

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO - PUC-SP**

**Patrício Alves do Nascimento**

**Uma costura de tempo:**

**Memória e Utopia na poesia de Manuel Bandeira**

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS  
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**SÃO PAULO**

**2008**

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO - PUC-SP**

**Patrício Alves do Nascimento**

**Uma costura de tempo:**

**Memória e Utopia na poesia de Manuel Bandeira**

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS  
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de MESTRE em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação do Professor Dr. Fernando Segolin

**SÃO PAULO**

**2008**

**Banca Examinadora**

---

---

---

*Para vocês: pai, mãe, irmãos e Pedroca.*

## **Agradeço especialmente**

Ao professor Dr. Fernando Segolin, orientador dessa dissertação, que me ensinou uma nova forma de ver a literatura.

À professora Dra. Edilene Matos, que me ensinou a ler Castro Alves direito.

À professora Dr. Maria Virgília Frota Guaríglia, pela delicadeza dos apontamentos e, principalmente, pela doçura nos gestos e afirmações.

## **Agradecimentos**

À Ana Albertina, secretária do Programa de LCL, pelos gestos de carinho e pela ajuda nos flertes...

À professora Dr. Ana Maria Haddad Baptista, por ter me mostrado outros caminhos possíveis.

À professora Carmem Cibele Ferreira, um obrigado dois anos atrasado.

À gatinha Catarina, finada companheira...

À Cidinha, Kátia, Livia, Mariana e Cris (especial), criaturas naturais e sobrenaturais.

Às professoras Dras. Maria Aparecida Junqueira e Vera Mascarenhas de Campos, pela leitura.

À professora Maria Celina Novaes Marinho, primeira orientadora.

Aos colegas do Programa Escola da Família, pela companhia e pelo dinheiro necessário para começar...

À Escola Eliza de Oliveira Ribeiro, gente, lugar, tudo...

Ao meu amigo Rafael Romeiro, coração valente.

À Secretaria da Educação de São Paulo, pela bolsa concedida.

*“... pois como vamos nos enfrentar com a  
morte já com o corpo destruído?”*

*José Lezama Lima*

## RESUMO

O propósito dessa dissertação é analisar como se configuram, na poesia de Manuel Bandeira, temas como a memória e a utopia. Para tanto, foram selecionados os poemas *Vou-me embora pra Pasárgada* e *Teresa*, textos que se mostram abertos à análise desses temas. Em nossa análise, começamos por pensar o que é o poético e o que o caracteriza. Vimos que ele nasce junto com o pensamento mítico e é uma espécie de permanência das principais características deste pensamento: amálgama entre a memória e a busca de uma verdade ou resposta para o ser. Relacionamos essa questão da busca com a percepção da falta na poética bandeiriana; falta de um corpo e de um futuro, que se reflete na construção de sua poesia, profundamente ligada aos temas da finitude e da memória. A partir das teorias do filósofo Henri Bergson e do romancista Marcel Proust, passamos à análise do tema da memória propriamente dito, defendendo-o, na poesia bandeiriana, como possibilidade de recuperação e de recriação do que foi. Assim, percebemos que o tema da memória estava diretamente ligado ao tema da utopia, pois em um poema como *Vou-me embora pra Pasárgada*, a recuperação de um passado individual passa diretamente pela tradição de uma terra prometida a todos, mítica, verdadeira. Em *Teresa*, ocorre o processo inverso: da memória coletiva, através da releitura literária, passa-se ao anseio individual de comunhão com o outro, através do amor. Concluímos que a poesia bandeiriana é um processo de releitura e recriação permanente, um pêndulo que vai do eu ao outro para retornar cheia de novo significado para o eu. A poesia como um processo de costura de um eu, que nasce a partir de si e que passa necessariamente pelo outro.

PALAVRAS – CHAVE: Manuel Bandeira; poesia; memória; utopia; releitura.

