obra poética de Bandeira apresenta uma multiplicidade de temas e domínio de técnicas, e faz dele, conforme Mário de Andrade: “o poeta mais civilizado do Brasil: não só pelo abandono total do enfeite gostoso, como por ser o mais... tipógrafo de quantos, bons, possuímos”<sup>98</sup>.

---

<sup>92</sup> ANDRADE, Janilto. “À Poética” In: *Da beleza à Poética*. RJ: Imago, 2001. p. 123.

<sup>93</sup> BANDEIRA, Manuel. Op. cit., p. 40.

<sup>94</sup> BANDEIRA, Manuel. Op. cit., p. 76.

<sup>95</sup> MORAES, Emanuel. “Aspectos da Arte Poética”. In: SILVA, Maximiano de Carvalho. (Org.) *Homenagem a Manuel Bandeira*. Niterói, RJ: Sociedade Sousa da Silveira. Monteiro Aranha: Presença Edições, 1989. p. 176.

<sup>96</sup> ANDRADE, Mário. “*Libertinagem*: Nota Preliminar” In: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977; *Manuel Bandeira: Seleção de textos – Coletânea organizada por Sônia Brayner* – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980 (Coleção Fortuna Crítica). p. 193.

<sup>97</sup> MORAES, Emanuel. Op. cit., 1989. p. 176.

<sup>97</sup> ANDRADE, Mário. Op. cit., 1980. p. 193.

<sup>98</sup> ANDRADE, Mário. Op. cit., 1980. p. 194.

### 3.2. Facetas do Riso em *Libertinagem*

Roda, ciranda,  
Por aí fora,  
Chegou a hora  
De cirandar!  
Na tarde clara  
Vinde ligeiras,  
Ó companheiras,  
Rir e dançar!

“Quadrilha”.

Apresentaremos, neste tópico, mais uma chave de leitura da infância na lírica de Bandeira como itinerário no processo criativo à luz da teoria do riso. Há uma clara relação entre essa teoria e a que persiste em sua temática. A infância decorre duma experiência de linguagem metafórica, hiperbólica, repleta de jogos e nuances poemáticas, permitindo a lírica bandeiriana formar, a partir de *Libertinagem*, um corpus em que signo e discurso, coerentemente, suscitam a ligação entre o riso e a infância.

Escolher o riso como caminho para entendermos o tratamento dado ao tema da infância nesse autor, é considerar o assunto de modo diferente do que se tem estudado. Primeiro, porque este é um estudo das diferentes formas pelas quais a infância foi tomada como assunto ao longo das quatro primeiras obras de Bandeira. Segundo, porque é incompreensível falar em infância e não falar no riso. Veremos que não só o teor das palavras, mas também a construção de determinados poemas nos levam ao riso. O riso toca, especificamente, o campo da poesia porque os dois são categorias da linguagem, e por isso tornam-se indissociáveis do principal método que implica ser a infância em nossa análise *experimentum linguae*. Se estamos procurando entender a infância deslocada de uma concepção estreita, relacionada à cronologia, o riso aproxima-se dessa idéia, pois ele é igualmente admitido como negação da verdade e da lógica.

A infância é a passagem do vivido para o metafórico mundo dos versos. Pois bem, o riso encontra significado na transformação do impensável em risível, pois fundamenta-se numa instância inconsciente, criadora e regeneradora. “O riso é o que nos faz ver o mundo com outros olhos.”<sup>99</sup> Verena Alberti (1999) notou bem que o riso alia-se ao espaço do indizível, do impensado, do desvio e do jogo com as palavras, espaços necessários para o despreendimento dos limites imposto pelo pensamento sério e comedido. Eis o principal motivo pelo qual trabalharemos o riso à luz do anúncio de libertação na “Poética”. Por isso, também a infância e o riso estão diretamente ligados nos versos de Bandeira, pois tanto aquela quanto este comungam no espaço do anômico, do desvio e do indizível. Sobre isso, Verena Alberti afirma o seguinte: “São inúmeros os textos que tratam do riso no contexto de uma oposição entre a *ordem* e o *desvio*, com a conseqüente valorização do não-oficial e do não-sério, que abarcariam uma realidade mais essencial do que a limitada pelo sério.”<sup>100</sup> A esse processo de oposição, Bergson classifica como “inversão” ou “mundo às avessas.”<sup>101</sup>

No caso de Bandeira, sua poética volta-se para as coisas simples como o balão, a feira, os jogos onomásticos e a alegria nas calçadas, tornando participativo aquilo que é excluído pela ordem da razão séria e preocupada com as grandes coisas. “O riso está diretamente ligado aos caminhos seguidos pelo homem para encontrar e explicar o mundo: ele tem a faculdade de nos fazer reconhecer, ver e aprender a realidade que a razão séria não atinge.”<sup>102</sup> Segundo a pesquisadora, os filósofos, por exemplo, preocupam-se com as grandes questões metafísicas para apreender a essência do mundo. Já a poesia:

está para além da seriedade, naquele plano mais primitivo e originário a que pertencem a criança, o animal, o selvagem e o visionário, na região do sonho, do encantamento, do êxtase, do riso. Para compreendermos a poesia precisamos ser capazes de envergar a

---

<sup>99</sup> ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. Ed.:FGV, 1999. p. 200.

<sup>100</sup> ALBERTI, Verena. Op. cit., p.12.

<sup>101</sup> BERGSON, Henri. *O riso*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. p. 53.

<sup>102</sup> ALBERTI, Verena. Op. cit., p. 12.

alma da criança como se fosse uma capa mágica, e admitir a superioridade da sabedoria infantil sobre a do adulto.<sup>103</sup>

O riso, na poesia de Bandeira, é tirado de situações simples, cotidianas, e desvenda os mistérios da existência e da condição humana que o olhar pseudo-essencialista não dedica nenhuma atenção. Um exemplo do que afirmamos é *Mafuá do Malungo* (1948), obra na qual Bandeira faz verdadeira festa com os amigos. A maior parte do livro intitula-se “Jogos Onomásticos.” Leiamos o poema “Josefina” para comprovar que os nomes são pretextos de riso e brincadeiras, sem falar em tantos outros poemas cheios de trocadilhos, onomatopéias e diversas figuras de linguagem:

Em Josefina  
Modos, linguagem,  
Ar, expressão,  
Olhos e riso,  
Riso e sorriso,  
É tudo imagem  
Graciosa e fina  
De coração.

[MM, p. 364.]

Mas, o que está por traz da brincadeira com os nomes desses malungos, ou camaradas?

Ora, apesar de Bandeira ter vivido no período em que ocorria o desenvolvimento tecnológico no Brasil, sua poesia atinava para o lado humanístico, trazendo à tona a significância do cotidiano, das tradições e dos valores morais comprometidos por causa da substituição do trabalho humano pelo mecânico. Valorizar o nome dos amigos, camaradas, conhecidos, poetas, enfim, de toda uma gama de gente que o cercava, é um propósito que está em *Mafuá do Malungo*.

---

<sup>103</sup> HUIZINGA, Johan. Op. cit., p.133.

Certamente, para Bandeira, a poesia foi uma forma de interagir e participar da comunidade, falar e reconhecer o valor das pessoas. Ter um nome, um sobrenome e personalidade própria, significa prestígio, respeito e capacidade de permanecer, através da lembrança, na memória da comunidade. O significado do nome, mesmo em tom de riso e brincadeira, é uma instância de reconhecimento e traz a mediação através da qual este pode se realizar civilizadamente.

O prazer causado pelos jogos de palavras dispensa-nos do esforço que é preciso ao utilizarmos seriamente as palavras. Dessa forma, o pensamento preso pela razão é redimido pelo riso. Acrescenta a autora de *O riso e o risível* que:

Os jogos de palavras, assim como os chistes de reflexão, são fontes de prazer porque nos permitem dispensar a relação de sentido entre as palavras e as coisas, relação que não respeitamos nos jogos de infância. [...] O não-sério, ou o não-lugar da linguagem, seria então o lugar onde as palavras não significam as coisas e “jogam” entre si como nos jogos de infância – uma ausência de sentido que torna esse lugar inacessível ao pensamento<sup>104</sup>.

Em *Libertinagem*, ocorrerá o riso vinculado ao “não-lugar”<sup>105</sup> do pensamento, necessário para que este ultrapasse seus próprios limites.

No que diz respeito ao estatuto desse “não-lugar”, desse “nada” que encerra a essência do riso, pode-se distinguir dois movimentos. O primeiro o define em contraposição à ordem do sério. O riso e o risível remetem então ao não-sentido (*nonsense*), ao inconsciente, ao não-sério, que existem apesar do sentido, do consciente e do sério.<sup>106</sup>

---

<sup>104</sup> ALBERTI, Verena. Op. cit., p. 19.

<sup>105</sup> Termo cunhado por Verena Alberti. Op. cit., p.19.

<sup>106</sup> ALBERTI, Verena. Op. cit., p. 23.

Em “Namorados”, Antônia é alvo de uma cômica comparação: O poeta narra o encontro da moça com um rapaz que, como se não bastasse compará-la a uma lagarta, diz que a moça parece louca. Daí abriremos outra faceta do riso em Manuel Bandeira.

### 3.2.1. Comicidade e infância

O amor é tão-somente um pretexto de riso.

“Mancha”.

Toda poesia é ritual, divertimento, arte, invenção de enigmas, persuasão, sugere Huizinga. O ritual que se coloca, no texto abaixo, diante da personagem lírica, não é a competição e a conquista do amor, mas a espontaneidade no jogo da comparação. Leiamos o poema:

#### NAMORADOS

O rapaz chegou-se para junto da moça e disse:

- Antônia, ainda não me acostumei com o seu corpo, com a sua cara.

A moça olhou de lado e esperou.

- Você não sabe quando a gente é criança e de repente vê uma  
[lagarta listada?

A moça se lembrava:

- A gente fica olhando...

A meninice brincou de novo nos olhos dela.

O rapaz prosseguiu com muita doçura:

- Antônia, você parece uma lagarta listada.

A moça arregalou os olhos, fez exclamações.

O rapaz concluiu:

- Antônia, você é engraçada! Você parece louca.

Sérgio Buarque de Holanda percebeu que: “A reação normal contra uma lei que cumpria aceitar automaticamente, como um colegial que decorou a lição, tinha de ser o culto à espontaneidade irresponsável e sem limites.”<sup>107</sup>

A descrição de Antônia é exagerada e, se o poeta não chega a caricaturá-la, exerce uma linguagem hiperbólica levando-nos de igual modo ao riso. Ora, Longinus percebeu que “as hipérboles podem ser aplicadas tanto às pequenas como às grandes coisas, sendo o elemento comum a exageração dos fatos.”<sup>108</sup> O paradoxo entre o sentido e a incoerência suscita o efeito cômico, além do exagero, conforme aponta Vladimir Propp, principalmente se o exagero desnuda um defeito. O discurso poético, que poderia ser amoroso, vai sendo gerado com espontaneidade e despreocupação em agradar e fazer declarações a Antônia. Gratuitamente, o eu-lírico desenrola uma série de comparações jocosas e não se intimida com as exclamações feitas por Antônia. Isso prova que o exercício do poeta estava livre das amarras acadêmicas, preferindo a autenticidade até num possível encontro amoroso. A infância é reforçada à medida que o poeta persiste em desprender-se das limitações da vida e da linguagem, transformando sua lírica num solo fértil de ludicidade.

Boa parte do estudo de Vladimir Propp dedicado ao riso, aplica-se aos poemas analisados. Segundo Propp, a descrição da “natureza física” das pessoas é um campo de atuação do humor. Isso é o que é verificado na descrição dos olhos envelhecidos, das pernas e do rosto desengonçados de Teresa. “O homem com a aparência de animal” aparece na semelhança de Antônia com uma lagarta listada. “Os caracteres cômicos”, Antônia os têm ao parecer uma louca.

Desde “Poética”, a poesia bandeiriana ganha novo colorido, adotando doses líricas de “non sense” e “clown”, inclusive dispensadas às mulheres, pois na lírica do Modernismo não

---

<sup>107</sup> HOLANDA, Sérgio Buarque. “Trajetória de uma poesia”. In: BANDEIRA, Manuel. Op. cit., p. 24.

<sup>108</sup> Longino. *Tratado do sublime*. p. 131.

há lugar apenas para o bom comportamento. Assim, o poeta experimenta novas e diferentes maneiras de agradar e tirar do sério, brincando com as qualidades e defeitos de suas personagens.

As namoradinhas do eu-lírico bandeiriano são descritas com uma linguagem ingênua, inofensiva, porém, tendenciosa; por isso, provoca o riso. Somente rimos do impensável das características de Teresa e de Antônia, porque elas pressupõem o pensável. Vejamos o poema em que a graça já é anunciada a partir do título “Madrigal Tão-Engraçadinho”:

Teresa, você é a coisa mais linda que eu já vi até hoje na minha  
[vida, inclusive o porquinho-da-Índia que  
me deram quando eu tinha seis anos.

[L, p. 218.]

Ora, se Teresa consegue ser mais linda do que um porquinho-da-índia, isto, além de ser irônico, reduz a personagem ao nível animal. Segundo Vladimir Propp, a comparação que provoca o riso ocorre nos casos em que certas qualidades negativas dos homens fazem-nos lembrar dos aspectos de animais como o porco, o macaco e o urso<sup>109</sup>.

Em outro poema, o alvo ainda é Teresa. Apenas, desta vez ela não está representada, ironicamente, com a tal beleza anunciada no madrigal. No entanto, nos poemas, a linguagem é tão pueril que também encontra respaldo nos jogos de infância – instâncias nas quais não há preocupação em medir as palavras e a espontaneidade se arraiga na imaginação criadora. Passemos ao poema:

### TERESA

A primeira vez que vi Teresa  
Achei que ela tinha pernas estúpidas  
Achei também que a cara parecia uma perna

---

<sup>109</sup> PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992. p. 66.

Quando vi Teresa de novo  
Achei que os olhos eram muito mais velhos que o resto do corpo  
(Os olhos nasceram e ficaram dez anos esperando que o resto do  
[corpo nascesse])

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

[L, p. 214.]

Neste poema, o exagero pode ser demonstrado através do grotesco. Dizer que Teresa “tinha pernas estúpidas”, “que a cara parecia uma perna” e que “Os olhos nasceram e ficaram dez anos esperando que o resto do corpo nascesse” é elevar o exagero ao seu grau extremo, a saber, o grotesco. Propp considera que “No grotesco o exagero atinge tais dimensões que aquilo que é aumentado já se transforma em monstruoso. Ele extrapola completamente os limites da realidade e penetra no domínio do fantástico.”<sup>110</sup> Não é por acaso que o grotesco aparece nos versos de Bandeira, pois o próprio admite “que a poesia está em tudo – tanto nos amores como nos chinelos, tanto nas coisas lógicas como nas disparatadas”<sup>111</sup>. Além disso, o poeta confessa que ia se “embebendo [de] *nonsenses* líricos, [como] jeito de dar expressão ao gosto verbal nos momentos de bom humor.”<sup>112</sup>

Já na terceira estrofe de “Teresa”, há um adynaton, figura de linguagem que consiste numa hipérbole, traduzindo impossibilidade. Massaud Moisés explica que o adynaton “evidencia o clima de absurdo e sem-razão em que mergulha um poeta.”<sup>113</sup>

“Teresa” trata-se de uma paródia do poema “O ‘adeus’ de Teresa”, de Castro Alves. Bandeira reescreve o texto do poeta do Romantismo em versos livres e na linguagem do cotidiano. Para ilustrar, transcreveremos o poema de Castro Alves:

---

<sup>110</sup> PROPP, Vladimir. Op. cit., p. 91.

<sup>111</sup> BANDEIRA, Manuel. Op. cit., p. 34.

<sup>112</sup> BANDEIRA, Manuel. Op. cit., p. 34.

<sup>113</sup> MOISÉS, Massaud. Op. cit., 2004. p. 12.

A vez primeira que eu fitei Teresa,  
Como as plantas que arrasta a correnteza,  
A valsa nos levou nos gírios seus...  
E amamos juntos... E depois na sala

- Adeus! - eu disse-lhe a tremer co'a fala...

E ela, corando, murmurou-me: - adeus!

Uma noite... entreabriu-se um reposteiro...  
E da alcova saía um cavaleiro  
Inda beijando uma mulher seus véus...  
Era eu... Era a pálida Teresa!  
- Adeus! lhe disse conservando-a presa...

E ela entre beijos murmurou-me: - Adeus!

Passaram tempos... Séc'los de delírio  
Prazeres divinais... gozos do Empíreo...  
Mas um dia volví aos meus lares  
Partindo eu disse – Voltarei!... descansa!...  
Ela, chorando mais que uma criança,

Ela em soluços murmurou-me: - Adeus!

Quando voltei... era o palácio em festa!...  
E a voz d'Ela e de um homem lá na orquestra  
Preenchiam de amor o azul dos céus.  
Entrei!... Ela me olhou branca... surpresa!  
Foi a última vez que eu vi Teresa!...

E ela arquejando murmurou-me: - Adeus!

[Castro Alves, *Poesias Completas*. p. 49.]<sup>114</sup>

Essa imitação pode ser caricatural, movida por intuito cômico ou satírico. No poema de Castro Alves, “Teresa” é a personagem símbolo do amor romântico. Já na lírica Bandeiriana, a intenção é de ridicularizar “Teresa”. Affonso Romano de Sant’Anna considera ser “temática” a paródia “em que se faz a caricatura da forma e do espírito de um autor.”<sup>115</sup> Massaud Moisés explica que “De acordo com o sentido *para*, a paródia pode conter oposição (contracanto) ou ser uma obra à semelhança da outra (canto paralelo).”<sup>116</sup> O primeiro poema,

<sup>114</sup> ALVES, Castro. *Poesias Completas*. Vol. II. Goiânia: Waldré, 1981. (Coleção Os Poetas Românticos Brasileiros).

<sup>115</sup> SANT’ANNA, Affonso Romano. *Paródia, Paráfrase e Cia*. São Paulo: Ática, 2004. p. 12.

<sup>116</sup> MOISÉS, Massaud. Op. cit., 2004. p. 340.

transcrito anteriormente, encerra uma intenção negativa em relação ao segundo. A noção de desvio também pode ser observada na paródia, pois há, de acordo com Affonso Romano de Sant'Anna, um “desvio total”<sup>117</sup> de sentido no jogo parodístico. A seqüência temporal: “A vez primeira que eu fitei Teresa”, verso 1; “Passaram tempos... Séc'los de delírio”, verso 13; “Quando voltei”, verso 19; “Foi a última vez que eu vi Teresa”, verso 23, do poema de Castro Alves é parodiada por Bandeira nos versos 1, 4 e 7. A relação temporal do poema bandeiriano parodia a forma do poema alvesiano e corresponde ao que Affonso Romano de Sant'Anna considera ser paródia “verbal”, a que ocorre “com a alteração de uma ou outra palavra do texto”<sup>118</sup> parodiado. Do ponto de vista do conteúdo, “O ‘adeus’ de Teresa” encerra uma conotação romântica, do contrário, em “Teresa” há derrisão do espírito romântico e expansão do espírito galhofeiro, próprio do Modernismo. Affonso Romano de Sant'Anna explica que quando o “estilo e os defeitos técnicos de um escritor são usados como forma de zombaria”, ocorre a paródia “formal.”<sup>119</sup> É provável ainda que Bandeira apropriou-se do mote retirado do imaginário popular coletivo que diz: “Teresa da perna tesa”.

*Libertinagem* é apenas o começo dessa veia irônica de Bandeira. Nos livros seguintes, ele libertará mais ainda sua poética “substituindo o sentimentalismo excessivo dos primeiros livros por versos de expressiva agudeza e abusiva provocação.”<sup>120</sup> Em matéria de hipérbole, Bandeira entende do assunto, pois a ela recorre diversas vezes para suscitar o efeito cômico. Vale a pena nos determos no poema a seguir, embora não seja do conjunto de *Libertinagem*:

---

<sup>117</sup> SANT'ANNA, Affonso Romano. Op. cit., p. 38.

<sup>118</sup> SANT'ANNA, Affonso Romano. Op. cit., p. 12.

<sup>119</sup> SANT'ANNA, Affonso Romano. Op. cit., p. 12.

<sup>120</sup> PONTIERO, Giovanni. “A Expressão da Ironia em *Libertinagem*, de Manuel Bandeira”. In: *Manuel Bandeira: Seleção de textos* – Coletânea organizada por Sônia Brayner – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980 (Coleção Fortuna Crítica). p. 269.

## BALADA DAS TRÊS MULHERES DO SABONETE ARAXÁ

As três mulheres do sabonete Araxá me invocam, me bouleversam,  
[me hipnotizam.  
Oh, as três mulheres do sabonete Araxá às 4 horas da tarde!  
O meu reino pelas três mulheres do sabonete Araxá!

Que outros, não eu, a pedra cortem  
Para brutais vos adorem,  
Ó brancaranas azedas,  
Mulatas cor da lua vem saindo cor de prata  
Ou celestes africanas:  
Que eu vivo, padeço e morro só pelas três mulheres do sabonete Araxá!

São amigas, são irmãs, são amantes as três mulheres do sabonete Araxá?  
São prostitutas, são declamadoras, são acrobatas?  
São as três Marias?

Meu Deus, serão as três Marias?

A mais nua é doirada borboleta.  
Se a segunda casasse, eu ficava safado da vida, dava pra beber e  
[nunca mais telefonava.  
Mas se a terceira morresse... Oh, então, nunca mais a minha vida  
[outrora teria sido um festim!

Se me perguntassem: Queres ser estrela? queres ser rei? queres uma  
[ilha no Pacífico? um bangalô em Copacabana?  
Eu responderia: Não quero nada disso, tetrarca. Eu só quero as três  
[mulheres do sabonete Araxá:  
O meu reino pelas três mulheres do sabonete Araxá!

[EM, p. 228.]

Imaginemos o poeta dar o reino por três mulheres de um sabonete mineiro. Em  
*Itinerário de Pasárgada*, Bandeira comenta:

Mencionei a “Balada das três mulheres do sabonete Araxá”: eis um poema que à geração de 45 deve parecer bem cafajeste, o que não admira, pois já a de 30, com Schmidt, Vinícius, (o Vinícius do *Caminho para a distância*) e outros, se distinguia da de 22 pela seriedade da atitude, pelo gosto do decoro verbal. A mim sempre me agradou, ao lado da poesia de vocabulário

gongorinamente<sup>121</sup> selete, a que se encontra não raro na linguagem coloquial e até na do baixo calão. Assim, a expressão “ficar safado da vida”, em que o adjetivo “safado” só pode ser superado por outro que não se deve escrever, continua para mim preservando, na sua condição de lugar-comum, a mesma virtude poética inicial. O poema foi escrito em Teresópolis depois de eu ver numa venda o cartaz do sabonete. É, claro, uma brincadeira, mas em que, como no caso do anúncio “Rondó de efeito” (*Mafuá do malungo*) pus ironicamente muito de mim mesmo.<sup>122</sup>

Essa citação é somente ilustrativa, pois se para Bandeira não há, em “Balada das três mulheres do sabonete Araxá”, um “vocabulário gongorinamente selete”, nem aos olhos do nosso século, esse poema apresenta as características, discorridas na nota de rodapé abaixo, da escola de Góngora. As palavras de Bandeira apenas provam que seu imaginário, na época em que o texto lírico foi escrito, estava, de certa forma, envolvido na tradição barroca.

A palavra “balada” reporta, no título do poema ora comentado, a uma forma poética trovadoresca na qual os versos iniciais repetem-se no final do poema, vindo isto a ser mais uma ocorrência de *residualidade* da cultura medieval na lírica do modernista. Mas não é só a forma que Bandeira tomou por empréstimo, o refrão “meu reino pelas três mulheres do sabonete Araxá” é paráfrase de *Ricardo III*, de Shakespeare, e sugere a incorporação da célebre frase: “Meu reino por um cavalo.” No que concerne à comicidade, o texto não fica atrás. À medida que deseja as mulheres, Bandeira vai prevendo o destino de cada uma, mesmo que desgraçadamente, como faz com a terceira delas. Quanto à segunda, o ciúme o impossibilita de telefonar-lhe caso venha a casar-se.

---

<sup>121</sup> O adjetivo “gongorinamente”, usado pelo autor, nos faz saber da apropriação, na prosa de Bandeira, de um *resíduo* inscrito na tradição barroca. O termo faz parte da “feição literária típica da escola espanhola da poesia inspirada no modelo de Luis de Góngora y Argote, poeta espanhol (1561-1627) e se caracteriza por um excesso de metáforas, antíteses, inversões, trocadilhos, e alusões clássicas” (FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975. p. 696). Portanto, a carpintaria do poeta não estava ligada às concepções do cultismo e do conceptismo, conceitos fundamentais do Barroco, pois não lemos excesso de metáforas, antíteses, inversões e trocadilhos em “Balada das três mulheres do sabonete Araxá”.

<sup>122</sup> BANDEIRA, Manuel. Op. cit., p. 82.

A carnavalização parodística também aparece, por causa da inversão de sentido e a superposição do sacro e do profano.<sup>123</sup> Bandeira indaga se as três mulheres são prostitutas, amantes, ou se são as três Marias que indubitavelmente remetem a um contexto sagrado.

Bandeira não se limita mais à pacífica contemplação da vida, como ocorre em “Ruço”. Apenas viu o cartaz das três mulheres da propaganda do sabonete mineiro e já se sente tão à vontade com as coisas observadas da vida e com a poesia, que logo transpõe sua impressão para o metafórico, a fim de transgredir o que não poderia vivenciar no plano real. A preferência de brincar com as palavras torna-se pura fruição em todos os sentidos, reconstituindo e vivificando as experiências graças à magia da infância.

A idéia de infância e riso reforça o que encontramos na estética do Modernismo: a autenticidade é necessária para que haja espontaneidade no dizer artístico. Bandeira satiriza as estéticas “bem comportadas” anteriores ao Modernismo e chega a comparar o modo de expressão desse lirismo com os funcionários públicos que obedecem a normas de trabalho e bajulam os seus superiores. Esse trecho nos chama atenção para o que Vladimir Propp aponta como “a ridicularização das profissões” em função do caráter mecânico e heterônimo do serviço público. Este, pois, se adequa às regras fixas e exteriores de forma completamente passiva, provocando o cerceamento da criatividade. Contra isso, vemos emergir a potência satírica da “Poética” de Bandeira. Mas não é só de sátira que vamos falar no presente estudo. Há outras modalidades do riso na lírica bandeiriana. Em vários poemas de *Libertinagem*, vamos encontrar, também, o que Vladimir Propp considera como “o riso bom” e “o riso alegre”. Essa é a segunda modalidade do riso na qual nos deteremos para a análise de alguns poemas de Bandeira.

---

<sup>123</sup> Affonso Romano de Sant’Anna explica que a “carnavalização” é resultado de um deslocamento de significados e tem função parodística quando há inversão de sentido e idéia às avessas. Op. cit., p. 78.

Terminamos esse tópico com uma “Trova”<sup>124</sup> bandeiriana. Outra vez, o poeta brinca com o destino das mulheres e, agora, caçoa com aquelas que vão dormir porque não têm amores:

Atirei um limão doce  
Na janela do meu bem:  
Quando as mulheres não amam,  
Que sono as mulheres têm!

[MM, p. 406.]

A casualidade dos versos é já uma demonstração do riso bom e cômico que domina com ousadia o jogo da linguagem no Modernismo. A medida da pequena quadra é um convite à liberdade de expressão, um ponto de partida para deixar suspense algo interrompido pela brevidade do verso, surtindo um efeito cômico.

### 3.2.2. A alegria da meninice

Ah se em troca de tanta felicidade que me dás  
Eu te pudesse repor  
- Eu soubesse repor –  
No coração despedaçado  
As mais puras alegrias de tua infância!  
“O impossível carinho”.

De modo geral, poderíamos associar o senso de ironia presente na poesia de Bandeira a uma energia que provem da infância e substancializa sua obra, transformando-a em jogos de linguagem. As lembranças da infância, no poeta, são recriadas com alegria, risada e brincadeiras líricas. A manifestação desse espírito lúdico é cultivado pelo poeta através das

---

<sup>124</sup> “A Trova é uma espécie de poema cultivado a partir da Idade Média galaico-portuguesa, sinônimo de cantiga, palavra derivada do Provençal *trobar*, ou do Latim *tropare* (inventar, compor)” MARTINS, Elizabeth. “Camões: alegria por trás do triste fado”. In: *Escritos do Cotidiano: estudos de literatura e cultura*. Fortaleza: 7 Sóis, 2003. p. 109.

“qualidades figurativas, ou seja, portadoras de imagens, da linguagem, de maneira deliberada. O que a linguagem poética faz é essencialmente jogar com as palavras.”<sup>125</sup>

Basta ler os versos do poema “Camelots” para ver Bandeira apontando “alegrias” da meninice como lição de vida para “os homens que passam preocupados ou tristes”:

### CAMELOTS

Abençoado seja o camelot dos brinquedos de tostão:  
O que vende balõezinhos de cor  
O macaquinho que trepa no coqueiro  
O cachorrinho que bate com o rabo  
Os homenzinhos que jogam box  
A perereca verde que de repente dá um pulo que engraçado  
E as canetinhas-tinteiro que jamais escreverão coisa alguma

Alegria das calçadas  
Uns falam pelos cotovelos:  
- “O cavalheiro chega em casa e diz: Meu filho, vai buscar um  
[pedaço de banana para eu acender o charuto.  
[Naturalmente o menino pensará: Papai está  
[malu...”

Outros, coitados, têm a língua atada.

Todos porém sabem mexer nos cordéis com o tino ingênuo  
[de demiurgos de inutilidades.  
E ensinam no tumulto das ruas os mitos heróicos da meninice...  
E dão aos homens que passam preocupados ou tristes uma lição  
[de infância.

[L, p. 205.]

Analisando a obra de León Tolstói, Vladimir Propp considera que este escritor “não é certamente um humorista e não tem como objetivo provocar o riso do leitor, mas sabe suscitar nele um sorriso involuntário, um sorriso de simpatia e de aprovação.”<sup>126</sup> Essa mesma consideração pode ser feita propósito da poesia de Manuel Bandeira, uma vez que os versos anteriores, provocam em nós um riso desintencional, mas bom. Esse riso não é derrisório. Ao

---

<sup>125</sup> HUIZINGA, Johan. Op. cit., p. 149.

<sup>126</sup> PROPP, Vladimir. Op. cit., p. 152.

contrário, ele pode nascer de pretextos simples e insignificantes, como Bandeira sugere ao falar da lição de infância, constituída pelos que fazem a alegria das calçadas e “sabem mexer nos cordéis com o tino ingênuo de demiurgos de inutilidades.” Mais uma vez nos deparamos com o “nada” que encheu os balões, cujas cores alegres deram sentido à existência dos meninos e chamaram a atenção do poeta.

Em “O impossível carinho”, poema que serviu de epígrafe para este tópico, Bandeira almeja repor, em troca da felicidade recebida, “as mais puras alegrias da infância”: E o que são, para o jogo poético, essas alegrias?

Ora, o que Bandeira faz é tão-somente ofertar um poema, pois essas alegrias estão no âmbito do poético. Conforme temos visto, este é lugar onde cabe a alegria das calçadas, as brincadeiras na rua, as descobertas, a imaginação e a criatividade. A satisfação da liberdade conquistada, nessa coletânea, faz emergir a alegria que o cômico engendra pela recriação de valores do mundo interdito e tenso. Verena Alberti defende que essa liberdade propiciada pelo cômico opõe-se ao mundo sério de regras e de normas.

O estado de espírito alegre que Bandeira conserva, ao privilegiar a infância, também pode ser visto nos poemas “Profundamente” e “Evocação do Recife”. O primeiro fala da noite de São João vivida no presente: “Havia alegria e rumor/ Estrondos de bombas luzes de bengala/ Vozes cantigas e risos/ Ao pé das fogueiras acessas.” No entanto, após registrar a alegria da festa, recorda instantaneamente de outra, vivida pelo eu-lírico aos seis anos. Já no segundo poema, “Evocação do Recife”, novamente traz à tona a alegria das calçadas: “Depois do jantar as famílias tomavam a calçada com cadeiras, mexericos, namoros, risadas / A gente brincava no meio da rua.” Bandeira exterioriza cenas de infância: as ruas das brincadeiras, a casa do avô impregnada de eternidade, os pregões dos vendedores ambulantes e as cantigas de

roda etc. Tudo isso nos leva a crer que, segundo os estudos de Propp, a espontaneidade do riso bom nasce do colorido e da “vividez da forma exterior”<sup>127</sup> que harmonicamente nos alegra.

A respeito dessa harmonia, Verena Alberti diz que o risível é necessariamente agradável: “O agradável, diz Aristóteles, é tudo o que produz prazer, sendo este último definido como ‘um movimento da alma de uma espécie determinada e um retorno total e sensível ao estado natural.’”<sup>128</sup>

Essa alegria vem declarada no primeiro poema da coletânea, em abertura que saúda a nova fase de seu itinerário: “Uns tomam éter, outros cocaína. / Eu já tomei tristeza, hoje tomo alegria.”

Esta é, pois, a primeira forma em que o riso aparece na obra bandeiriana, permitindo compreender sua experiência literária. Não só do riso, mas dos elementos implicados e ligados à poética do Modernismo, expressada em toda a coletânea de *Libertinagem*, a saber: o desvio, o lúdico, a liberdade de expressão, o indizível, dentre outros, que nos levam sempre ao substrato da nossa temática. O eu-lírico declara que não precisará de alucinógenos ou outros modos de influência para estar constantemente no estado de graça suscitado pela poesia. Sua atividade será permeada de autenticidade, revelando o modo pelo qual se dará o seu fazer, pois nem as angústias vividas com as perdas familiares influenciarão negativamente o jogo poético. Ao contrário, essas circunstâncias, em alguns momentos, também serão ironizadas, tomadas de ludicidade e brincadeira, levando cada vez mais a dimensão da infância à linguagem poética.

---

<sup>127</sup> PROPP, Vladimir. *Comichade e riso*. São Paulo: Ática, 1992. p. 154.

<sup>128</sup> ALBERTI, Verena. Op. cit., p. 53.

### 3.2.3. O *humour* para o trágico fim

Por isso me rio  
De mim para mim.  
Rio, rio, rio!

“Ria, Rosa, ria”.

Manuel Bandeira define *humour* da seguinte maneira: “a disposição para rir, ou pelo menos sorrir, de coisas ou situações que encaradas a sério seriam demasiado penosa ou revoltante.”<sup>129</sup>

A natureza irônica do poeta expandiu-se, como dissemos, em *Libertinagem*, e emerge em “Pneumotórax”, como um dos poemas característicos para o ponto de vista do presente tópico:

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

Mandou chamar o médico:

- Diga trinta e três.  
- Trinta e três... trinta e três... trinta e três...  
- Respire.

.....

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

[L, p. 206.]

O poeta vê-se diante dos limites impostos pela doença e trata, de forma burlesca, tais limitações. A propósito desse poema, conforme interpretação de Péricles Eugênio da Silva Ramos: “A linguagem de Bandeira atinge sua plenitude coloquial e irônica, mas por vezes

---

<sup>129</sup> BANDEIRA, Manuel. “O *humour* na moderna poesia brasileira”. *Seleção de Prosa*. p. 522.

com um *humor* que ostenta a rara qualidade de ser ao mesmo tempo *trágico*<sup>130</sup>, traço que o divorcia do simples poema-piada ou do caso meramente pitoresco ou anedótico.”<sup>131</sup>

O final do poema quebra a seqüência séria em que vinha o enunciado. O riso, então, tem afinidades com o inesperado que gera a ruptura da situação no final do poema como saída da complicação. Afrânio Peixoto considera que o *humour* é “a graça da gente séria ou gracejo sobre assunto grave [...] o riso consolo ou distração. Alívio da tristeza, por concessão da alegria.”<sup>132</sup> O *humour* bandeiriano é uma forma de ironia, pois Bandeira dissimula alegria para não revelar a amargura das difíceis decepções ocasionadas em sua vida. O *humour* é, na poesia de Bandeira, uma saída para ironizar seu destino trágico e suscitar liricamente uma proposta de vida. Huizinga sugere que a ironia se revela no espírito humano com o propósito de exprimir ou resolver os problemas difíceis da vida. A poesia é um campo fértil para esse recurso criativo, e mesmo que não vise diretamente a um efeito estético, apresenta jogos de palavras que problematizam a existência. A forma poética é, pois, o principal método de expressão das coisas importantes da vida e desde as antigas civilizações até hoje, permanece expressando naturalmente as coisas intangíveis.