## ABSTRACT

The purpose of that dissertation is to analyze as they are configured, in Manuel Bandeira's poetry, themes as the memory and the Utopia. For so much, the poems were selected *Vou-me embora pra Pasárgada* and *Teresa*, texts that are shown open to the analysis of those themes. In our analysis, we began by thinking what is the poetic and what characterizes it. We saw that it is born with the mythical thought and it is a type of permanence of the main characteristics of this thought: amalgam between the memory and the search of a truth or answer for the being. We related that subject of the search with the perception of the lack in the poetic bandeiriana; it lacks of a body and of a future, that is reflected in the construction of his poetry, deeply linked to the themes of the finiteness and of the memory. Starting from philosopher Henri Bérgrson's theories and of novelist Marcel Proust, we passed to the analysis of the theme of the memory, defending it, in the poetry bandeiriana, as recovery possibility and of *recriação* of what it was. Like this, we noticed that the theme of the memory was directly linked to the theme of the Utopia, because in a poem as *Vou-me embora pra Pasárgada*, the recovery of an individual past goes directly by the tradition of a promised land to all, mythical, true. In *Teresa*, it happens the inverse process: of the collective memory, through the literary rereading, we pass to the individual longing of communion with the other, through the love. We concluded that the poetry banderiana is a rereading process and permanent recreation, a pendulum that keep going from one to the other to return full of new meaning for the first one. The poetry as a process of seam of a particular person, that borns starting from itself and that necessarily goes by the other.

KEY WORDS: Manuel Bandeira; poetry; memory; Utopia; rereading.



“... a poesia está em tudo – tanto nos amores como nos chinelos, tanto nas coisas lógicas como nas disparatadas.”

## SUMÁRIO

|   |    |
|---|----|
| <b>Introdução</b> .....                                   | 11 |
| <b>Capítulo I – Poesia: Memória e Utopia</b>              |    |
| 1. Poesia: Memória e Utopia .....                         | 18 |
| 1.1. Brincar, lembrar, sonhar – fazer .....               | 19 |
| <b>Capítulo II – Pasárgada – A “eu-topia” bandeiriana</b> |    |
| 2. Pasárgada – A “eu-topia” bandeiriana .....             | 28 |
| 2.1. Mitologia Pessoal .....                              | 29 |
| 2.2. Os nomes e a cidade .....                            | 34 |
| 2.2.1. O mapa – os caminhos para a cidade .....           | 37 |
| 2.3. Todos os tempos o tempo .....                        | 40 |
| 2.4. Utopia – a cidade circular .....                     | 46 |
| <b>Capítulo III – O encontro com Teresa</b>               |    |
| 3. O encontro com Teresa .....                            | 49 |
| 3.1. As duas Teresas .....                                | 54 |
| <b>Considerações Finais</b> .....                         | 62 |
| <b>Referências Bibliográficas</b> .....                   | 66 |

## INTRODUÇÃO

“Pela meditação da arte, o milagre fugidio é fixado em uma obra duradoura. O tempo perdido é igualmente o tempo reencontrado”.

Paul Ricoeur

Conhecido como o “São João Batista do modernismo brasileiro”, Manuel Bandeira foi um dos maiores poetas do nosso modernismo, apesar de ser de uma geração anterior à dos organizadores da Semana de Arte Moderna. Esse fato deveu-se, sobretudo, à publicação do livro **Carnaval**, que foi acolhido com entusiasmo pelo poetas mais novos (Bandeira, 1997, 321). Ao iniciarmos a nossa pesquisa, julgávamos que esta “modernidade” da poesia bandeiriana devia-se, principalmente, ao reaproveitamento do pensamento romântico adequando-o à nossa realidade brasileira. Mas, ao estudarmos mais a fundo o pensamento poético, percebemos que as características que denominávamos como românticas eram, na verdade, características pertencentes ao pensamento poético desde sua origem. Considerá-las apenas como características românticas, seria uma leitura restritiva e óbvia (apesar desse pensamento não ser de todo errado), pois não podemos negar que permanecemos românticos em nosso pensamento até hoje. Seria também não atender às características do pensamento poético em si e às questões que ele nos suscita.