De semelhante modo, os seguintes versos de “Não sei dançar” expressam os desastres de uma vida:

Uns tomam éter, outros cocaína.  
Eu já tomei tristeza, hoje tomo alegria.

(...)

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!

---

<sup>130</sup> Grifamos as palavras “humor” e “trágico” para assegurar ao leitor que estamos trabalhando com a concepção de “humour”, sinônimo de humor trágico.

<sup>131</sup> RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. “A poesia de Manuel Bandeira”. In: *Manuel Bandeira: Seleção de textos* – Coletânea organizada por Sônia Brayner – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980 (Coleção Fortuna Crítica). p. 137.

<sup>132</sup> PEIXOTO, Afrânio. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: W.M. Jackson, 1944. Apud: MARTINS, Elizabeth Dias. Op. cit., p. 108.

Eis aí por que vim assistir a este baile de terça-feira gorda.

(...)

Não há malária nem moléstia de Chagas nem ancilóstomos.  
A sereia sibila e o ganzá do jazz-band batuca.  
Eu tomo alegria!

[L, p. 203.]

O verso 5 surpreende ironicamente o leitor com uma suposta indiferença e superioridade do eu-lírico frente as perdas que a vida ocasiona.

“Bandeira explora uma larga variedade de recursos estilísticos com o fito de desenvolver seus dons naturais para o verso humorístico e irônico.”<sup>133</sup> O que ele sublinha nos versos anteriores, apresenta o humor amargo e irônico como desmistificador e emancipador da ideologia de outrora, prevalecendo a tendência modernista de caráter libertário e a capacidade de trazer o risível para o seu trabalho artístico. Para Verena Alberti, “o caráter regenerador do riso é identificado com o universo da arte”<sup>134</sup>, pois o riso e o risível aproximam-se do campo poético e ficcional, ignorando os sistemas de sentidos fechados e fazendo emergir possibilidades diversas na esfera criativa. Admite a autora que “Quando pressupõem a idéia de um sistema, de uma ordem ou de uma norma, o lugar do riso é, em geral, o da desordem ou da transgressão.”<sup>135</sup> No geral, há, nesse poema, a renúncia de um lirismo que não é libertação. Bandeira permitiu-se fugir do trágico sentimento da morte para transposição poética vivenciada com disponibilidade irônica e recusa de todas as tristezas.

Henri Bergson afirma que “o desvio é essencialmente risível (...) O rígido, o já feito, o mecânico, contrariamente ao maleável, ao continuamente cambiante, ao vivo, o desvio

---

<sup>133</sup> PONTIERO, Giovanni. Op. cit., 1980. p. 269.

<sup>134</sup> ALBERTI, Verena. Op. cit., p. 31.

<sup>135</sup> ALBERTI, Verena. Op. cit., p. 30.

contrariamente à atenção, enfim, o automatismo contrastando com a atividade livre, eis em suma o que o riso ressalta e pretende corrigir.”<sup>136</sup>

No ensaio “Camões: alegria por trás do triste fado”, Elizabeth Dias Martins considera que o Poeta, frente aos infortúnios, “riu para não chorar, ou, fingindo o riso, buscou dissimular a mágoa da pobreza, isto é, da miséria. Por esse processo, muito aproximado da catarse, o autor intenta libertar-se da dor pelo riso”.<sup>137</sup> Para pesquisadora, quando há uma possível relação dos fatos da vida de um poeta com sua obra:

esta se deve a estarem intrinsecamente relacionados os fatos da vida do autor com os temas da poesia do riso, seja o irônico, o faceto, ou o amargo. Em alguns casos, como o da “técnica do artifício alusivo” (SARAIVA, José Hermano, *A vida Ignorada de Camões*. Mem Martins: Europa-América, s/d: 42), cujos exemplos são muitos nas redondilhas, a investigação biográfica pode ser fundamental no esclarecimento do poema e, principalmente, no atinente ao sentido dos versos, pois só conhecendo a gênese do episódio poderemos aclarar se a intenção do Poeta era zombar, invectivar ou simplesmente gracejar com o destino aludido.<sup>138</sup>

Bandeira também riu em torno do trágico. Expressou os infortúnios da vida como um grande “clown”, exercendo plenamente sua maturidade poética. Deparou-se com as amarguras que a vida impõe, como vimos nos dois primeiros versos da segunda estrofe do poema anterior, tornando risível um assunto grave. Antes, o poeta suscitou um riso alegre e bom ao incorporar liricamente as alegrias da meninice. Depois, expandiu sua veia risível e teceu considerações cômicas em alguns versos. No entanto, o *humour* expressa-se de modo agudo com abusiva provocação frente aos desastres do eu-lírico bandeiriano, pois o poeta riu quando não havia razão de rir.

Nossa análise observa que Bandeira apropriou-se de diversas modalidades do riso, deixando para cada tema diferentes tons de comicidade. A lírica bandeiriana passa de alegre,

---

<sup>136</sup> BERGSON, Henri. Op. cit., p. 69.

<sup>137</sup> MARTINS, Elizabeth Dias. Op. cit., p. 112.

<sup>138</sup> MARTINS, Elizabeth Dias. Op. cit., p. 108.

para satírica, cômica e irônica até chegar ao *humour*. A variedade expressiva atende e conduz a uma unidade de estilo referente à nossa temática. No caso de “Vou-me embora pra Pasárgada”, essa unidade encerra as visões de um lírico que formalizou a sua poesia numa diversidade de ritmos, de metros, enfim, de experiências de linguagem. *Libertinagem* nos permite ver a evolução dessa lírica através de um substrato lúdico que guarda a poesia, o segredo de Pasárgada e a infância que inundaram a produção de Bandeira. O riso foi mais um ponto de chegada que elevou o fazer literário do poeta e revelou-nos mais uma de suas facetas.

## 4. Infância e História

Assim eu queria o meu último poema  
Que fosse terno dizendo as coisas mais  
[simples e menos intencionais

“O último poema”.

Neste capítulo, a infância será tomada a partir da relação entre Literatura e História, pois as experiências do cotidiano, sejam vividas, sejam observadas, encerram um repertório inesgotável de emoções que Bandeira condensa em linguagem poética. A esse propósito, retomaremos a abordagem de Giorgio Agamben para fundamentar essa relação e compreender a poética da infância como um tipo de discurso que recupera a experiência e a transforma em coisa tangível. Por meio do seu instrumento de expressão, Bandeira transfigurou suas experiências em poesia, recriando a realidade, “outras realidades necessárias, estabelecendo relações sempre novas entre as coisas e o nosso contato com elas, entre o seu mistério e o nosso sentimento, entre a sua realidade e os nossos sentidos.”<sup>139</sup> É assim que a poesia da infância assume perspectiva histórica ao admitir uma inserção no tempo pelo qual as vivências são articuladas.

O contato com a gente humilde do Morro do Curvelo, Rio de Janeiro, ensinou-lhe muitas coisas que, sustentadas na autoridade da escrita, constituíram o substrato de algumas experiências transfiguradas poeticamente. Sobre isso, disserta Davi Arrigucci:

O processo de passagem, delicado e sutil, de um dado factual para a esfera lírica supõe uma afinidade profunda entre o poeta e o aspecto da realidade próxima a que se liga, para que se produza uma escolha tão significativa e ao mesmo tempo tão pessoal e íntima. Mas supõe também o reconhecimento da potencialidade literária da circunstância real, de onde se tira o elemento incorporado à construção poética. Isto decerto implica um modo de conceber a literatura que tende a ir além da mera escolha individual e é em parte

---

<sup>139</sup> PENNAFORT, Onestaldo. Op. cit., 1980. p. 102.

determinado pelo momento histórico e pelos rumos gerais da produção literária do tempo.<sup>140</sup>

Prova disso é que as conversas nas calçadas e as brincadeiras de rua eram práticas suficientes para ensinar uma lição de vida: a experiência se colocava como autoridade. Nas sociedades tradicionais, a autoridade sinalizava a experiência como vivência, mas hoje, nas sociedades contemporâneas, ela é sinal de conhecimento (ciência), de modo que se tornou algo que pode somente fazer e não mais ter. É na articulação poética das experiências citadas acima onde entra o viés da infância. Ela aparece como a essência mesma a partir da qual a experiência poética do autor é fortalecida.

A acolhida desse material permite abertura para a criação e indica uma perspectiva de entender a infância como forma poética e como *experimentum linguae* a exemplo de poemas como: “O Anel de Vidro”, “Meninos Carvoeiros”, “Na Rua do Sabão”, “Balõezinhos”, “Evocação do Recife”, “Camelots”, “Vou-me embora pra Pasárgada”, “Profundamente”, “Boca de Forno”, “Trem de Ferro”, “Infância”, “Berimbau”, “Porquinho da Índia”, “D. Janaína”, “Rondó do Capitão” e “Lenda Brasileira”, além de outros mais, que expressam não só o apego do poeta às formas substantivas da infância, mas o modo como ele as transformava em pura poesia. No poema “Profundamente”, a imaginação do poeta está voltada para a festa de São João, no desejo de ouvir as vozes dos mortos e juntar os fragmentos dessa prática cultural coletiva, estabelecendo a cumplicidade de uma reminiscência que o discurso poético recriou.

### **Profundamente**

Quando ontem adormeci  
Na noite de São João  
Havia alegria e rumor  
Estrondos de bombas luzes de Bengala  
Vozes cantigas e risos  
Ao pé das figueiras acesas.

---

<sup>140</sup> ARRIGUCCI Jr., Davi. Op. cit., p. 52.

(...)

Quando eu tinha seis anos  
Não pude ver o fim da festa de São João  
Por que adormeci

[L, p. 217.]

São práticas culturais como essas que permitem articular o real na linguagem literária, pois a “literatura, como a arte em geral, constrói uma imagem do real que, ao mesmo tempo que o representa, dele se distancia, porque cria uma nova realidade, que não é, mas poderia ser.”<sup>141</sup>

“Como a célebre ‘Evocação do Recife’, ‘Profundamente’ é, antes de tudo, um daqueles poemas que Manuel Bandeira vincula, de forma explícita, a circunstâncias biográficas, a lembranças de sua infância, passada em Pernambuco”<sup>142</sup>, como nota Arrigucci Jr. Nesses textos, as personagens da vida real são as mesmas e constituem, acrescenta o crítico literário: “Figuras marcantes para a imaginação do menino que um dia pôde vê-las perambular pelo espaço ‘fabuloso’ da Rua da União e adjacências, em Recife – um mundo mágico.”<sup>143</sup>

#### **4.1. Experiência e linguagem poética**

Te esperarei com mafuás novenas cavalhadas comerei  
[terra e direi coisas de uma ternura tão simples.

“Estrela da Manhã”.

Em “Evocação do Recife”, o discurso literário de Manuel Bandeira traz elementos que apontam a dimensão social e fornecem elementos para um modo de ver a cultura popular

---

<sup>141</sup> OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. Op. cit., p. 49.

<sup>142</sup> ARRIGUCCI Jr., Davi. Op. cit., p. 202.

<sup>143</sup> ARRIGUCCI Jr., Davi. Op. cit., p. 202.

pondo em destaque o imaginário do povo e sua “fala cristalizada”<sup>144</sup> inerente ao texto literário. Trabalharemos, nesse capítulo, algumas práticas de representação social que o texto poético reúne. Vejamos o poema:

### Evocação do Recife

Recife  
Não a Veneza americana  
Não a Muritsstad dos armadores das Índias Ocidentais  
Não o Recife dos Mascates  
Nem mesmo o Recife que aprendi amar depois –  
Recife das revoluções libertárias  
Mas o Recife sem história nem literatura  
Recife sem mais nada  
Recife da minha infância

A Rua da União onde eu brincava de chicote-queimado e  
[partia as vidraças de dona Aninha Viegas  
Totônio Rodrigues era muito velho e botava o pincenê na  
[ponta do nariz  
Depois do jantar as famílias tomavam a calçada com cadeiras,  
[mexericos, namoros, risadas  
A gente brincava no meio da rua  
Os meninos gritavam:

Coelho sai!  
Não sai!

À distância as vozes macias das meninas politonavam:

Roseira dá-me uma rosa  
Craveiro dá-me um botão  
(Dessas rosas muita rosa  
Terá morrido em botão...)

De repente  
nos longes da noite

um sino

Uma pessoa grande dizia:  
Fogo em Santo Antônio!  
Outra contrariava: São José!  
Totônio Rodrigues achava sempre que era São José.

---

<sup>144</sup> Segundo David Gonçalves, “as formas simples são uma fala cristalizada e de caráter coletivo. A criação dessas formas realiza uma dupla operação que implica diretamente nas noções de língua e fala, nas mesmas direções de Ferdinand de Saussure.” GONÇALVES, David. *Atualização das formas simples em tropas e boiadas*. Rio de Janeiro: Presença, 1981. p. 40.

Os homens punham o chapéu saíam fumando  
E eu tinha raiva de ser menino porque não podia ir ver o fogo

Rua da União...  
Como eram lindos os nomes das ruas da minha infância  
Rua do Sol  
(Tenho medo que hoje se chame do Dr. Fulano de Tal)  
Atrás da casa ficava a Rua da Saudade...  
...onde se ia fumar escondido  
Do lado de lá era o cais da Rua da Aurora...  
...onde se ia pescar escondido

Capiberibe  
- Capibaribe  
Lá longe o sertãozinho de Caxangá  
Banheiros de palha  
Um dia eu vi uma moça nuinha no banho  
Fiquei parado o coração batendo  
Ela se riu  
Foi o meu primeiro alumbramento

Cheia! As cheias! Barro boi morto árvores destroços redomoinho  
[sumiu  
E nos pregões da ponte do trem de ferro os caboclos destemidos  
[em jangadas de bananeiras  
Novenas

#### Cavalhadas

Eu me deitei no colo da menina e ela começou a passar a mão  
[nos meus cabelos

Capiberibe  
- Capibaribe

Rua da União onde todas as tardes passava a preta das bananas  
[com o xale vistoso de pano da Costa  
E o vendedor de roletes de cana  
O de amendoim  
que se chamava midubim e não era torrado era cozido  
Me lembro de todos os pregões:  
Ovos frescos e baratos  
Dez ovos por uma pataca  
Foi há muito tempo...  
A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros  
Vinha da boca do povo na língua errada do povo  
Língua certa do povo  
Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil  
Ao passo que nós  
O que fazemos  
É macaquear  
A sintaxe lusíada  
A vida com uma porção de coisas que eu não entendia muito bem  
Terras que eu não sabia onde ficavam  
Recife...

Rua da União...  
A casa do meu avô...  
Nunca pensei que ela acabasse!  
Tudo lá parecia impregnado de eternidade  
Recife...  
Meu avô morto.  
Recife morto, Recife bom, Recife brasileiro como a casa de meu avô.

[L, p. 212.]

Nesse momento, a infância vai ser compreendida a partir da relação entre a voz de Manuel Bandeira, sujeito social, e a linguagem do seu exercício literário. Em *Infância e História*, Giorgio Agamben considera que a justa expressão para a existência da linguagem está ligada à condição humana da convivência, condição essa nítida no poema em análise. “Raros poemas com a mesma riqueza de substância. Cada palavra é um corte fundo no passado do poeta, no passado da cidade, no passado de todo homem, fazendo vir desses três passados distintos, mas um só verdadeiro, um mundo de primeiras e grandes experiências da vida.”<sup>145</sup>, observa Gilberto Freyre. O imaginário coletivo é um lugar onde as experiências do poeta são mediadas lingüisticamente através de sua arte. Bandeira elabora, em discurso literário, suas remotas vivências de Recife. Essa prática é coerente tanto com a essência do exercício poético quanto com a nossa compreensão de infância na obra do poeta, pois de acordo com Agamben é na linguagem que o sujeito tem a sua origem e o seu lugar. Nesse sentido, infância e linguagem são convergentes e nelas encontramos o lugar da experiência na literatura do poeta. Quando Bandeira fala de infância, refere-se a um momento em que se constituem suas experiências estruturantes, sua entrada e sua passagem de homem para a vida simbólico-cultural exercida na linguagem.

A voz do poeta é transfigurada em poema (palavra escrita). Ele a utiliza para falar do cotidiano e da experiência comunicável. A produção do poeta está subordinada ao paradigma

---

<sup>145</sup> FREYRE, Gilberto. “Manuel Bandeira, Recifense”. In: *Perfil de Euclides e outros perfis*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1944; *Manuel Bandeira: Seleção de textos* – Coletânea organizada por Sônia Brayner – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980 (Coleção Fortuna Crítica). p. 78.

da fala proferida num tempo histórico, permitindo-nos recuperar práticas de oralidade. Essas práticas são, nas palavras a seguir de David Gonçalves, o que André Jolles considera como “formas simples”:

aquelas formas que nascem do ‘Coração do Todo’, do ponto-de-vista folclórico e popular, e a sua formação se dá por um fenômeno lento. A linguagem dessas formas tem a propriedade específica de *querer dizer e significar* o ser e o acontecimento, envolvendo dois aspectos importantes: a disposição mental e o gesto verbal. No primeiro, encontramos o ponto onde os acontecimentos se realizam no universo; no segundo – o gesto verbal –, ‘o acontecimento apreendido por conceitos’ ou o acontecimento transformado em linguagem cristalizada. Sempre que uma disposição mental conduz ‘a multiplicidade e a diversidade do ser e dos acontecimentos a cristalizarem para uma certa configuração; sempre que tal diversidade, aprendida pela linguagem em seus elementos primordiais e invisíveis e convertida em produção lingüística, possa ao mesmo tempo *querer dizer e significar* o ser e o acontecimento, diremos que se deu nascimento de uma *Forma Simples*.<sup>146</sup>

No poema, Bandeira transcreve os pregões dos vendedores de bananas, roletes de cana, amendoins e ovos. A seguinte passagem traz confirmada essa marca de oralidade: “A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros/ Vinha da boca do povo na língua errada do povo/ Língua certa do povo.” É como se Bandeira quisesse elucidar, nesse trecho, que a continuidade da história humana era feita pela fala. Parece coerente essa hipótese, se considerarmos, de acordo com Walter Benjamin (1993)<sup>147</sup>, que o caráter oral da narrativa se dava como a passagem do anel de mão em mão, entre gerações. Outro aspecto que nos chama atenção nos versos transcritos é a ausência dos meios de comunicação de massa. Benjamin acrescenta que a informação, como nova forma de comunicação, vai contribuir para o desaparecimento da narrativa. O filósofo acrescenta que essa oralidade não tinha dimensões de regras e normas da língua padrão. No entanto, era validada, e através dela a vida era narrada de boca em boca, tal como faz o poeta registrando em seus versos as experiências

<sup>146</sup> GONÇALVES, David. Op. cit., p. 36.

<sup>147</sup> BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993.

coletivas de folguedos, brincadeiras, histórias humanas, pregões, descrição de ruas, rezas e festividades. Paul Zumthor (1993) aponta que a oralidade “é a historicidade de uma voz: seu uso” e nos chama atenção para a importante função da voz, “da qual a palavra constitui a manifestação mais evidente.”<sup>148</sup> No texto poético de Bandeira, a voz é utilizada para descrever e narrar as práticas de oralidade na época em que “a vida não lhe chegava pelos jornais nem pelos livros”. A escrita poética assume a perspectiva histórica porque permite uma leitura da sociedade a partir das práticas desta, entendidas aqui como experiências que se explicitam e aparecem na linguagem. Nisso reside nossa compreensão da infância em Bandeira.

Walter Mignolo (1993)<sup>149</sup> esclarece ser homem sábio aquele que tem experiência para transformar o conhecimento transmissível às novas gerações. Para Mignolo, as formas da fala cotidiana, às quais têm acesso todos os membros da comunidade, são discursos que conservam e transmitem a continuidade da História. Isso nos leva a crer que Bandeira cuidou em conservar e transmitir práticas sociais, projetando sua energia criativa em poesia.

Para facilitar nossa compreensão, outro aspecto que nos convém ressaltar, a partir dos estudos de Roger Chartier, refere-se às formas dos textos e sua materialidade, entendendo não só o mundo dos objetos escritos, e também a voz enquanto suporte dessa materialidade, a qual:

nos leva à dimensão de uma leitura histórica dos textos literários, não para reduzi-los a uma condição documental, senão para articular tanto as representações das práticas como as práticas das representações.<sup>150</sup>

---

<sup>148</sup> ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Trad. Amalio Pinheiro e Gerusa Pires Ferreira. São Paulo, Cia das Letras, 1993. p. 21.

<sup>149</sup> MIGNOLO, Walter, “Lógica das diferenças e política das semelhanças da Literatura que parece História ou Antropologia, e vice-versa”. In: CHIAPPINI, Lígia e AGUIAR, Flávio W. *Literatura e História na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 1993.

<sup>150</sup> CHARTIER, Roger. *Cultura Escrita, Literatura e História*. Trad. Ernani Rosa. Porto Alegre/RS, Artemed, 2001. p. 84.

Dessa forma, o historiador pode recuperar o que foi dito, buscando os indícios em práticas de oralidade no registro escrito. O discurso literário é, portanto, um campo possível onde se buscam as práticas de representações através das experiências que o texto literário pode apresentar, pois se articula com os elementos da realidade material do mundo social. Sobre a relação entre História e Literatura em “Evocação do Recife”, comenta Gilberto Freyre:

“não se evoca uma cidade sem fazer história; e, quando se é Manuel Bandeira, sem fazer literatura. O poema de Manuel Bandeira é história e é literatura. Mas é acima de tudo poema. É de uma grande pureza poética e de uma grande pureza humana, sendo ao mesmo tempo uma crônica, com nomes de gente, de rua, de coisas regionais.”<sup>151</sup>

A poesia de Manuel Bandeira é um texto que nos comunica o Belo, o encantamento, o mistério e o fascínio em seus aspectos estéticos. Mas também nos fornece, como produtos históricos e sociais, as dimensões do pensamento e da sensibilidade, as quais detêm a dimensão da historicidade. Raymond Williams (1979)<sup>152</sup> afirma que as formas de manifestação do pensamento, a exemplo da Literatura, não são apenas o reflexo da constituição social, e sim, partes constituintes da própria sociedade. O pensamento é entendido então como prática social que compõe o imaginário de uma sociedade. A linguagem poética de Bandeira, nessa perspectiva, é detentora de aspectos da estrutura social, o que inclui festas, conversas, cantigas de roda, feiras, pregões e brincadeiras. Isso não exclui, porém, a dimensão transcendente própria ao texto literário.

---

<sup>151</sup> FREYRE, Gilberto. Op. cit., p. 78.

<sup>152</sup> WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

## 4.2. Os pobres, a rua e a feira.

- Quero a delícia de poder sentir as coisas mais simples.

“Belo Belo”.

Ora, já entendemos aqui que Manuel Bandeira, antes de ser poeta, é um ser histórico-social, participante da vida cotidiana. Como tal, ele coloca em interação “todos os seus sentidos, capacidades intelectuais, habilidades manipulativas, sentimentos, paixões, idéias e ideologias.”<sup>153</sup> Agnes Heller na obra *O cotidiano e a História* (1985) compreende que “o homem da cotidianidade, está no centro do acontecer histórico”<sup>154</sup> e é o olhar do poeta lançado sobre as classes subalternas que nos comprova a verossimilhança de sua poesia sobre a existência humana.

Arlette Farge considera as práticas mais cotidianas e sociais como expedientes de leitura. No texto “Do sofrimento”, da obra *Lugares para História* (1999), a historiadora considera que as palavras são moradas vivas da História. Escreve Farge: “Palavras há que contam vidas que ruíram ou que, conheceram a dor e o sofrimento. Fragmentos da miséria, relíquias da linguagem da desgraça oferecem-se assim àquele que trabalha a partir destes documentos. As palavras formam uma brecha, um particular espaço social ou imaginário.”<sup>155</sup>

Levando em conta as palavras de Farge, podemos dizer que o poeta nos desperta os sentimentos de admiração, compaixão e humildade em poemas a exemplo de “Meninos Carvoeiros”, quando a experiência de contemplar as crianças pobres traduz os problemas da sociedade dos “homens de bem”. O cotidiano da “pequenina, ingênua miséria” faz fluir sentimentos capazes de transformar o humilde no Sublime. As crianças pobres, por natureza

---

<sup>153</sup> HELLER, Agnes. *O cotidiano e a História*. Trad. Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. São Paulo: Paz e Terra, 1985. p. 17.

<sup>154</sup> HELLER, Agnes. Op. cit., p. 17.

<sup>155</sup> FARGE, Arlette. “Do sofrimento”. In: *Lugares para a História*. Trad: Telma Costa. Lisboa, Editora Teorema, 1999. p. 17 e 18.

criaturinhas do Bem, são uma constante na lírica em pauta, sempre trazendo uma verdade sobre o estrato social em que viviam e trabalhavam e, também, o universo de ternura e contentamento próprio do mundo infantil, no qual tudo é motivo para brincadeira como destaca o poeta: “Adoráveis carvoeirinhos que trabalhais como se brincásseis!” O mesmo ocorre em “Balõezinhos” e “Na rua do sabão”. Sabendo que a Literatura abrange o sistema ideológico e social do escritor, um tema social como a pobreza não poderia passar ao largo de quem analisa a obra bandeiriana. Voltemos aos três poemas que trabalhamos no primeiro capítulo com o intuito de ampliar a discussão sobre os menininhos pobres.

Bronislaw Geremek demonstra bem o interesse da Literatura pela personagem pobre em *Os filhos de Cain: Vagabundos e miseráveis na literatura Européia de 1400-1700* (1995). Nesta obra, o autor admite que esse interesse vem de longa data e se mune de vasta documentação. Vejamos algumas de suas palavras:

Desprovido dos laços materiais e dos comprometimentos da propriedade, o miserável expressa um conhecimento universal da verdade sobre a experiência humana, esquecida por todos. É também portador da imagem e da voz “de baixo”, dos níveis inferiores da sociedade, da consciência e da cultura populares.<sup>156</sup>

Se voltarmos ao poema de Bandeira, veremos o discurso poético a respeito dos pobres como uma forma de consciência proveniente da cultura popular revelando uma verdade sobre a vida cotidiana; desse modo, ressoa a voz humana assumindo a dimensão da historicidade no texto poético. A consciência social mostrada por Bandeira traduz um olhar sobre os grupos subalternos. Nessa perspectiva, sua escrita pertence à dimensão da História social, que lida com o antagonismo existente na sociedade. Além dessa constatação, os versos de Bandeira

---

<sup>156</sup> GEREMEK, Bronislaw. *Os filhos de Cain: Vagabundos e miseráveis na Literatura Européia de 1400-1700*. Trad: Henryk Siewierski, São Paulo, Cia das Letras, 1995. p. 7.

também nos permitem compreender as “estruturas de sentimento”<sup>157</sup> que funcionam como as formas de pensar, de sentir, de agir, e são fundamentais para o desenvolvimento social. Nesse caso, tanto a História social quanto as “estruturas de sentimentos” são formas de organizar as experiências do mundo vividas, sentidas e pensadas. A lírica bandeiriana não só fecunda essas estruturas como também propicia a apreensão numa linguagem estética da estrutura que está na sociedade, a exemplo dos meninos pobres, dos vendedores ambulantes, das mulheres do povo, das lavadeiras, das práticas da rua e da feira, como lugares de interação social.

Além da passagem dessas experiências para o campo da linguagem artística, qual outra relação haverá entre a infância e o contexto social na lírica do pernambucano? Vamos colocar em questão, por exemplo, o espaço desses poemas, a rua. Roberto DaMatta (1984) faz uma ampla análise desta fração urbana, em contraposição ao recinto da casa. Segundo o antropólogo, diferente da casa, que tem fronteiras e limites bem definidos, o mundo exterior – a rua – é caracterizado pela luta, pela competição, pelo anonimato e pelo movimento.<sup>158</sup> De fato, a acrimônia dos vendedores regateando o tostão, a gente do povo que não tem nome e o vaievém da feira são indícios que captam a perspectiva antropológica da rua. Mas, no contexto da análise em apreço, a rua é também palco da infância, pois é o lugar de experiências múltiplas, do desconhecido, de descobertas, da brincadeira, da disparidade social que não tem sentido, do perigo e do abandono.

“Evocação do Recife”, consta em *Libertinagem*, momento em que a linguagem poética bandeiriana acha o caminho da infância como descoberta do fazer, segundo o poeta declara em seu testamento poético. Então, a lírica não iria voltar-se para o espaço da casa que guarda

---

<sup>157</sup> “Uma ‘estrutura de sentimento’ é uma hipótese cultural, derivada na prática de tentativas de compreender esses elementos e suas ligações, numa geração ou período, e que deve sempre retornar, interativamente, a essa evidência.” (...)

“A idéia de uma estrutura de sentimento pode estar especificamente relacionada com a evidência de formas e convenções – figuras semânticas – que, na arte e literatura, estão com freqüência entre os primeiros indícios de que essa nova estrutura está formada”. (...)

“As estruturas de sentimentos podem ser definidas como experiências sociais *em solução*, distintas de outras formações semânticas sociais que foram precipitadas e existem de forma mais evidente e imediata.” WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. p. 135.

<sup>158</sup> DAMATTA, Roberto. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1984. p. 23.

tranqüilidade, segurança, proteção, tendências e valores comuns. Bandeira preferiu o burburinho da rua, as conversas, as risadas, o medo dos ladrões, os namoros, o esconderijo e o alumbramento da nudez do sexo oposto. A rua é infância, uma vez que apanha as libertinagens de experiências intermediadas pela poesia. Na obra que nos legou, nenhuma vez Bandeira fala no espaço da casa dos pais ou de experiências no âmbito interno da casa como recordação da infância. Fala, sim, da casa do avô como coisa essencialmente brasileira, capital do seu reino imaginativo. Além disso, a casa avoenga representa para o infante um lugar de permissividades. A perspectiva da rua mostra, segundo DaMatta, a forma como o mundo pode ser lido e interpretado. Nesse caso, importa tentar entender que a rua da infância na lírica bandeiriana está livre de qualquer influência familiar, desligada das relações demarcadas e dos valores morais definidos. Ao contrário, há um fluxo de vida que dá movimento à poética liberta de amarras e tendências definidas. Abre-se para um processo interativo com a vida e suas contradições a exemplo da exploração do trabalho infantil em “Meninos Carvoeiros” e a desigualdade social vista no olhar de súplica das crianças em torno do balão. Desse modo, a rua é também o lugar do abandono e da piedade onde há os “espantalhos desamparados”, o “soprinho tísico do José”, e o “círculo inamovível de desejo e espanto”. Outro aspecto que Bandeira flagra na rua é a mediação que esta proporciona com o trabalho. A rua de Bandeira é a mesma dos vendedores ambulantes, dos camelôs, das lavadeiras de roupa, dos vendedores de carvão e dos feirantes. É a rua tomada pelos que ganham para a sobrevivência, regateiam o tostão, vão para o trabalho todo dia na tentativa de ultrapassar obstáculos. É nesse momento que somos convidados a adentrar no mundo da feira em “Balõezinhos”. Já em “Camelots”, a feira converte-se numa espécie de festa, lugar de encontro e de sonho. É como observa Sulamita Vieira: “nesse complexo conjunto de relações sociais surgem e se cultivam atitudes e sentimentos que extrapolam em muito os limites de uma troca financeira.”<sup>159</sup>

---

<sup>159</sup> VIEIRA, Sulamita. “O Ceará faz a feira”. In: CARVALHO, Gilmar de. (Org.) *Bonito pra chover: ensaios sobre a cultura cearense*. Fortaleza: Demócrito Rocha, 2003. p. 117.

Bandeira captou bem a diversidade de ocorrências que há na feira livre, apreendendo a essência da feira brasileira. O poeta focalizou os camelôs que vendem brinquedos por tostões e chega a abençoar os vendedores populares logo no início do poema. O ato da bênção, assim como esses trabalhadores, são indispensáveis para a infância. Ao passo que o primeiro, para o universo infantil, demonstra proteção divina, os últimos garantem a alegria da meninada. O burburinho da feira livre ocupa um papel privilegiado na lírica, pois traz para o espaço do poema uma vivência de “produção e reprodução de práticas e orientações culturais, expressas nas mais diversas modalidades”.<sup>160</sup> A feira, como está no poema, se liga à infância por ser cenário de experiências, narração, sociabilidade, multiplicidade de relações e criação genuína, como é o caso da arte dos poetas e cantadores populares. Estranho seria se ela aparecesse em *A Cinza das Horas*. Mas, é em *O Ritmo Dissoluto* que Bandeira por duas vezes traz o cenário da rua e da feira.

Em *Libertinagem*, a rede de relações sociais aparece com mais força poética. O autor lista vendedores e outros personagens que dinamizam, alegam a rua, e ensinam uma lição de infância aos homens, preocupados com as grandes coisas que não podem parar pela pressa cotidiana. O lirismo social da infância aparece para desvelar o encanto das coisas simples e significativas do cotidiano, capazes de deixar ensinamentos que só a infância pode conceber. Em suma:

Reunindo atores sociais diversificados e veiculando experiências e tradições de diferentes momentos e contextos, a feira pode ser interpretada, portanto, como um espaço singular, com funções relevantes nos processos de educação e formação cultural, particularmente na preservação de valores e costumes, ao mesmo tempo em que aparece como terreno fértil, propício à recriação de práticas e orientações culturais.<sup>161</sup>

---

<sup>160</sup> VIEIRA, Sulamita. Op. cit., 2003. p. 119.

<sup>161</sup> VIEIRA, Sulamita. Op. cit., 2003. p. 126.

Assim como ocorre na prosa e na criação musical, o olhar do poeta apreende constantemente experiências para moldá-las poeticamente.

### **4.3. O poeta como contador de história**

- Ave solta no céu matinal da montanha.  
“Madrigal Melancólico”.

Em “Meninos Carvoeiros”, “Balõezinhos” e “Camelots”, o olhar de Bandeira se volta para as coisas simples para perceber seus sentidos específicos, diferente dos passantes comuns, preocupados em alcançar objetivos a ver em tudo um meio para atingi-los.

Tendo vivido na época do desenvolvimento industrial e urbano, seu olhar ora se volta às reminiscências, ora para as experiências simples do cotidiano: conversas nas calçadas, trabalho dos vendedores, agitação das feiras, a dor dos meninos pobres, as brincadeiras das crianças etc. Fala dos acontecimentos, não de forma cientificista, descritiva e factual, impregnando seu texto com experiências cotidianas. Mais uma vez os indícios de historicidade aparecem em sua arte poética, pois a relação que há entre Literatura e História permite-nos recuperar o sentido dos acontecimentos esquecidos para dar-lhe outras significações. Seus versos sobre os meninos pobres têm certa perspectiva histórica, pois nos transmitem experiências vividas e nos permitem entender o sentido da existência humana.

Esse tipo de olhar poético ao eleger os pobres, as crianças e a vida simples traz à tona um mundo de significado que sem o dizer poético poderia cair na vala comum do esquecimento. Na lírica bandeiriana, a experiência do pobre traz aberturas que enriquecem a narrativa poética, tornando-se válida diante dos que são ignorantes ou inexperientes na

transmissão de tais práticas. Esse é o pensamento de um narrador que ocupa espaço na poesia estudada, dando ao eu-lírico o status de espectador em “Balõesinhos”, “Meninos Carvoeiros” e “Camelots”. A poesia do cotidiano pode ser associada ao ato de observar, que tinha o poeta. Portanto, consiste prioritariamente numa prática de representação decorrente da criação literária.