O eixo norteador de nosso trabalho é a percepção da poesia como falta e superação dessa falta, e como o poeta trabalha essa falta em sua poesia. O (im) possível da poesia como resposta ao impossível do ser humano. Conforme diz Baudrillard:

A arte é feita da troca impossível do significado e do significante e, portanto, da impossibilidade de representação enquanto tal, que é feita de signos mortos e de promessas vãs de pagamento. (2002, p. 130)

Em toda a História, muito se discutiu sobre a utilidade da poesia na sociedade. Afinal, qual é o valor objetivo de uma arte que pode retratar os objetos apenas por palavras? Arte que não traz o ser concreto daquilo que diz, que é, muitas vezes, apenas o índice de uma ausência, de uma falta. Nas palavras de Antonio Pimenta:

Há uma reflexão básica que reúne e abrange em si as experiências dos principais poetas modernos; a língua, se alguma vez o foi, hoje não é veículo de conhecimento entre sujeito e objeto, entre o homem e a natureza, nem veículo comunicativo entre sujeito e sujeito, entre homem e homem, mas uma espécie de segunda

natureza ou sobrenatureza a exercitar um domínio absoluto sobre o homem e a sua relação com o homem. Na medida em que o sujeito já não tem função activa e efectivamente formativa no respeitante à língua, quer dizer, na medida em que a língua se tornou um facto independente e auto-suficiente, acontece que já não é o homem quem dispõe da língua, mas a língua que dispõe do homem. (1978. p. 77)

Assim, com base nesta reflexão e adotando a definição de Severo Sarduy (1979, 108), vemos a poesia como “arte não-comunicativa”. E esta não-comunicação seria, a nosso ver, o motivo porque a poesia é sempre relegada a um segundo plano, como o foi, por exemplo, ao ser retirada da república platônica. Northrop Frye (2006), em sua divisão das idades da linguagem, coloca Platão em uma idade metonímica, em oposição à linguagem metafórica e poética anterior. Bloom (2005) ressalta o paradoxo platônico, que é a condenação da poesia através de imagens profundamente poéticas. Mas de onde viria essa não-comunicação?

A poesia é a permanência de uma forma de pensar e de uma linguagem muito antigas. Uma forma de pensar que via as palavras como fonte de poder, como modificadoras da realidade. Irmã da magia, a poesia era vista como uma forma de controle da realidade (Cortazar, 1999). Daí as palavras mágicas que abriam portas ou encantariam pessoas, como ainda vemos nas histórias infantis.

Linguagem do tempo dos deuses, a poesia carrega em si as características dessa infância da humanidade. Como a criança, o poeta vê o seu brinquedo (as palavras) não como mediador de algo, mas como criação, como o algo em si (Joyce: “Não escrevo sobre algo, escrevo algo”). Assim, por estar fundamentada em uma outra relação com o mundo, a poesia tornar-se-ia anacrônica e inútil, incapaz da comunicação direta requerida pela nossa sociedade. Northrop Frye comenta esse anacronismo da linguagem poética, ao apresentar a teoria das três idades de Giambattista Vico:

“ Segundo ele [Vico], há três idades num ciclo histórico: uma idade mítica, ou idade dos deuses; uma idade dos deuses; uma idade heróica, ou uma idade de aristocracia; e uma idade do povo, depois da qual sobrevém um *ricorso* ou retorno que recomeça o processo todo. Cada idade dessa produz seu próprio tipo de *langage*, dando-nos três tipos de expressão verbal. Vico denomina os três tipos, respectivamente de poético, heróico ou nobre, e vulgar. Eu os chamarei de hieroglífico, hierático e demótico. Estes termos se referem antes de mais nada a três modos de escrita, porque Vico

acreditava que os homens se comunicavam por sinais antes que pudessem falar. Para Vico, a fase hieroglífica corresponde ao uso 'poético' da linguagem; a fase hierática, a um uso sobretudo alegórico; e a fase demótica, a um uso descritivo". (2006, p. 48)

Mas deveriam ser consideradas apenas as características "negativas" da poesia? Não estamos olhando e procurando coisas que não deveriam estar lá? Se, por um lado, a poesia se mostra incapaz de representar o real, ela, com a sua percepção diferente do mundo, nos põe em contato com aquilo que as sociedades primitivas pensavam ser possível: o poder de modificar este real através da palavra.

Não dizemos, evidentemente, que o poeta acredita que possa abrir portas ao falar a palavra mágica. A modificação deste real acontece pela via da recriação. Não podemos negar o valor da poesia como produtora de conhecimento. A poesia recria a linguagem e ao recriar a linguagem recria o mundo.