A lição de infância capta o que é verdadeiramente importante na vida: “Os balõesinhos de cor / única mercadoria útil e verdadeiramente indispensável (“Balõesinhos”, RD, p.196); os que “sabem mexer nos cordéis com tino ingênuo de demiurgos de inutilidades. / E ensinam no tumulto das ruas os mitos heróicos da meninice...”. Diferentemente ocorre com os “homens que passam preocupados ou tristes” (“Camelots”, L, p.205), voltados para as complicações infinitas do dia-a-dia e não vêem o sentido da vida porque não compreendem ser as coisas humildes as mais sublimes da existência humana: “existência inteiramente simples e absolutamente grandiosa.”<sup>162</sup>

Falando em lição de infância, não podemos prosseguir sem antes fazermos uma breve parada para afirmar que estamos diante de um poeta que assume a condição de contador de histórias. Esse *resíduo* cultural, na lírica de Bandeira, encontra consonância com os aedos, primeiros contadores de histórias. A tradição oral dos aedos é uma prática cultural primitiva em que os poetas cantavam e recitavam ao som da lira, suas canções eram transmitidas de geração a geração. Bandeira comporta-se como narrador em seu fazer literário como se depreende na forma transmissível das experiências vividas. Nos poemas em análise, Bandeira nos comunica experiências vividas e observadas. Esse aspecto é apontado por Benjamin para identificar o verdadeiro narrador. Este filósofo afirma que é narrador quem pratica a forma transmissível das experiências cotidianas. As experiências são comunicáveis no âmbito poético, pois ao falar de práticas individuais e coletivas o poeta nos transmite o caráter

---

<sup>162</sup> BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sérgio P. Rouanet. São Paulo, Brasiliense, (1993). p. 118.

exemplar dessas histórias, sendo capaz, como no poema “Camelots”, de nos deixar uma moral característica específica da narração.

Agarrando-se ao sutil, Bandeira, assim como um contador de histórias, realiza um movimento que busca reminiscências e lembranças do vivido. Narra com as mãos e os olhos a força da ação do homem, trazendo à luz a ausência de razão das disparidades sociais, como ocorre no poema “Meninos Carvoeiros”. Essas reminiscências, para ele, são ruínas que visita e onde recupera certos *resíduos* significativos, transformando-os em essência poética. O sentido buscado está na aura lírica que ressignifica a História e a existência humana.

Bandeira parece saber tanto disso, que utiliza mais um artifício de narrador ao recontar histórias do seu povo. Dessa forma, propicia a reconciliação dos homens com a sua existência. Benjamin afirma: “Contar a história é a arte de contar de novo.” [...] “a narrativa se perde quando as histórias não são mais conservadas.”<sup>163</sup> Do mesmo modo, a narrativa poética de Bandeira recria as experiências humanas em continuidade para gerar nova significação. O poeta busca incansavelmente aquilo que se conserva em seu imaginário, as lembranças da meninice e a recordação das histórias, como se tem no célebre verso: “Rosa vinha me contar” para compor vários poemas que trazem quadrinhas do imaginário popular a exemplo de “Na Rua do Sabão”. A infância em Bandeira remete à experiência e esta à narração e ao discurso poético. O poeta enquanto contador de histórias observa as ruas, procurando um diferencial para sua produção poética, buscando nas narrativas líricas, o fio da significação da existência, a fim de transmitir às gerações futuras seu aprendizado, que através da infância e da ternura para com os pobres, enriqueceu sua experiência poética, conforme confessa no *Itinerário de Pasárgada*:

Quando ao morro do Curvelo, o meu apartamento, o andar mais alto de um velho casarão quase em ruína, era, pelo lado dos fundos, posto de observação da pobreza mais dura e mais valente, e

---

<sup>163</sup> BENJAMIN, Walter. “O narrador”. Op. cit., p. 205.

pelo lado da frente, ao nível da rua, zona de convívio com a garotada sem lei nem rei que infestava as minhas janelas, quebrando-lhes às vezes as vidraças, mas restituindo-me de certo modo o meu clima da meninice na Rua da União em Pernambuco. Não sei se exagero dizendo que foi na Rua do Curvelo que reaprendi os caminhos da infância. Lá escrevi quatro livros...<sup>164</sup>

Estamos falando, portanto, do poeta que, não obstante soubesse de cor *Os Lusíadas* e tivesse acumulado leituras de Goëthe, Heine, Lenau, Mallarmé, La Fontaine, e Taine, havendo recebido influências de Debussy e se acompanhado de Villa-Lobos e Jaime Ovalle, dentre outros, impregnou-se a fundo da raiz poética, da tradição de sua terra, contando histórias de seus conterrâneos, flagrando o “realismo da gente do povo.”<sup>165</sup> Sua obra resultou, segundo Arrigucci Jr., da “formação de uma ampla experiência humana e artística, de um grande cabedal de leituras e uma intensa prática poética.”<sup>166</sup>

O enraizamento na experiência coletiva e popular dinamizou a criatividade que inaugurou o novo na poesia de Bandeira, o fez ver diferente, arriscar, fugir dos padrões estabelecidos e dar vida à obra poética a partir desse mergulho social que converte a experiência em linguagem. Essa articulação é a novidade na poética analisada, na qual esse *experimentum linguae* relaciona infância e escrita, dando lugar à ruptura ao quebrar o formalismo poético e encontrar a metáfora certa na plenitude criativa.

A narrativa poética capta as experiências que estão em via de extinção, porque elas não estão sendo mais intercambiadas, mas a poesia, como lugar que vence as contrariedades, precisa do ir e vir do verso, elemento que impulsiona o fio da escrita, constituindo uma repetição que é vencida pela continuidade. Conquanto a contrariedade não gere a passividade, admite o ato de suportar para haver repetição e conservação pela palavra poética. Conforme afirma Walter Benjamin:

---

<sup>164</sup> BANDEIRA, Manuel. Op. cit., p. 60.

<sup>165</sup> Expressão usada por Bandeira em *Itinerário de Pasárgada*, p. 35.

<sup>166</sup> ARRIGUCCI Jr., Davi. Op. cit., p. 203.

O narrador pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira.<sup>167</sup>

As palavras de Benjamin, acima, reiteram nossa convicção de que, na lírica bandeiriana, o espírito sensível de um homem conta histórias para dar significação à complexa existência humana.

#### 4.4. O Mito do Eterno Retorno e a ressignificação dos fragmentos

Quero a solidão dos píncaros  
A água da fonte escondida  
A rosa que floresceu  
Sobre a escarpa inacessível

“Belo belo”.

Voltemos a “Evocação do Recife”, o poema encomendado, conforme diz Bandeira, por tê-lo concebido mediante um pedido de Gilberto Freire para o aniversário de Pernambuco.

Mas como ele poderia dirigir-se ao lugar onde reinava sua mitologia?

Abriu-se, então, para a feitura do poema, o momento em que ele tomava posse do território natal mediante rituais de evocação, repetindo, de forma simbólica, a vontade de criação. Há uma série de elementos metafóricos e atemporais, cujo intento é a abolição do tempo passado, a restauração do instante primeiro e a repetição do ato cosmogônico.

A partir do título “Evocação do Recife”, vemos a atitude reverencial, preparação do tom ritual que abre e fecha o poema sobre o lugar sagrado. Evocar significa chamar almas do outro mundo, ou presentificar lugares, objetos, paisagens, afetos, enfim, uma ação mítica

---

<sup>167</sup> BENJAMIN, Walter. Op. cit., p. 221.

concebida pelo poeta. O primeiro verso, que singulariza esse chamado, anuncia a verdadeira Recife, concebida no poema em prosa mais longo de sua obra. Não é a cidade conhecida por todos, com suas histórias reais de luta e literatura. No poema de Bandeira, tem-se um Recife sem lugar-comum e sem heróis conhecidos. Temos assim uma identificação do Recife de que Bandeira falará: o das palavras.

Então cada verso – palavra que etimologicamente significa retorno – recoloca a questão do princípio, como se a cada passo o poema arriscasse a não tomar forma; o poeta, a perder-se de si mesmo; a poesia, a não ser. É que o poeta parece forçado a reinventar-se a cada instante, na busca de si mesmo, do poema e da poesia. É por essa experiência profunda que toma rumo e passa sua vida.<sup>168</sup>

Esse instante da criação do poema apresenta paralelo com o modo de criação do mundo lido no texto bíblico, pois o “Livro dos livros” sentencia: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio com Deus. Todas as coisas foram feitas por ele, e sem ele nada do que foi feito se fez.”<sup>169</sup> O pronome “ele”, grafado com letra minúscula, não se refere a Deus e sim ao Verbo, à criação bíblica feita pela palavra e ordenada por Deus. A visão que os contemporâneos têm do ser é associada à palavra e à cultura. Poeticamente, não existe ser anterior à linguagem, bem como não existe Recife antes que suas tradições venham à tona. O ser coincide com o nomear. É como se, no início do poema, houvesse uma abertura para a narrativa de origem e para o mito fundador do Recife poético. Voltando ao texto bíblico, em Gênesis, livro da formação dos seres, a palavra ordenada também foi autoridade para a criação: “Deus disse: Haja luz; e houve luz.”<sup>170</sup> Antes, nada existia, era só escuridão.

---

<sup>168</sup> ARRIGUCCI Jr., Davi. Op. cit., p. 46.

<sup>169</sup> A *BÍBLIA SAGRADA*. ALMEIDA, João Ferreira de. (tradução) “S. João”, 1:1-3. p. 1142.

<sup>170</sup> A *BÍBLIA SAGRADA*. ALMEIDA, João Ferreira de. (tradução) “Gênesis”, 1:2-3. p. 1.

No tocante à narrativa etiológica, assumimos a proposição desenvolvida por Marilena Chauí, que admite ser uma narrativa de origem aquela que não cessa de se repetir porque opera como mito fundador:

Mito fundador porque, à maneira de toda "fondatio", impõe um vínculo interno com o passado como origem, isto é, com um passado que não cessa, que não permite o trabalho da diferença temporal e que se conserva como perenemente presente. Um mito fundador é aquele que não cessa de encontrar novos meios para exprimir-se, novas linguagens, novos valores e idéias, de tal modo que, quanto mais parece ser outra coisa, tanto mais é a repetição de si mesmo.<sup>171</sup>

No verso “Recife sem mais nada”, Bandeira, depois de recusar as possibilidades que apontavam para uma Recife factual, pontua a abertura para a vertente ficcional. A cidade à qual o poema passa a se referir é a mitológica, preenchida de poesia, pois o nada nos diz que será pura ficção. Se recorrermos à expressão que também inicia a exuberante narrativa de Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*, teremos a palavra “Nonada”, ou seja, nada será real ao longo da narrativa, tudo será ficção. Além disso, detectamos mais uma vez o pronome indefinido “nada” marcando a lírica de Bandeira. Dessa vez, ele vem desmentir todos os que anunciam a poesia como espelhamento social e dizer que Recife será da infância, da inventividade e das brincadeiras com a linguagem. Um Recife recriado e mitificado pelo dizer poético.

A primeira prova da instauração do mito é a Rua da União, que integra uma mitologia testificada em *Itinerário de Pasárgada* e nos fornece mais uma evidência de que a infância é a matéria fundante da criação poética de Bandeira. Não nos importa se tudo que há no poema foi vivenciado pelo menino-poeta, pois a realidade da linguagem é válida no universo criativo da palavra. Bandeira criou o Recife da infância através da “narrativa que brota e recupera os

---

<sup>171</sup> CHAUI, Marilena. *O mito fundador do Brasil: “O Paraíso” (cerca de 1620), quadro de Jan Brueghel*. Copyright Empresa Folha da Manhã S/A. São Paulo, domingo, 26 de março de 2000. p. 9.

feitos dos nossos heróis fundadores,”<sup>172</sup> aqueles que estavam no seu imaginário e eram os heróis do Recife poético. Foi lá que se construiu seu universo mitológico. E com base mesmo nas palavras de Bandeira temos que admitir sua galeria mitológica: “um Totônio Rodrigues, uma D. Aninha Viegas, a preta Tomásia, velha cozinheira da casa do meu avô Costa Ribeiro, têm para mim a mesma consistência heróica das personagens dos poemas homéricos.”<sup>173</sup>

Com isso, o poeta torna permanente o sentido da herança cultural e dos mitos da criação através da escrita poética. Somente no lugar da cultura e da linguagem, a alma de cada povo, o espírito de cada nação, encontram sua resposta verdadeira.<sup>174</sup> O sentido que extraímos disso é o das experiências que dão suporte à vida. A infância, nessa perspectiva, está ligada a um Recife *residual*, por exprimir-se e por fazer-se; por isso, é um “Recife sem mais nada”, conforme as palavras do poeta.

A tradição é a fonte que alimenta os sonhos. Na concepção de Krenak, esse sonho é entendido como casa da sabedoria, ou seja, está no plano da arte, do conhecimento, das idéias e da linguagem. O sonho comunica e é o lugar da cultura. Só assim, o poeta é capaz de recuperar a memória da criação do mundo onde o fundamento da vida e o sentido do caminho do homem no mundo é contado de geração a geração. Para Sônia Brayner, Bandeira “É o poeta que fala pela alma de seu povo, interpreta os sentimentos e aspirações de sua tribo, exprime-se na língua de todos.”<sup>175</sup>

Bandeira começa, a partir da segunda estrofe, a evocar o palco, as personagens e os atos que tomarão fôlego poético, moldados pela experiência *crystalizada*. Ela se agiganta e se

---

<sup>172</sup> No artigo, “Antes, o mundo não existia” Ailton Krenak considera que o fundamento da vida está na recuperação da memória da criação do mundo e graças a essa memória informamos nossa arte e nosso conhecimento universal. KRENAK, Ailton. In: NOVAES, Adauto [et al.]. *Tempo e História*. – São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 201.

<sup>173</sup> BANDEIRA, Manuel. Op. cit., p. 35.

<sup>174</sup> Entre outras coisas, a Literatura suscita espaços que apontam o sentido da existência e abre caminhos para problematizar, dentro de uma ordem do discurso, a infinita complexidade da condição humana. Do mesmo modo, a narrativa liga as experiências humanas, resultando daí um discurso que gera significação. Ao narrar, a existência se esvai. A narração tenta dar continuidade ao que é descontínuo às ações e escolhas humanas, uma vez que o homem não pode viver sem dar um sentido para a vida e, para tanto, busca as reminiscências e lembranças.

<sup>175</sup> BRAYNER, Sônia. “Nota Preliminar”. Op. cit., p. 9.

universaliza pelo poder instaurador da palavra. Esse poder possuidor de rituais e força criadora é atribuído ao ser que cria. A infância aparece sempre nos momentos de transposição lingüística e, toda vez que houver uma experiência a partir dali, morrerá o real e se abrirá o simbólico.

O imaginário, que recria experiências no âmbito significativo da poesia, foi alcançado, muitas vezes, pela experiência da escuta da meninice. É assim que temos versos como os das cantigas de roda:

Roseira dá-me uma rosa  
Craveiro dá-me um botão  
(Dessas rosas muita rosa  
Terá morrido em botão...)

Elizabeth Dias Martins no ensaio “Abordagens da infância na primeira fase da poesia de Bandeira” declara: “De fato, a utilização do material colhido nas ternas brincadeiras infantis, como nos disse o poeta, está em seus versos, que, ao mesmo tempo, registram e transforma a tradição popular.”<sup>176</sup>

Além de “Evocação do Recife”, a recorrência das brincadeiras e cantigas de roda aparece nos poemas “Na rua do sabão”, “O anel de vidro”, “Boca de forno”, “Trem de ferro” e “Rondó do capitão”, com as substâncias que deram força à escrita poética. Nesses poemas, os versos, que apresentam cantigas de roda, são *resíduos* de costumes, brincadeiras, histórias e mitos que provieram não só da cultura do Nordeste, mas de outras épocas e povos, a exemplo do imaginário peninsular, provençal, indígena e africano.<sup>177</sup> Afrânio Coutinho observa que:

---

<sup>176</sup> MARTINS, Elizabeth Dias. “Abordagens da infância na primeira fase da poesia de Bandeira”. In: MARINHEIRO, Elizabeth (Coord.) *Atas dos Congressos Literários de Campina Grande/1992*. Campina Grande: 1994. p. 177.

<sup>177</sup> Raymond Williams considera que “Qualquer cultura inclui elementos disponíveis do seu passado, [...] certas experiências, significados e valores [...] são vividos e participados à base do resíduo.” WILLIAMS, Raymond. “Dominante, residual e emergente”. Op. cit., p. 125.

O lirismo brasileiro mergulha suas raízes até às trovas populares, cantadas pelos primitivos trovadores da cidade e do sertão, quando o homem simples, que começa a aglomerar-se na Colônia, procurava expandir suas alegrias ou manifestar seus temores diante de fatos novos, às vezes hostis, que a natureza lhes punha diante, sugestionando-lhes a imaginação.<sup>178</sup>

A quadrinha, que está nos versos da evocação, é uma forma simples e rimada que empresta leveza e musicalidade ao verso-livre. A imaginação de Bandeira estava em Recife na feitura que evoca essa cidade, pois, ao passo que desenvolvia a narrativa, parecia estar escutando a cantiga popular. A musicalidade tão marcante na poética da infância, em Bandeira, encontra ressonância com os antigos “aedos”. O primeiro contato de Bandeira com a poesia deu-se sob a forma de versos dos contos da carochinha, cantigas de roda, trovas populares, coplas de zarzuelas, enfim, versos de toda a sorte que lhe ensinava seu pai, como declara o poeta. Desse modo, a lírica Bandeiriana assume novamente o caráter *residual* porque nela encontramos *sedimentos mentais* e recursos formais da cultura do Nordeste oriunda de outras culturas, recursos estes incorporados oportunamente à sua escrita poética moderna.

Então o mito do retorno, em Bandeira, vai aparecer nos rituais de repetição como é o caso das fogueiras, da prática de soltar balões, das cadeiras nas calçadas e das brincadeiras de roda que aparecem em seus versos. Ou seja, no plano da linguagem, são imagens memorativas que guardam seu significado e seu mistério. As experiências poéticas na lírica de Bandeira se apresentam fragmentadas para o aproveitamento lingüístico à base do *resíduo* pois:

Assim, certas experiências, significados e valores que não se podem expressar, ou verificar substancialmente, em termos da cultura dominante, ainda são vividos e praticados à base do resíduo – cultural bem como social – de uma instituição ou formação social anterior.<sup>179</sup>

---

<sup>178</sup> ÁVILA, Affonso. Op. cit., p. 93.