Mas tal recriação não acontece do nada e nem tem como base apenas o trabalho do poeta com a palavra. O poeta faz poesia a partir de seu próprio corpo, da forma como conhece o mundo. A poesia é, fundamentalmente, um pacto da linguagem com a memória. Segundo Le Goff:

Os gregos da época arcaica fizeram da memória uma deusa, *Mnemosine*. É a mãe das nove musas, que ela procriou de noites passadas com Zeus. Lembra aos homens a recordação dos heróis e de seus altos feitos, preside a poesia lírica. O poeta é, pois, um homem possuído pela memória, o aedo é um adivinho do passado, como o adivinho o é do futuro. É a testemunha inspirada dos 'tempos antigos', da idade heróica e, por isso, da idade das origens. A poesia identificada com a memória, faz desta um saber e mesmo uma sabedoria, uma *sophia*. O poeta tem seu lugar entre os 'mestres da verdade' (cf. Detienne, 1967) e, nas origens da poética grega, a palavra poética é uma inscrição viva que se grava na memória de um mármore (cf. Svenbro, 1976). Disse-se que, para Homero, versejar era lembrar. *Mnemosine*, revelando ao poeta os segredos do passado, o introduz nos mistérios do Além. A memória então aparece como um dom para iniciados, e a *anamnesis*, a reminiscência, como uma técnica ascética e mística. Também a memória joga um papel de primeiro plano nas doutrinas órficas e pitagóricas. Ela é o antídoto para o esquecimento. No inferno órfico, o morto deve evitar a fonte do esquecimento, não deve beber no Letes, mas, ao contrário, nutrir-se da fonte memória, que é uma fonte de imortalidade". (2003, p. 433)

Se, como podemos ver, em tempos antigos, este era um pacto com uma memória oficial e coletiva, para a poesia moderna este pacto se baseia em outros termos. Não que a verdade e a poesia estejam separadas, afinal a poesia é sempre a representação de uma verdade. A questão é que, para o poeta moderno, não há uma verdade absoluta, a verdade de sua poesia é a sua verdade, ou melhor, a criação de uma verdade. E, se ainda mantém o pacto com esta memória coletiva, é sempre pelo viés da releitura, da paródia, onde o que conta é sempre a percepção que o eu do poeta tem da obra lida.

Em nosso trabalho, procuramos analisar os diferentes aspectos que assumem a memória, a releitura e a recriação na poesia de Manuel Bandeira. No primeiro capítulo, analisaremos as relações entre mito, memória e utopia, sobretudo, observando como este o modo de pensar, herança do pensamento mítico, permanece como “modo de dizer”, como a forma da linguagem poética até os dias de hoje. E mostrando, como este “modo de dizer”, revela-se também uma espécie de linguagem da memória, também feita de elipses e de “outros caminhos” para se chegar ao objeto de desejo. Como podemos ver, nesta fala de Santo Agostinho:

“Santo Agostinho: Chego agora aos campos e às vastas zonas da memória, em que repousam os tesouros das inumeráveis imagens de toda a espécie de coisas introduzidas pelas percepções; em que estão também depositados todos os produtos do nosso pensamento, obtidos através da ampliação, redução ou qualquer outra alteração das percepções dos sentidos, e tudo aquilo que nos foi poupado e posto à parte ou que o esquecimento ainda não absorveu ou sepultou. Quando estou lá dentro, evoco todas as imagens que quero. Algumas apresentam-se no mesmo instante, outras fazem-se desejar por mais tempo, quase que são extraídas dos esconderijos mais secretos. Algumas precipitam-se em vagas, e enquanto procuro e desejo outras, dançam a minha frente com ar de quem diz: ‘Não somos nós por acaso?’, e afasto-as com a mão do espírito da face da recordação, até que aquela que procuro rompe da névoa e avança do segredo para o meu olhar; outras surgem dóceis, em grupos ordenados, à medida que as procuro, as primeiras retiram-se perante as segundas e, retirando-se, vão recolocar-se onde estarão prontas a vir de novo, quando eu quiser. Tudo isso acontece quando conto qualquer coisa de memória. (LE GOFF, 2003. p. 446)

Os caminhos da memória são outros, pouco afeitos aos caminhos da lógica comum. São caminhos regidos pela lógica do desejo.

No segundo capítulo, ao analisarmos o poema *Vou-me embora pra Pasárgada*, percebemos a continuação dessa espécie de pensamento primitivo subjacente ao texto. Nós o vemos como uma espécie de poema mitológico, carregado de essencialidade e totalidade (Lévi-Strauss, 1978, 31), contendo em si um mundo à parte, recriado a partir da memória do próprio autor. Não uma memória comum a todos, mas uma memória feita de invenção e desejo, que permite ao poema tornar-se o lar da utopia e da justiça. É a solidariedade do ato poético, que transmuta um modo de dizer em pensamento de ação e não apenas em retórica vazia e não atuante. Um ato profundamente solitário, mas que abre o caminho para o reconhecimento do outro e no outro.

No último capítulo, na análise do poema *Teresa*, vemos o poeta como devedor de uma tradição<sup>1</sup>, na linha de pensamento de T. S. Eliot, para quem

Nenhum poeta, nenhum artista de qualquer parte detém, sozinho, o seu completo significado. O seu significado, a sua avaliação, é a avaliação de sua relação com os poetas e artistas mortos. Não se pode avaliá-lo sozinho, é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos. (1990, p. 23)

Assim, o ato poético, a própria poesia como releitura de uma poesia anterior. Uma releitura carregada de ironia e do “saber fazer” do poeta. Mas, mesmo este processo de releitura levaria, no poema analisado, a uma linguagem que prescindia das palavras, que retorna ao indizível, à imagem do corpo. É nesse momento de encontro com o corpo, em que se confundem amor e linguagem, que a poesia deixa de ser apenas a expressão do “eu” do poeta por meio do “nós” da linguagem. É um outro caminho para a solidariedade, talvez uma solidariedade mais profunda que a anterior, pois o ser amoroso identifica-se com o mundo e não consegue mais dissociar-se dele; transborda-se, como nas palavras de Roland Barthes:

O transbordamento é pois uma precipitação: algo se condensa, cai sobre mim, me fulmina. O que me enche assim? Uma totalidade? Não. Algo que, partindo da totalidade, vem a excedê-la: uma

---

<sup>1</sup> “Nenhum poeta, nenhum artista de qualquer parte detém, sozinho, o seu completo significado. O seu significado, a sua avaliação, é a avaliação de sua relação com os poetas e artistas mortos. Não se pode avaliá-lo sozinho, é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos”. In – T. S. Eliot, *A tradição e o talento individual*, Ensaios de doutrina crítica, Guimarães Editores, 1990, cap. I, p. 23.

totalidade sem complemento, um total sem restrição, um lugar sem nada ao lado ('minha alma não está apenas preenchida, extravasa'). Transbordo (estou transbordante), acumulo, mas não me restrinjo a completar o que falta até a beirada; produzo um *demais*, e é nesse *demais* que acontece o transbordamento (o *demais* é o regime do Imaginário: a partir do momento em que já não estou *demais*, me sinto frustrado; para mim, *justo* quer dizer *não suficiente*): conheço finalmente esse estado onde "o gozo ultrapassa todas as possibilidades entrevistadas pelo desejo". Milagre: deixando atrás de mim toda 'satisfação', nem farto nem saturado, ultrapasso os limites da saciedade, e, em vez de encontrar o desgosto, a náusea, ou mesmo a embriaguez, descubro... a *Coincidência*. A desmedida em conduziu à medida; colo na Imagem, nossas medidas são as mesmas: exatidão, justeza, música: acabei com o *não chega*. Vivo então a assunção definitiva do Imaginário, seu triunfo. (1988, p. 192)

Assim, os dois caminhos, o da memória individual – percorrido a partir das lembranças do autor e o da releitura – vista como uma espécie de memória coletiva, que a princípio pareciam bifurcarem-se, levariam a um mesmo ponto, pois ambos são filhos de uma mesma forma de pensar, uma linguagem que nasce do próprio corpo, nossa forma de conhecimento do mundo, ou como Pierre Bourdieu, nossa magia corporal:

... a eficácia mágica que a poesia freqüentemente se atribui encontra seu princípio nessa espécie de acordo quase corporal que confere às palavras, e às suas conotações, o poder de fazer descobrir experiências enterradas nas dobras do corpo. (1996, p. 355)

## **CAPÍTULO I – Poesia: Memória e Utopia**

“A Literatura é uma saúde”.

Gilles Deleuze

Neste capítulo, abordaremos algumas questões sobre o poético bem como sua relação com o pensamento mítico, com a memória e com a utopia, e como, através do trabalho com a linguagem, o poético mistura-se ao vivido. Estas questões serviram de esteio e amparo para a nossa leitura dos poemas de Manuel Bandeira.