<sup>179</sup> WILLIAMS, Raymond. Op. cit., p. 126.

Massaud Moisés entende que *núcleo residual* de uma obra constitui “um gigantesco núcleo de Urânio a irradiar força.” É o que resta culturalmente e dá ao autor “o talento de abranger o eterno ou o permanente através do fluxo da História.”<sup>180</sup>

Depois da transcrição da quadrinha popular, a narrativa poética é interrompida para mais uma prática de representação que envolve religiosidade, costumes e infância. Vejamos os versos:

De repente  
nos longes da noite  
  
um sino  
  
Uma pessoa grande dizia:  
Fogo em Santo Antônio!  
Outra contrariava: São José!  
Totônio Rodrigues achava sempre que era São José.  
Os homens punham o chapéu saíam fumando  
E eu tinha raiva de ser menino porque não podia ir ver o fogo

Bandeira queixa-se de certas limitações que a infância tem, e aponta um ritual religioso, anunciado pelas badaladas de um sino. Ora, se para a tradição cristã o sino representa um anúncio de um acontecimento importante ou o início de uma solenidade religiosa, no poema de Bandeira, esse trecho anuncia que algo digno de reverência será dito na estrofe seguinte, a saber o grande palco de Recife convertido em reinado mitológico. Assim como um rei proclama um decreto na posse de um território, Bandeira delimita seu reinado com quatro ruas de sua infância, constituindo sua mitologia:

Rua da União...  
Como eram lindos os nomes das ruas da minha infância  
Rua do Sol  
(Tenho medo que hoje se chame do Dr. Fulano de Tal)  
Atrás da casa ficava a Rua da Saudade...  
...onde se ia fumar escondido  
Do lado de lá era o cais da Rua da Aurora...  
...onde se ia pescar escondido

---

<sup>180</sup> MOISÉS, Massaud. *A criação literária: pura*. São Paulo: Cultrix, 1983. p. 320.

Diz o poeta em *Itinerário de Pasárgada*: “A Rua da União, com os quatro quarteirões limitados pelas ruas da Aurora, do Sol, da Saudade e Princesa Isabel, foi a minha Tróada; a casa de meu avô, a capital desse reino fabuloso.”<sup>181</sup> Davi Arrigucci observa sobre a passagem referida:

De alguma forma, para ele, o poético pode brotar dessas raízes fundas da infância, de uma terra encantada da memória, pois por vezes as imagens aí sedimentadas se revelam carregadas de uma emoção distinta das emoções comuns, uma emoção imantada, cuja força de atração se traduz em sua capacidade de instaurar um mundo, articulando os elementos mais heterogêneos em torno de seu pólo essencial.<sup>182</sup>

A infância surge como um novo campo de significação em seu universo poético, o Recife será inteiramente o da Rua da União transfigurado em reino fabuloso. Bandeira evoca a infância para compor seu universo mitológico nas ruas das brincadeiras da meninice. A Rua da Aurora, citada por Manuel Bandeira, conota infância, pois todos sabemos ser esta a aurora da vida. Corroboramos o que afirma a passagem do poema “Cotovia”, em que o poeta se serve intertextualmente dos versos de “Meus oito anos”, de Casimiro de Abreu:

- Voei ao Recife, no Cais  
Pousei na rua da Aurora.

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

[*Opus 10*. p. 297.]

A poesia de Manuel Bandeira é de intensa emoção e reveladora da força poética trazida da infância. A aurora, aqui, conota os verdes anos que inscreveram Bandeira no mundo da poesia. Depois da Rua da Aurora, Bandeira reforça a idéia e aponta a Rua do Sol: estrela que iluminou seu exercício poético, pois essa energia captada da aurora da vida

---

<sup>181</sup> BANDEIRA, Manuel. Op. cit., p. 297.

<sup>182</sup> ARRIGUCCI Jr., Davi. Op. cit., p. 203.

garantiu a permanência da *Estrela da vida inteira*, constituindo inteiramente sua poesia, pois é o título da coletânea que reúne sua obra poética.

No “Poema desentranhado de uma prosa de Augusto Frederico Schmidt”, Bandeira diz ao amigo poeta: “A luz da tua poesia é triste mas pura. [...] vives na companhia dos teus desaparecidos, / Dos que brincaram e cantaram um dia à luz das fogueiras de São João / Caminhaste para uma poesia ... Como o céu escuro recebe a companhia das primeiras estrelas.”<sup>183</sup> A lírica bandeiriana das cinzas transformou-se em luz, estrela e aurora através da infância. Não há mais névoas densas atrapalhando o olhar poético. Em “Profundamente”, o poeta adormece à luz das fogueiras de São João, essa luz desperta para o sentido das brincadeiras, das risadas e das “mais puras alegrias” da meninice captadas pela palavra, tornando-se “núcleo da poesia, através das vozes da infância que contavam histórias no calmo seio da eternidade.”<sup>184</sup>

É nesse ponto que se dá o Mito do Eterno Retorno em Bandeira, pois o ciclo cósmico tem seus extremos num crepúsculo e numa aurora. Retomamos, portanto, o Mito da Fênix que também se encerra na idéia de crepúsculo para abrir-se numa nova aurora. Se quiséssemos admitir a obra de Bandeira como uma jornada, poderíamos dividi-la nos poemas que pertencem a “Estrela da manhã” e nos que compõem “Estrela da tarde”, outros, enfim, ficariam no espaço da noite ou da madrugada, pois podem ser cinza ainda da noite, querendo amanhecer e apontar a estrela da manhã.

Para Mircea Eliade, cada ato de criação abre um começo absoluto, restaura o instante inicial, exige um retorno simbólico a esse instante, que é atemporal, e assegura a plenitude primordial que se espera para garantir a realização perfeita de cada ato criador.

O Itinerário de Bandeira começa na atmosfera fatalista do que “faz versos como quem morre”. Era necessário morrer completamente para das cinzas surgir a fênix poética

---

<sup>183</sup> BANDEIRA, Manuel. “Lira dos Cinquent’ Anos”. Op. cit., p. 247.

<sup>184</sup> [EM, “Contrição”, p. 233.]

bandeiriana. Os *resíduos* foram substâncias que aos poucos alimentaram a infância poética até seu amadurecimento pleno, que novamente implicaria a morte, só que desta vez a morte como consumação do itinerário trilhado. Então, a infância pontua o itinerário da descoberta poética e ao mesmo tempo o itinerário de preparação para a morte, numa completa dinâmica da forma de imitação da natureza que implica os estudos da *residualidade* e os da lei do ciclo do cosmo. Como exemplos dessa dinâmica, apontamos os poemas “Consoada”, “Felicidades” e “Preparação para a morte”, publicados em volumes posteriores a *Libertinagem*.

A Rua da Saudade guarda uma idéia que faz de Bandeira um narrador melancólico, ao se embeber de lembranças, no lento processo de passagem à linguagem, quando capta o esquecimento, “como se fosse preciso um contato com o ser para, no recolhimento, restituir em poesia o que se foi”<sup>185</sup>, nas palavras de Arrigucci Jr. Segundo o crítico, “Parece uma volta obrigatória à ‘fonte escondida’, ao momento primeiro da criação ou do encontro, que revém na perplexidade do instante decisivo, como um recomeço necessário e incerto.”<sup>186</sup>

Por último, fechando a Tróada, a comprovação do reino absoluto: Rua Princesa Isabel. Não há reino sem príncipe, ou princesa e sem castelo, pois a casa do avô, como capital do reinado, só pode ser o castelo das travessuras de Bandeira. O poeta traz no imaginário a Princesa que decretou a libertação dos escravos. Realmente, não poderia ser outra que simplesmente se guarda esperando seu príncipe, mas uma guerreira que percebeu injustiças e acabou com o aprisionamento dos trabalhadores oprimidos e submissos aos seus senhores. Bandeira, na poesia, fez-se senhor de si. Não admitiu que sua poesia se submetesse às normas acadêmicas e aos padrões fixos. O Recife mitológico acolhe a libertação no fazer, aceita o trabalho por criatividade e inventividade própria, é reinado em que cabem as travessuras dos meninos que faziam coisas proibidas. Bandeira achou, na Rua Princesa Isabel, as libertinagens necessárias para o fazer artístico, era lá que seu imaginário alçava-se em busca de novas

---

<sup>185</sup> ARRIGUCCI Jr., Davi. “Paixão Recolhida”. Op. cit., p. 46.

<sup>186</sup> ARRIGUCCI Jr., Davi. Op. cit., p. 46.

descobertas para o universo criativo e poético, escolhendo a infância como a garantia que lhe restituía sempre o segredo desse fazer.

O reinado de Bandeira vem concebido conforme um plano e uma forma para que cada coisa ali tivesse um símbolo. A Rua da União era a principal do reinado poético, ela unia-se a todas as outras: Rua da Aurora: infância; Rua do sol: Fênix; Rua da Saudade: melancolia e Rua Princesa Isabel: libertação. Todas, porém, sugerem um círculo em torno da Rua da União, num eixo que sustenta a idéia do Mito do Eterno Retorno, dando ênfase à narrativa humana pela palavra poética que não tem fim. A Rua da União concentra toda a criação do reino fabuloso de Bandeira, pois, à medida que vai recriando as práticas de representações, evoca, primeiramente, a Rua da União como lugar que deu origem a essas práticas. É de lá que inicia sua fala, lugar da passagem para o mundo da significação lingüística, toda vez que quer intermediar experiências. Mircea Eliade considera que toda criação urbana teve início a partir de um centro, como forma de iluminar as cidades sagradas (centros do mundo).<sup>187</sup> Dali emanam forças criativas, produtivas que alimentam, no caso, a concepção de infância como centro da poesia.

---

<sup>187</sup> ELIADE, Mircea. "O simbolismo do centro". Op. cit., p. 23.

#### 4.4.1. O sertão na palavra poética

Quero a solidão dos píncaros  
A água da fonte escondida  
A rosa que floresceu  
Sobre a escarpa inacessível

“Belo belo”.

Nesse passo, quando Bandeira fala em sertão, significa pensar no retorno à raiz de sua experiência poética, que justamente reconhecia, nas experiências que deram sustentáculo à criatividade e “nas voltas inesperadas da emoção do passado, a fonte primeira da poesia. Ele podia, assim, reaprender os caminhos da infância distantes e debruçar-se sobre o grande mundo, para o qual, já está maduro e experiente.”<sup>188</sup>

O sertão é mais uma abertura para a compreensão da infância na lírica de Bandeira, pois faz parte das experiências que o poeta foi aprendendo a associar à poesia. Prova disso, além dos versos seguintes de “Evocação do Recife”, é que esse mesmo “sertãozinho de Caxangá” é listado como um lugar onde também se construiu parte da sua mitologia<sup>189</sup>.

Leiamos o trecho:

Capiberibe  
- Capibaribe  
Lá longe o sertãozinho de Caxangá  
Banheiros de palha  
Um dia eu vi uma moça nuinha no banho  
Fiquei parado o coração batendo  
Ela se riu  
Foi o meu primeiro alumbramento  
Cheia! As cheias! Barro boi morto árvores destroços redomoinho  
[sumiu  
E nos pegões da ponte do trem de ferro os caboclos destemidos  
[em jangadas de bananeiras  
Novenas  
Cavalhadas  
Eu me deitei no colo da menina e ela começou a passar a mão

<sup>188</sup> ARRIGUCCI Jr., Davi. Op. cit., p. 203.

<sup>189</sup> BANDEIRA, Manuel. Op. cit., p. 35.

Capiberibe  
- Capibaribe

A infância mais uma vez assume dimensão histórica, principalmente, porque a idéia de História liga-se a fragmentos de experiências vividas e não há uma tradição oficial linear e abstrata. Bandeira, nos versos acima, recupera os fragmentos de experiências detentoras de substancialidade a partir da concepção de um princípio original, de raízes que conservam a essência de práticas de representação como é o caso dos “banheiros de palha”, das “novenas”, dos “redemoinhos” e do “trem”. O poeta não concentra sua mitologia somente na Rua da União e na Tróada, sua imaginação é capaz de alcançar “Lá longe o sertãozinho de Caxangá”, a fim de ressignificar, através da palavra poética, um universo que conta experiências de pessoas “acordadas”, banhos de riacho, cadeiras na calçada, estórias contadas e cirandas como práticas que nos fazem saber de um lugar onde são guardados os *resíduos* que povoam o imaginário de cada brasileiro. Sulamita Vieira concebe essa noção do sertão como algo construído, experiência, vida e representação.<sup>190</sup> A estrofe de “Evocação do Recife” condensa experiências, descobertas, vivências culturais típicas do contexto social, geográfico e histórico do sertão brasileiro, a saber: as descobertas da nudez do sexo oposto pelas brechas dos banheiros de palha, as cheias nas invernadas, os redemoinhos também registrados no *Grande Sertão: Veredas*, as brincadeiras no trilho do trem, novenas, religiosidade nas festas das cavalhadas. Depois, o poeta desperta e repousa no colo acolhedor de sua cidade mitológica. De novo, a seqüência Capiberibe/ Capibaribe retoma o processo cíclico da narrativa poética.

A palavra lírica de Manuel Bandeira ressignifica os valiosos fragmentos das raízes de sua experiência literária ao buscar as substancialidades que nutrem o sentido cultural da vida.

---

<sup>190</sup> VEIRA, Sulamita. “Plasticidade da Linguagem Musical de Luiz Gonzaga”. In: *Revista de Ciências Sociais: Práticas e Representações Regionais*. nº 1/ 2, Universidade Federal do Ceará. 1999. p. 23.

O poeta teve tanta lucidez, que confessa nos versos de “Trem de ferro” haver nascido no sertão Ouricuri, cidade do interior de Pernambuco:

Vou mimbora vou mimbora  
Não gosto daqui  
Nasci no sertão  
Sou de Ouricuri

[EM, p. 236.]

Não nos importa saber, nessa análise, de fatos biográficos do autor de “Vou-me embora pra Pasárgada”, mas vale a pena ressaltar que, conforme notas de sua vida, ele nasceu em Recife, capital do estado e não no interior. Mas, já soubemos antes que a poesia é que é a sua vida verdadeira. Então o eu-lírico nasceu no sertão, pois foi um contador de histórias de experiências humanas, constituiu sua mitologia com personagens humanos, seres lendários e estava sempre buscando as raízes que estruturaram suas experiências literárias.

O poema “Trem de ferro” começa com o verso “Café com pão” retirado do material etimológico, popular e coletivo, que produz musicalidade através de repetições e aliteraões e a velocidade dos versos sugerindo metaforicamente o trem. Tudo isso nos dá a entender o eu-lírico cansado do ritmo da vida na cidade e ansioso pelo retorno ao interior de Pernambuco. O sertão se faz presente nos versos a nos confirmar esse constante desejo de retorno visto na obra de Manuel Bandeira, cujo sentido é o reencontro do poeta com as raízes e com as experiências detentoras de substancialidade. O tesouro afetivo que Bandeira ressignificou a partir das reminiscências da infância é a própria poesia. O sertão acolhe o sentido da infância em Bandeira, pois nas duas esferas, há a dimensão de criatividade e recuperação de experiências transformadas em linguagem artística. Os *resíduos* culturais do sertão vêm ressignificados lingüisticamente em palavra poética. A palavra é, desse modo, redentora da existência, ao passo que os *resíduos* etimológicos redimem a existência e propiciam a

reconciliação e superação dos limites do presente. Agarrando-se ao sutil, o poeta realiza um movimento de reflexão a partir dos paradoxos da condição humana e busca as reminiscências que balizam o conflito da existência. O sertão, para ele, são as ruínas visitadas, das quais recupera os *resíduos* significativos. Seu intuito é a busca da essência, da preciosidade, do tesouro afetivo que serve para iluminar e ressignificar o presente, a História e a existência humana, e a poesia é que realiza esse percurso.

De fato, o sertão guarda em si a dimensão antropológica enraizada nas tradições. É, ainda, o lugar em que se narram as experiências comunicáveis e se constitui num vasto território mitológico. Ora, a respeito do sertão, acrescentamos o que Ivone Cordeiro Barbosa explica na obra *Sertão: um lugar incomun* (2000):

A palavra sertão guarda um enorme poder de evocação de imagens, sentimentos, raciocínios e sentidos que em torno dela foram sendo substituídos ao longo da experiência histórica brasileira. [...] Sugere, ainda, conteúdo cultural, ao designar um determinado espaço como lugar de tradições e costumes antigos, enfim, naquilo que é concernente às experiências históricas vividas nesse espaço em que a força simbólica do sertão mais se faz sentir.<sup>191</sup>

Numa passagem das *Crônicas da província do Brasil* (1936), Bandeira argumenta que a poesia do sertão está posta dentro dos temas populares. Não só na estrofe que pauta o sertão, mas em quase todo o poema “Evocação do Recife”, a cultura popular demonstra a identificação nacional que serviu de sustentáculo para a inspiração poética do Pernambucano.

---

<sup>191</sup> BARBOSA, Ivone Cordeiro. *Sertão: Um Lugar Incomun – O sertão do Ceará na literatura do século XIX*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, CE: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado, 2000. (Coleção Outros diálogos; 5). p. 33.

#### 4.4.2. Fim do Itinerário

Não existe mais a casa...

- Mas o menino ainda existe.

“Velha Chácara”.

Para finalizar a análise do poema e o nosso estudo, vejamos a próxima estrofe de “Evocação do Recife”, na qual Manuel Bandeira evocará novamente uma rua de sua infância para impulsionar a passagem de outras experiências. Nelas a certeza de que o registro dos indícios da fala do povo guarda a essencialidade da História humana. Eis os versos:

Rua da União onde todas as tardes passava a preta das bananas  
Com o xale vistoso de pano da Costa  
E o vendedor de roletes de cana  
O de amendoim  
que se chamava midubim e não era torrado era cozido  
Me lembro de todos os pregões:  
Ovos frescos e baratos  
Dez ovos por uma pataca  
Foi há muito tempo...