## 1.1 Brincar, lembrar, sonhar – fazer

Em 1886, nascia o poeta Manuel Bandeira. Menino comum, um pouco retraído, desde pequeno se preparava para ser arquiteto, não pensava ser poeta. Mas a “madrasta vida” o impediu de realizar este sonho, tornando-o (esse era o seu pensamento) um inválido para o resto da vida. Relembra o poeta:

Se eu escrevia versos, era com o mesmo espírito desportivo com que me equilibrava sobre um barril lançado a toda força das pernas, o que de modo nenhum me fazia sentir com vocação para artista de circo. [...] A publicação de um soneto no **Correio da manhã**, como que me saciou por completo a fome de glória. Pouco tempo depois partia eu para São Paulo, onde ia matricular-me no curso de engenheiro-arquiteto da Escola Politécnica. Pensava que a idade dos versos estava completamente encerrada. Ia começar para mim outra vida. Começou de fato, mas durou pouco. No fim do ano letivo adoeci e tive de abandonar os estudos, sem saber que seria para sempre. Sem saber que os versos, que eu fizera menino por divertimento, principiaria então a fazê-los por necessidade, por fatalidade. (BANDEIRA, 1997, p. 301)

Mas, mesmo não tendo sido preparado para ser poeta, o menino tinha um estreito contato com a poesia, que fazia parte de seu dia-a-dia. E este menino que brincava com as palavras, que via a união poesia e vida com naturalidade, será recuperado pelo poeta. O modo de ver do menino do Recife permanecerá. A poesia, antes mero passatempo, acaba por torna-se a busca por uma verdade.

Para Johan Huizinga, tanto a poesia quanto o jogo têm uma raiz comum, a raiz do pensamento mítico. E a poesia seria a continuação desse pensamento mítico

entre nós(pedimos desculpas pela extensão da nota, mas ela é de profunda importância pela caracterização do caráter lúdico da poesia):

“Torna-se, portanto, conveniente investigar a natureza da criação poética. De certo modo, este problema troca o próprio cerne de qualquer discussão das relações entre o jogo e a cultura porque, enquanto nas formas mais complexas da vida social a religião, o direito, a guerra e a política vão gradualmente perdendo o contato com o jogo, que nas fases mais antigas se revestia da maior importância, 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 criado pelo espírito, no qual as coisas possuem uma fisionomia inteiramente diferente da que apresentam na vida ‘vida comum’, e estão ligadas por relações diferentes das da lógica e da causalidade. Se a seriedade só pudesse ser concebida nos termos da vida real, a poesia jamais poderia elevar-se ao nível da seriedade. Ela 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 compreender a poesia precisamos ser capazes de envergar a alma da criança como se fosse uma capa mágica, e admitir a superioridade da sabedoria infantil sobre a do adulto. Não houve ninguém que soubesse captar, ou exprimir mais claramente a natureza primordial da poesia e suas relações com o jogo do que Giambattista Vico, há mais de dois séculos. *Poesis doctrinae tanquam somnium* – a poesia é como um sonho de amor filosófico, segundo a profunda definição de Francis Bacon. As fantasias míticas dos selvagens, esses filhos da natureza, a respeito da origem da existência encerraram muitas vezes as sementes de uma sabedoria que virá depois a ser expressa pelas formas lógicas de uma época mais tardia. A filologia e a religião comparada estão penosamente procurando penetrar cada vez mais profundamente nas origens míticas da crença religiosa. A civilização da antiguidade começa a ser compreendida de uma maneira nova, à luz dessa unidade fundamental entre a poesia, as doutrinas esotéricas, a sabedoria e o ritual. A primeira coisa que é preciso fazer para ter acesso a essa compreensão é rejeitar a idéia de que a poesia possui apenas uma função estética ou só pode ser explicada através da estética. Em qualquer civilização viva e florescente, sobretudo nas culturas arcaicas, a poesia desempenha uma função vital que é social e litúrgica ao mesmo tempo. Toda a poesia da antiguidade é simultaneamente ritual, divertimento, arte, invenção de enigmas, doutrina, persuasão, feitiçaria, adivinhação, profecia e competição”. ( 2004, p. 133)

Como ressalta Huizinga, a função lúdica da poesia estaria no cerne do ato poético. Poetar seria, no fim das contas, brincar com as palavras. Não é esta a visão do menino Manuel, que via poesia em tudo, mesmo em uma lista de compras ou nos

jogos de palavras do pai? A criança não é permanentemente criadora e acredita ter poder sobre as coisas, apenas pensando nelas?

É preciso crer que se pode fazer isso, pois só assim é possível buscar uma verdade por meio das palavras (ou através ou por trás delas). É preciso crer na possibilidade de uma resposta. Mesmo se a poesia moderna não reflete a questão da verdade como certeza, ao menos a reflete como busca. E, se é possível criar uma verdade com as palavras, elas não têm que, necessariamente, se prender ao real. As palavras devem ser uma tentativa de modificação dessa realidade, acrescentando-lhe um algo a mais de verdade<sup>2</sup>.

E como esta certeza (ou busca) da verdade reflete na questão da memória e da criação poética, assuntos que nos interessam nesta dissertação? É real uma cidade que crio a partir das minhas lembranças? E como uma verdade de palavras pode influir na vida de um homem e mudar o seu curso?

Em 1904, o rapaz Manuel recebeu a terrível notícia da doença, praticamente uma sentença de morte. O rapaz que se preparava para ser arquiteto, já não podia mais ser. O que resta a este rapaz que perdeu o futuro, o que colocar no lugar do vazio? Como e com que preencher o espaço presente sem expectativa? Como continuar vivendo se o “meu presente consiste na consciência de meu corpo”? (Bérgson, 1999, 162) Afinal, não somos fantasmas para poder viver sem corpo.

O poeta vai buscar em suas lembranças a possibilidade de uma outra vida. Se, ao ser desprovido de futuro, o presente é inaceitável, como pode esse ser torná-lo aceitável de novo? O passado volta para preencher a lacuna de um futuro. Em 1892, o menino, depois de anos vivendo no Rio de Janeiro, voltara para o Recife, lugar que tornará mítico, ao resgatar as suas personagens reais e comuns, e torná-las parte de nossa memória como eram da sua. É basicamente dessas lembranças e da observação do cotidiano que se alimentará a poesia bandeiriana. Um enxerto de tempo. O corpo perdido volta a ser reencontrado, reconstruído.

A memória permite ao poeta reencontrar o seu lugar no mundo, perceber-se novamente. O poeta tem novamente o domínio sobre uma realidade que havia se tornado estranha ao indivíduo se encontrava fora do mundo, pois condenado à

---

<sup>2</sup> “Eu dizia há pouco, a respeito do saber, que a literatura é categoricamente realista, na medida em que ela sempre tem o real por objeto de desejo; eu direi agora, sem contradizer-me, porque emprego a palavra em sua acepção familiar, que ela é obstinadamente irrealista; ela acredita sensato o desejo do impossível. Essa função, talvez perversa, portanto feliz, tem um nome: é a função utópica”. Roland Barthes. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1989. p. 23.

morte. O poeta reconhece-se. Para Bérqson, é esta a principal função da memória: situar-nos no mundo.

A memória, praticamente inseparável da percepção, intercala o passado no presente, condensa também, numa intuição única, momentos múltiplos da duração, e assim, por sua dupla operação, faz com que de fato percebamos a matéria em nós, enquanto de direito a percebemos nela. (1999, p. 77)

Mas não se pode fazer isso sozinho. O reconhecer-se no mundo não é um ato solitário. A recuperação de um tempo passa pelo outro. É necessário trazer de volta aqueles que estiveram lá, naquele tempo que foi. É necessário também, que se faça um lugar onde esse passado permaneça vivo. É preciso um lugar novo, novo como este homem, que se refez com o seu passado. Mas um passado guiado pela necessidade da vida presente e pela possibilidade de um futuro: é preciso uma Utopia<sup>3</sup>. É preciso criar Pasárgada.