A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros  
Vinha da boca do povo na língua errada do povo  
Língua certa do povo  
Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil  
Ao passo que nós  
O que fazemos  
É macaquear  
A sintaxe lusíada

Já trabalhamos essa estrofe ao nos referirmos à reconstrução da multiplicidade de fatores que o texto literário pode suscitar. Retomando as idéias de Roger Chartier, é possível admitir ser a leitura uma reconstrução de normas, regras e costumes tendo em vista os atos singulares, que se situam e encontram sentido no texto literário. Estes atos, se articulam com

os elementos da realidade material do mundo social, das práticas humanas que são entendidas como representação.<sup>192</sup> Desse modo, o índice histórico pode ser visto no texto literário quando neste há práticas que traduzem a tradição cultural de um povo, demonstrando seus conflitos e valores, bem como, o registro da oralidade experienciada na ordem do discurso.

Manuel Bandeira acolhe um *resíduo* medieval ao retomar o sentido que tinha a autoridade da palavra falada. Esse sentido reside na Alta Idade Média e estende-se até o século XVII, pois o que conferia a autoridade do rei era a palavra viva, seu poder era instaurado na voz. O vínculo do poder à voz pode ser visto numa passagem no Novo Testamento, livro de Mateus e Lucas, da Sagrada Escritura. Um centurião de Cafarnaum, na Galiléia, rogou que Cristo curasse seu estimado servo dizendo apenas uma palavra sem que fosse preciso ir ao local onde o doente achava-se. O centurião não demonstrou somente fé, segundo a tradição cristã, mas justificou a autoridade com que Cristo empregava as palavras obedecidas pelos servos.

Nos versos da última estrofe de “Evocação do Recife”, lemos:

A vida com uma porção de coisas que eu não entendia muito bem  
Terras que eu não sabia onde ficavam  
Recife...

Rua da União...

A casa do meu avô...

Nunca pensei que ela acabasse!  
Tudo lá parecia impregnado de eternidade

Recife...

Meu avô morto.

Recife morto, Recife bom, Recife brasileiro como a casa de meu avô.

Bandeira termina por consagrar seu território quando diz que tudo na casa de seu avô parecia impregnado de eternidade. A casa avoenga, concebida em nossa análise como lugar de permissividades e travessuras, tem a mesma perenidade da escrita poética. De tão universal,

---

<sup>192</sup> Roger Chartier admite como representação algo que pode ser reconhecido como produção em materialidade (remete a algo concreto, experiência, vivência) vivência prática e não algo apresentado novamente.

tanto a casa do avô quanto a poesia não apresentam limitações geográficas, mas correspondem ao imaginário de uma nação.

O trecho referido traz a concepção divina compreendida a partir do Mito do Eterno Retorno que apanha o sentido do nível cósmico mais elevado, pois compreende que “apenas o sagrado existe de maneira absoluta, criando coisas e fazendo com que elas perdurem.”<sup>193</sup> A poesia sacralizou o Recife da infância e da mitologia de Bandeira ao tornar universais e perenes todas as experiências. Algumas, por estarem no campo enigmático e contraditório da escrita e da vida, o eu-lírico “não compreendia muito bem”, como mostra o início do trecho anterior. Pode ser que Bandeira se refira à lamentável derrubada do patrimônio cultural arquitetônico dos antigos casarões de cidades como Recife, restando apenas e, sobretudo, o mundo da escrita para tornar eterna a grande e mítica casa brasileira de todo avô: espaço simbólico para as peraltices de crianças e as de poetas.

Fica claro, em suma, que a renovação buscada pelo nosso poeta modernista foi alcançada pela ligação que a infância tem com o reino lúdico da poesia. Finalizaremos o presente estudo com as palavras de Cassiano Ricardo que, no dizer de Charles Baudelaire, arrematará o sentido que estamos atribuindo à infância na lírica do poeta em análise: “Que é a poesia, se não, a infância que se encontrou de novo?”<sup>194</sup>

---

<sup>193</sup> ELIADE, Mircea. Op. cit., p. 23.

<sup>194</sup> RICARDO, Cassiano. *Martin Cererê – O Brasil dos meninos, dos poetas, dos heróis*. 14. ed. Rio Janeiro: José Olympio, 1978. p. 183.

## 5. CONCLUSÃO

Descobririas o menino que  
[sustenta esse homem,  
O menino que não quer morrer,  
Que não morrerá senão comigo.

“Versos de Natal”.

No presente trabalho, nossa tarefa foi compreender que tanto a infância quanto a linguagem remetem a um círculo no qual devemos buscar o lugar da experiência na poética bandeiriana. Essa compreensão abrangeu outros ângulos e diferentes processos de recepção, os quais encerram nossas conclusões a seguir.

Primeira - Nossa análise não admitiu ter a lírica bandeiriana um caráter eminentemente pessoal. Do contrário, a poesia transcende a subjetividade, indicando que a experiência da infância no autor só é possível na linguagem. Desse modo, pudemos compreender o processo criativo de Bandeira a partir da infância, ora no plano temático, ora no jogo estilístico.

Bandeira passa a evocar as coisas simples, que, observadas de outro modo, reconfiguram seu “teor poético”, tornando o potencial artístico mais simbolicamente reino infantil. Em nossa pesquisa compreendemos que a infância é o caminho da construção artística de Manuel Bandeira, o meio para a descoberta de seu potencial criativo e o espaço que o deixou à vontade para experimentar a plenitude imaginativa na linguagem, dela fazendo emergir uma simbologia que somente através do poético, universo próprio do lúdico, se pode compreender.

As experiências observadas na rua, o brinquedo de tostão, o balão, as canetas que só servirão de enfeite, os camelôs, a alegria e as conversas nas calçadas, as histórias da cultura popular, os mitos heróicos da meninice, as cantigas de roda e o tumulto das ruas são os motes da composição artística de Bandeira e constituíram o substrato que alimentou seu fulcro lírico.

Isso só foi possível porque redescobriu na infância o seu segredo poético, conforme ele afirma na prosa e na epístola.<sup>195</sup>

Segunda - A manifestação do elemento lúdico surge a partir de *Libertinagem*. Os espaços figurativos, portadores de imagens e sentidos conceberam facetas do riso em Bandeira. Nesse momento, compreendemos que o jogo do poeta com as palavras fez alcançar a significação da infância enquanto itinerário, pois suas categorias coincidem com o processo dinâmico e criador do poeta pernambucano.

Nossa análise partiu de *A Cinza das Horas* e teve como ponto de chegada o livro *Libertinagem*, pois foi neste que se deu a culminância da espontaneidade lírica de Bandeira, resultado da consciência artística e do desprendimento técnico na feitura dos poemas. É esse o livro “que está mais dentro da técnica e da estética do Modernismo”<sup>196</sup>, além de ser conseqüência de seu espírito alegre, bonachão e camarada, transportado para a coletânea, conforme está escrito no *Itinerário de Pasárgada*.<sup>197</sup> Por causa disso, foi possível entender a infância como um caminho para a utilização do verso livre, do verso-piada, da liberdade de expressão, da naturalidade lingüística, da comicidade, do riso bom e do “humour” nesse autor.

Portanto, infância e poesia conjugaram-se ao longo do presente estudo, pois ambas sustentam-se no fugidio e no inefável da vida e da arte. O olhar do autor prende-se ao detalhe, ao alimento da alma, ao festivo e à brincadeira colorida das crianças que foram amparados pela poesia bandeiriana.

Terceira – A voz de Manuel Bandeira não só ressoa o lirismo sarcástico dos “clowns”, como repercute uma humanização e uma “identificação com os pobres, com os desamparados, uma franciscana desolação pela sorte triste dos que sofrem invadem a poesia de Bandeira.”<sup>198</sup>

---

<sup>195</sup> *Mário de Andrade e Manuel Bandeira - Correspondência*. MORAES, Marcos Antonio. (Org.) São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2. ed. – 2001. (Coleção Correspondência de Mário de Andrade). P. 158. n. 131.

<sup>196</sup> BANDEIRA, Manuel. Op. cit., p. 76.

<sup>197</sup> BANDEIRA, Manuel. Op. cit., p. 76.

<sup>198</sup> CÂMARA, Leônidas. Op. cit., 1980. p. 165.

O itinerário bandeiriano nem sempre vislumbrou o presente e o futuro, pois o ver-sejar implicou retorno e conduziu a lírica, algumas vezes, à via indireta, a fim de buscar *resíduos* culturais, literários e mitológicos de outras épocas e outros povos localizados no passado.

Um ponto auge de nossa análise foi o reino de Pasárgada, verdadeiro paraíso da imaginação, da peraltice, dos atos sem limites e das brincadeiras. Pasárgada é a materialização concreta da infância que Bandeira experienciou em sua lírica, sendo *resíduo* dos “Campos Elísios”, da “Ilha dos Amores” camoniana e d’*Os Paraísos Artificiais* baudelaireano. Assim como a “Ilha dos Amores”, de Camões, é, alegoricamente, a recompensa pelas lutas dos navegantes, Pasárgada é compensação de tudo o que Bandeira não podia fazer por causa da doença. Pasárgada é a poesia de Bandeira, o paraíso poético, o espaço que ele teve livre acesso. Nesse paraíso, o poeta reaprendeu o caminho da infância como substrato de sua lírica, por causa da experiência amadurecida com a linguagem.

O lugar da Literatura é a cultura, conjunto de sistemas simbólicos. Nesse espaço, o literário dialoga com outras formações discursivas e desempenha um determinado papel de herança cultural, graças ao plano *residual* e ideológico.

Do exposto, podemos deduzir que o sentido da infância na lírica bandeiriana foi captado a partir da mudança ocorrida na Filosofia Contemporânea, momento em que a linguagem passa a ser dimensão central. Isto é, supera-se a visão da essência entendida como algo externo à linguagem. Na Filosofia Clássica e Moderna, o ser estava para além da linguagem e esta era entendida em segundo plano, apenas como instrumento para comunicar a essência externa a si mesmo. Isso aconteceria em nossa pesquisa se admitíssemos a infância, na obra do poeta, dentro da esfera temporal ou psicológica. Com a mudança ocorrida na Filosofia Contemporânea, a linguagem é concebida como a morada e a condição do ser. Para Heidegger, “a linguagem é a casa do ser” “elevar-se até o ser [...] seria habitar nele, através da

poesia.”<sup>199</sup> Admite-se assim que não existe essência anterior a linguagem, mas é na linguagem mesma que essa essência se revela.

A Literatura é, dentre outras afirmações, a arte que problematiza o mundo ao abrir caminhos que apontam, na ordem do discurso, para a infinita complexidade da existência humana. Contudo, a significação dessa existência “não é mensurável em critérios morais e éticos, mas captável nas palavras e discursos significativos.”<sup>200</sup>

No transcurso deste estudo, nossas primeiras leituras foram de encantamento, depois fizemos demoradas e atentas pesquisas que nos permitiram costurar os fios que entrelaçam a arte de Manuel Bandeira, para por fim, entendermos que infância, História e poesia estão intimamente ligadas na sua lírica. Chegamos, assim, ao entendimento que resultou dessa relação ao retomar o célebre verso do poeta que diz: “Poesia, minha vida verdadeira.”

---

<sup>199</sup> HEIDEGGER, Martin. “Que é o ser”. In: *Conferência e escritos filosóficos*. Tradução e notas de Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 11.

<sup>200</sup> AGUIAR, Odílio Alves. “Ser, Consciência e Linguagem: Horizontes da filosofia”. *Educação em debate*. Fortaleza. Ano 21. v. 2. n. 38. 1999. p. 35.

## 6. Referências bibliográficas

### 6.1. Gerais

A *BÍBLIA SAGRADA*. ALMEIDA, João Ferreira de. (Tradução). Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

AGUIAR, Odílio Alves. “Pensamento e Narração”. In: BIGNOTTO, Newton e MORAES, Eduardo Jardim de. *Hannah Arendt – Diálogos, reflexões, memórias*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001. p. 215-226.

\_\_\_\_\_. “Ser, Consciência e Linguagem: Horizontes da filosofia”. *Educação em debate*. Fortaleza. Ano 21. v.2. n. 38. 1999. p. 29-35.

AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de. “O texto Literário”. In: *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1991.

ALBERTI, Verena. *O Riso e o Risível – na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. Ed.: FGV, 1999.

ALVES, Castro. *Poesias Completas*. Vol. II. Goiânia: Waldré, 1981. (Coleção Os Poetas Românticos Brasileiros).

ANDRADE, Carlos Drummond de. Poema “Resíduo”. In: *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro. Nova Aguilar, 1979.

ANDRADE, Janilto. “À Poética” In: *Da beleza à Poética*. RJ: Imago, 2001.

ARISTÓTELES. (Horácio e Longino) *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 1978.

AULETE, Caldas. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Delta, 1958.

ÁVILA, Affonso. *O Modernismo*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BARBOSA, Ivone Cordeiro. *Sertão: Um Lugar Incomum – O sertão do Ceará na literatura do século XIX*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, CE: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado, 2000. (Coleção Outros diálogos; 5).

BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BAUDELAIRE, Charles. “O Pintor da Vida Moderna”. In: *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

\_\_\_\_\_. “Os Paraísos Artificiais”. In: *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

\_\_\_\_\_. “As Flores do Mal”. In: *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993. Capítulos: “Experiência e pobreza”, “Sobre o conceito da história”, “O narrador”, “Brinquedos e brincadeiras”.

BERGSON, Henri. *O riso*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1987.

BOURDIEU, Pierre. “Capítulo I: Sobre o poder simbólico”. In: *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BULFINCH, Thomas. *O livro de Ouro da Mitologia: História de Deuses e Heróis*. São Paulo: Ediouro, 2001.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

CAMPOS, Geir. *Pequeno dicionário de arte poética*. São Paulo: Cultrix, 1978.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Global, 2002.

CHARTIER, Roger. *Cultura Escrita, Literatura e História*. Trad. Ernani Rosa. Porto Alegre/RS: Artemed, 2001.

CHAUÍ, Marilena. *O mito fundador do Brasil: “O Paraíso” (cerca de 1620), quadro de Jan Brueghel*. Copyright Empresa Folha da Manhã S/A. São Paulo, domingo, 26 de março de 2000.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CUNHA, Antônio Geraldo. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

DAMATTA, Roberto. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

ELIADE, Mircea. *Mito do Eterno Retorno*. São Paulo: Mercuryo, 2004.

FARGE, Arlete. *Lugares para a história*. Trad: Telma Costa. Lisboa: Editora Teorema, 1999.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GEREMEK, Bronislaw. *Os filhos de Cain. Vagabundos e miseráveis na Literatura Européia de 1400-1700*. Trad: Henryk Siewierski, São Paulo: Cia das Letras, 1995.

GONÇALVES, David. *Atualização das formas simples em tropas e boiadas*. Rio de Janeiro: Presença, 1981.

GONÇALVES, José Moura Filho. “Olhar e memória” In: *O olhar*. Adauto Novaes [et al.] São Paulo: Cia das Letras, 1988. p. 95-124.

HAAR, Michel. “Arte ou Verdade”. In: *A Obra de Arte. Ensaio sobre a ontologia das obras*. Rio de Janeiro: Difel, 2000.

HEIDEGGER, Martin. “Que é o ser”. In: *Conferência e escritos filosóficos*. Tradução e notas de Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

HELLER, Agnes. *O Cotidiano e a História*. Trad. Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. São Paulo: Paz e Terra, 1985.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens - O jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

JOZEF, Bella. “O resgate da memória na literatura contemporânea”. In: *Anais do 2º Congresso da Abralic*. V. I. Belo Horizonte, 1991. p. 454-460.

KIERKEGAARD, S. A. *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*. Petrópolis: Vozes, 1991.

KRENAK, Ailton. “Antes, o mundo não existia”. In: NOVAES, Adauto [et al.]. *Tempo e História*. – São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 201-204.

KURY, Mário da Gama. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

LAPLANTINE, François. TRINDADE, Liana Sálvia. *O que é imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 2003. (Coleção primeiros passos; 209).

LYRA, Pedro. *O real no poético*. Rio de Janeiro: Cátedra/INL, 1980.

MARQUES, Rodrigo. *José Albano, autor de Camões*. Dissertação. Fortaleza: Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC, impresso, 2006.

MARTINS, Antonio. *Arthur Azevedo: A palavra e o riso*. – São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1988. (Coleção estudos; v.107).

MARTINS, Elizabeth Dias. “O caráter afrobrasiluso e residual no Auto da Compadecida”. In: *Anais da XVII Jornada de Estudos Lingüísticos*. Fortaleza. UFC/GELNE, 2000. p. 264-267.

\_\_\_\_\_. “Camões: alegria por trás de triste fado”. In: *Escritos do Cotidiano: estudos de literatura e cultura*. Odalice de Castro Silva, Teoberto Landim. (orgs.) Fortaleza: 7 Sóis, 2003. p. 103-122.

MIGNOLO, Walter, “Lógica das diferenças e política das semelhanças da Literatura que parece História ou Antropologia, e vice-versa”. In: CHIAPPINI, Lígia e AGUIAR, Flávio W. *Literatura e História na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 1993.

MOISÉS, Massaud. *Literatura Brasileira: O Simbolismo*. São Paulo: Cultrix, 1966. V. IV.

\_\_\_\_\_. *A criação literária: pura*. São Paulo: Cultrix, 1983.

\_\_\_\_\_. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros. “Quem é *Leonoreta* de Cecília Meireles”. In: MALEVAL, Maria do Amparo Tavares (Organizadora). *Atualizações da Idade Média*. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2000. Série Raízes. p. 233-258.

NOGUEIRA, Alexandre Semeraro. *O desvio como método a partir da idéia de infância: uma conversa com a infância em Berlim por volta de 1900 de Walter Benjamin*. Dissertação. Fortaleza: Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFC, impresso, 2004.

OLIVEIRA, Manfredo Araújo de. *A reviravolta lingüístico-pragmática na filosofia contemporânea*. São Paulo: Loyola, 1996.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. “Literatura e História: A verdade como imaginação”. In: *Signo*. Santa Cruz do Sul, v. 20, n. 29, p. 49-56, nov. 1995.

PAES, José Paulo. *Poemas para brincar*. São Paulo: Ática, 1998.

PLATÃO. *A República*. (Trad.) Jacó Guinsburg, São Paulo: DIFEL, 1965.

PONTES, Roberto. “Três modos de tratar a memória coletiva nacional.” In: *Anais do 2º Congresso da ABRALIC*. V. II. Belo Horizonte, 1991. p. 149-159.

\_\_\_\_\_. *Poesia insubmissa afrobrasílusa*. Rio de Janeiro – Fortaleza: Oficina do Autor/ EUFC, 1999.

\_\_\_\_\_. “Mentalidade e residualidade na lírica camoniana” In: *Escritos do cotidiano: Estudos de Literatura e Cultura*. Odalice de Castro Silva, Teoberto Landim. (orgs.). Fortaleza: 7 Sóis, 2003. p. 87 – 104.

\_\_\_\_\_. “O Mito da Fênix, a Cultura, a Literatura e a Residualidade”. Conferência. *Jornada Literária: A Residualidade ao alcance de todos*. Fortaleza: Auditório da Reitoria da UFC. 13 de julho de 2006.

- PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.
- QUINTANA, Mário. *Lili inventa o mundo*. 3. ed. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1983.
- REIS, Carlos. *O conhecimento da Literatura: Introdução aos Estudos Literários*. Coimbra: Almedina, 1997.
- RICARDO, Cassiano. *Martin Cererê – O Brasil dos meninos, dos poetas, dos heróis*. 14ª ed. Rio Janeiro: José Olympio, 1978.
- SANT'ANNA, Affonso Romano. *Paródia, Paráfrase e Cia*. São Paulo: Ática, 2004.
- SHIFF, Richard. “Arte e Vida: uma relação metafórica”. In: SACKS, Sheldon. (Org.) *Da Metáfora*. São Paulo: Pontes, 1992.
- SKINNER, Quentin. *Hobbes e a teoria clássica do riso*. São Leopoldo – RS: UNISINOS, 2004. (Coleção Aldus).
- SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Ática, 1982. (Coleção *Ensaio*, 86).
- SUASSUNA, Adriano. “O risível e o cômico” In: *Iniciação à Estética*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1996. p.131-136.
- VANDERLEI S., Kalina, HENRIQUE S., Maciel. *Dicionário de Conceitos Históricos*. São Paulo: Contexto, 2005.
- VIEIRA, Sulamita. “Plasticidade da linguagem musical de Luiz Gonzaga”. In: *Revista de Ciências Sociais: Práticas e Representações Regionais*. nº 1/ 2, Universidade Federal do Ceará. 1999. p. 15-27.
- \_\_\_\_\_. “O Ceará faz a feira”. In: CARVALHO, Gilmar de. (Org.) *Bonito pra chover: ensaios sobre a cultura cearense*. Fortaleza: Demócrito Rocha, 2003. p. 117-127.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. (Trad.) Amalio Pinheiro e Gerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

## **6. 2. Ativas**

BANDEIRA, Manuel. *Poesia e Prosa*. Vol. I. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.

\_\_\_\_\_. “Cronologia de Manuel Bandeira escrita por ele mesmo” In: *Diário de Notícias*, RJ: 1966; *Manuel Bandeira: Seleção de textos – Coletânea* organizada por

Sônia Brayner – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980 (Coleção Fortuna Crítica).

\_\_\_\_\_. *Manuel Bandeira: Seleta em Prosa e Verso*; MORAES, Emanuel. (Org.) Coleção Brasil Môço vol. nº 2 – Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1971.

\_\_\_\_\_. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977.

\_\_\_\_\_. *Seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e exercícios* por Salete de Almeida Cara. – São Paulo: Abril Educação, 1981. (Coleção Literatura Comentada).

\_\_\_\_\_. *Estrela da Vida Inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

\_\_\_\_\_. *Seleta de Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

*Mário de Andrade e Manuel Bandeira - Correspondência*. MORAES, Marcos Antonio. (Org.) São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2. ed. – 2001. (Coleção Correspondência de Mário de Andrade).

### 6.3. Passivas

ABDALA Jr., Benjamim. “Utopia e Memória Cultural: Literaturas e Línguas”. In: *Anais do 2º Congresso da Abralic*. V. I. Belo Horizonte, 1991. p. 551-561.

ALMEIDA, Wellington Santos. “Manuel Bandeira e a apropriação de textos”. In: *Anais do 2º Congresso da ABRALIC*. V. II. Belo Horizonte, 1991. p. 218-223.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Manuel Bandeira*. In: *Poesia e Prosa*. Vol. I. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958; *Manuel Bandeira: Seleção de textos – Coletânea* organizada por Sônia Brayner – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980 (Coleção Fortuna Crítica). p. 211-215.

ANDRADE, Mário. “*Libertinagem*: Nota preliminar”. In: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977; *Manuel Bandeira: Seleção de textos – Coletânea* organizada por Sônia Brayner – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980 (Coleção Fortuna Crítica). p. 193-197.

ARRIGUCCI Jr., Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

BRAYNER, Sônia. “Nota preliminar”. In: *Manuel Bandeira: Seleção de textos – Coletânea* organizada por Sônia Brayner – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980 (Coleção Fortuna Crítica). p. 9-10.

\_\_\_\_\_. “O *humour* Bandeiriano ou As Histórias de um sabonete”. In: *Manuel Bandeira: Seleção de textos* – Coletânea organizada por Sônia Brayner – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980 (Coleção Fortuna Crítica). p. 340-345.

CÂMARA, Leônidas. “A poesia de Manuel Bandeira: seu revestimento Ideológico e formal”. In: *Estudos Universitários*. Recife, 2(9); 70-98, abr./jun., 1969; *Manuel Bandeira: Seleção de textos* – Coletânea organizada por Sônia Brayner – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980 (Coleção Fortuna Crítica). p. 158-1969.

CAMPOS, Haroldo de. “Bandeira, o Desconstelizador”. In: *Metalinguagem*. Petrópolis, Vozes, 1970; *Manuel Bandeira: Seleção de textos* – Coletânea organizada por Sônia Brayner – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980 (Coleção Fortuna Crítica). p. 279-285.

CAMPOS, Paulo Mendes. “Reportagem Literária”. In: *Província de São Pedro*, Porto Alegre (13), mar./jun. 1948. (Repr. *Manuel Bandeira - Poesia e Prosa*. Vol. I. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958; *Manuel Bandeira: Seleção de textos* – Coletânea organizada por Sônia Brayner – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980 (Coleção Fortuna Crítica). p. 82-97.

CÂNDIDO, Gilda e Antônio [de Mello e Souza]. “Introdução”. In: *Estrela da Vida Inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

CARNEIRO, Luiz Orlando. “(Auto) Retrato de Manuel Bandeira”. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 out., 1968; *Manuel Bandeira: Seleção de textos* – Coletânea organizada por Sônia Brayner – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980 (Coleção Fortuna Crítica). p. 33-39.

CARPEAUX, Otto Maria. “Ensaio de Exegese de um Poema de Manuel Bandeira.” In: *Atlântico*, Lisboa, 1944; *Manuel Bandeira: Seleção de textos* – Coletânea organizada por Sônia Brayner – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980 (Coleção Fortuna Crítica). p. 198-206.

CARVALHO e Silva, Maximiano. (Organizador) *Homenagem a Manuel Bandeira*. (Niterói, RJ): Sociedade Sousa da Silveira; Rio de Janeiro. Monteiro Aranha: Presença Edições, 1989.

CASTELLO, José Aderaldo. “Aspectos da poesia de Manuel Bandeira”. In: CARVALHO e Silva, Maximiano. (Organizador) *Homenagem a Manuel Bandeira*. (Niterói, RJ): Sociedade Sousa da Silveira; Rio de Janeiro. Monteiro Aranha: Presença Edições, 1989. p. 331-347.

COELHO, Joaquim-Francisco. “Três livros de Manuel Bandeira”. In: *Manuel Bandeira: Seleção de textos* – Coletânea organizada por Sônia Brayner – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980 (Coleção Fortuna Crítica). p. 309-339.

\_\_\_\_\_. “Forma e sentido da ‘Evocação do Recife’”. In: CARVALHO e Silva, Maximiano. (Organizador) *Homenagem a Manuel Bandeira*. (Niterói, RJ): Sociedade Sousa da Silveira; Rio de Janeiro. Monteiro Aranha: Presença Edições, 1989. p. 309-320.

CONDÉ, João. *Recordações de Manuel Bandeira nos arquivos implacáveis de João Condé*. Lisboa: Embaixada do Brasil, 1990.

\_\_\_\_\_. “Evocação de Manuel Bandeira”. In: CARVALHO e Silva, Maximiano. (Organizador) *Homenagem a Manuel Bandeira*. (Niterói, RJ): Sociedade Sousa da Silveira; Rio de Janeiro. Monteiro Aranha: Presença Edições, 1989. p. 305-307.

COUTO, Ribeiro. “De Menino Doente à Rei de Pasárgada”. In: *Homenagem a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro, 1936. (Repr. In COUTO, Ribeiro. *Dois retratos de Manuel Bandeira*, Rio de Janeiro, São José, 1960); *Manuel Bandeira: Seleção de textos – Coletânea organizada por Sônia Brayner – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980 (Coleção Fortuna Crítica)*. p. 40-59.

DANTAS, Luiz. “Pequeninos nadas, graças aéreas e certas coisas”. In: LOPEZ, Telê Porto Ancona. (Org.) *Manuel Bandeira: Verso e Reverso*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1987. p. 48-58.

FARIA de Otávio. “Estudo sobre Manuel Bandeira”. In: *Homenagem a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro, Tip. Jornal do Comércio, 1936; *Manuel Bandeira: Seleção de textos – Coletânea organizada por Sônia Brayner – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980 (Coleção Fortuna Crítica)*. p. 121-133.

FERREIRA, João. “Sobre a Essência da Poesia em Manuel Bandeira.” In: *Correio Brasiliense*, Brasília, 2 nov., 1968; *Manuel Bandeira: Seleção de textos – Coletânea organizada por Sônia Brayner – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980 (Coleção Fortuna Crítica)*. p. 296-300.

FREYRE, Gilberto. “Manuel Bandeira, Recifense”. In: *Perfil de Euclides e outros perfis*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1944; *Manuel Bandeira: Seleção de textos – Coletânea organizada por Sônia Brayner – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980 (Coleção Fortuna Crítica)*. p. 76-81.

GÓES, Fernando. “O Pré-Modernismo”. In: *Panorama da Poesia Brasileira - Volume V*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1960.

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

\_\_\_\_\_. “O primeiro Bandeira e sua permanência”. In: LOPEZ, Telê Porto Ancona.(Org.) *Manuel Bandeira: Verso e Reverso*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1987. p. 8-21.

GOUVÊA, Carolina Maia. “Manuel Bandeira e o ‘Mês Modernista’”. In: CARVALHO e Silva, Maximiano. (Organizador) *Homenagem a Manuel Bandeira*. (Niterói, RJ): Sociedade Sousa da Silveira; Rio de Janeiro. Monteiro Aranha: Presença Edições, 1989. p. 93-100.

HOLANDA, Sérgio Buarque. “Trajetória de uma poesia”. In: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977; *Manuel Bandeira: Seleção de textos – Coletânea organizada por Sônia Brayner – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980 (Coleção Fortuna Crítica)*. p. 142-157.

JOZEF, Bella. “Manuel Bandeira: Lirismo e Espaço Mítico.” In: CARVALHO e Silva, Maximiano. (Organizador) *Homenagem a Manuel Bandeira*. (Niterói, RJ): Sociedade Sousa da Silveira; Rio de Janeiro. Monteiro Aranha: Presença Edições, 1989. p. 79-92.

LEITE, Sebastião Uchoa. *Participação da palavra poética. Do modernismo à poesia contemporânea*. Petrópolis: Vozes, 1966.

LESSA, Luiz Carlos. “A Linguagem de Manuel Bandeira”. In: *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 19 jun., 1966; *Manuel Bandeira: Seleção de textos – Coletânea organizada por Sônia Brayner – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980 (Coleção Fortuna Crítica)*. p. 286-290.

LIMA, Alceu Amoroso. “Carnaval: Nota preliminar”. In: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977; *Manuel Bandeira: Seleção de textos – Coletânea organizada por Sônia Brayner – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980 (Coleção Fortuna Crítica)*. p. 189-192.

LIMA, Rocha. *Dois momentos da Poesia de Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. (Org.) *Manuel Bandeira: Verso e Reverso*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1987.

LUCAS, Fábio. “Manuel Bandeira, poeta menor?” In: *Diário oficial*. São Paulo, 4 de maio de 1986. LOPEZ, Telê Porto Ancona. (Org.) *Manuel Bandeira: Verso e Reverso*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1987. p. 3-7.

MARCHEZAN, Luiz Gonzaga. “A Vida Inteira nos Versos: A poética de Manuel Bandeira.” In: *Revista de Letras*, São Paulo, 40: 101-111, 2000.

MARTINS, Elizabeth Dias. “Abordagens da infância na primeira fase da poesia de Bandeira”. In: MARINHEIRO, Elizabeth (Coord.) *Atas dos Congressos Literários de Campina Grande/1992*. Campina Grande: 1994. p. 171-181.

MELLO, Thiago. “A Estrela da Manhã”. In: *Cultura*. Rio de Janeiro, MEC. 3(5): 151-68., 1952; *Manuel Bandeira: Seleção de textos – Coletânea organizada por Sônia Brayner – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980 (Coleção Fortuna Crítica)*. p. 216-234.

MILLIET, Sérgio. “Belo Belo: Nota preliminar”. In: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977; *Manuel Bandeira: Seleção de textos – Coletânea organizada por Sônia Brayner – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980 (Coleção Fortuna Crítica)*. p. 207-210.

MOISÉS, Massaud. “A trajetória poética de Manuel Bandeira”. In: *Homenagem a Manuel Bandeira*. (Niterói, RJ): Sociedade Sousa da Silveira; Rio de Janeiro. Monteiro Aranha: Presença Edições, 1989. p. 465-471.

MORAES, Emanuel de. *Análise e Interpretação literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

\_\_\_\_\_. “Aspectos da Arte Poética”. In: SILVA, Maximiano de Carvalho. (Org.) *Homenagem a Manuel Bandeira*. Niterói, RJ: Sociedade Sousa da Silveira. Monteiro Aranha: Presença Edições, 1989. p. 173-180.

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

OLINTO, Antônio. “O Ritmo Dissoluto: Nota preliminar”. In: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977.

OLIVEIRA, Franklin de. “O Medievalismo de Bandeira: a Eterna Elegia.” In: *Manuel Bandeira: Seleção de textos – Coletânea organizada por Sônia Brayner – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980 (Coleção Fortuna Crítica)*. p. 235-262.

PENNAFORT, Onestaldo. “Marginália à Poética de Manuel Bandeira”. In *Homenagem a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro, 1936; *Manuel Bandeira: Seleção de textos – Coletânea organizada por Sônia Brayner – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980 (Coleção Fortuna Crítica)*. p. 101-120.

POMPEU, Renato. “A magia de Pasárgada”. *Revista Bravo!* São Paulo: Abril, ano 10, jan. 2007. p. 22-29.

PONTIERO, Giovanni. “A expressão da Ironia em *Libertinagem*, de Manuel Bandeira”. In: *Manuel Bandeira: Seleção de textos – Coletânea organizada por Sônia Brayner – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980 (Coleção Fortuna Crítica)*. p. 267-278.

\_\_\_\_\_. *Manuel Bandeira. (Visão geral de sua obra)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. “A poesia de Manuel Bandeira”. In: *Folha da Manhã*, São Paulo, 8 e 18 dez., 1957; *Manuel Bandeira: Seleção de textos – Coletânea organizada por Sônia Brayner – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980 (Coleção Fortuna Crítica)*. p.134-141.

RIBEIRO, João. “A Cinza das Horas: Nota preliminar”. In: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977; *Manuel Bandeira: Seleção de textos – Coletânea organizada por Sônia Brayner – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980 (Coleção Fortuna Crítica)*. p. 185-188.

ROCHA, Hildon. “Pasárgada: onde é, o que é?”. In: “Cultura” - *O Estado de São Paulo*, 13/4/1986; *Homenagem a Manuel Bandeira: Maximiano de Carvalho e Silva. (Org.) UFF – Sociedade Sousa da Silveira: Presença, 1989. p. 279 – 288.*

ROSENBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira: Uma Poesia da Ausência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

SÁFADY, Naief. “Bandeira e o Conceito de Lirismo”. In: *O estado de São Paulo*, São Paulo, 25 fev., 1967; *Manuel Bandeira: Seleção de textos* – Coletânea organizada por Sônia Brayner – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980 (Coleção Fortuna Crítica). p. 291-295.

SENNÁ, Homero. “Viagem a Pasárgada”. In: Revista de *O Jornal*, 31 dez., 1944 e Revista do *Globo*, nº 486, de 9 jul., 1949; *Manuel Bandeira: Seleção de textos* – Coletânea organizada por Sônia Brayner – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980 (Coleção Fortuna Crítica). p. 60-75.

TELES, Gilberto Mendonça. “A Bandeira de Bandeira.”. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 maio, 1976; *Manuel Bandeira: Seleção de textos* – Coletânea organizada por Sônia Brayner – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980 (Coleção Fortuna Crítica). p. 305-308.

\_\_\_\_\_. “Um depoimento e um estudo sobre Manuel Bandeira”. In: CARVALHO e Silva, Maximiano. (Organizador) *Homenagem a Manuel Bandeira*. (Niterói, RJ): Sociedade Sousa da Silveira; Rio de Janeiro. Monteiro Aranha: Presença Edições, 1989. p. 229-251.

VILLAÇA, Alcides. “O resgate íntimo de Manuel Bandeira”. In: LOPEZ, Telê Porto Ancona.(Org.) *Manuel Bandeira: Verso e Reverso*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1987. p. 29-32.

XAVIER, Jayro José. *Camões e Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: MEC – Departamento de Assuntos Culturais. Programa Especial UFF – FCRB, 1973.