Mas não se pode fazer uma cidade apenas de si. Beatriz Berrini, em seu livro **Utopia, utopias**, relaciona essa Pasárgada bandeiriana ao conceito de terra prometida e ressalta esta raiz mítica e comum a vários povos. Essa Pasárgada seria o lugar do mito, um paraíso perdido, uma terra redentora, o lugar do *antes*<sup>4</sup>. Mas essa espécie de eu-topia bandeiriana (para usar as palavras da autora), não é apenas passado e lembrança, é também presente e desejo, pois se as lembranças de um homem são finitas, não o é o desejo (Segolin, 1992, 151), matéria infinita de que também somos feitos. A Pasárgada bandeiriana também carrega a marca do presente: não é só a Recife do menino é também a Lapa do homem Manuel.

---

<sup>3</sup> “Utopia, esclarecem os dicionários, é a denominação dada à comunidade ideal, na qual as pessoas vivem em harmonia e em condições perfeitas. Etimologicamente, a palavra origina-se da soma da partícula grega *ou*, com o significado de *não*, mais a palavra *topos*, que quer dizer *lugar*. Utopia é portanto o *não-lugar*, o lugar nenhum.. O neologismo, como se sabe, foi criado por Thomas More, em 1516, por ocasião da publicação de seu livro, cujo título em latim é : *De optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia*. A denominação serviu, como se vê, para designar um espaço *insular*, um *novo* espaço, na verdade, conforme o título explicita. Em tal espaço, o regime de governo é o da república, uma república *optima*, ideal. A obra de More dá ensejo e abre caminho para a idéia de *eu-topia*, o lugar ideal”. Beatriz Berrini. **Utopia, utopias**. São Paulo: Educ, 1997. p. 2.

<sup>4</sup> “As idades míticas são épocas excepcionalmente felizes, sem *trabalho* (caracterizadas, em certos casos, pelo automatismo da produção de bens), sem proibições ou impedimentos de tipo algum; foram teatro de excepcionais cataclismos, de importância não raramente fundamental para o destino de uma cultura.. Naquele tempo, a felicidade existia, mas não havia ninguém para distingui-la”. Jacques Le Goff. **História e Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. p. 283.

A poesia bandeiriana nasceria então de uma falta<sup>5</sup>, como é o nascimento da própria poesia em nossa cultura. E da mesma forma, a poesia bandeiriana procura estabelecer-se como resposta à falta; como verdade, pois poesia e verdade são indissociáveis.

E uma das maneiras de se encontrar a repostagem, como já dissemos, é procurar dentro de si. Poesia: linguagem da memória. A memória que permanece em nós, pois somos feitos de passado<sup>6</sup>, torna-nos homens feitos também de poesia. Henri Bérghson, em seu livro **Matéria e Memória** (1999), diz que, ao nos lembrarmos de algo, não nos transportamos para um outro tempo, pois o transporte é impossível; o passado permanece em nós e é recuperado a todo o momento, pois

Para uns, reconhecer uma percepção presente consistiria em inseri-la pelo pensamento em um ambiente antigo. Encontro uma pessoa pela primeira vez: eu a percebo simplesmente. Se torno a encontrá-la eu a reconheço, no sentido em que as circunstâncias concomitantes da percepção primitiva, voltando-me ao espírito, desenham ao redor da imagem atual um quadro que não é o quadro atualmente percebido. Reconhecer seria portanto associar a uma percepção presente as imagens dadas outrora em contigüidade com ela. (1999, p. 99)

Só reconhecemos o mundo através dessas lembranças que voltam a todo momento, que nos permitem identificar as coisas e nos localizar no mundo em que vivemos. Mas a memória não é sempre a mesma. Bérghson estabelece uma diferenciação entre dois tipos de memória (ou lembranças, conforme a sua definição): existe a lembrança espontânea e a lembrança aprendida.

---

<sup>5</sup> Ver Yudit Rosenbaum **Manuel Bandeira: Uma poética da ausência** (2002), onde a autora trabalha o conceito de falta sob a luz da psicanálise lacaniana.

<sup>6</sup> “Acabava de compreender por que o duque de Guermantes, a quem admirava ao contemplá-lo sentado numa cadeira, que envelhecera tão pouco embora tivesse tantos anos mais do que eu por baixo dele, desde que se erguera quisera manter-se de pé, tinha vacilado sobre as pernas flageladas como a desses velhos arcebispos, sobre os quais nada existe de sólido a não ser a cruz metálica, e em cuja direção se apressam jovens galhardos e seminaristas, e só avançara trêmulo como uma folha, do lato pouco praticável de oitenta e três anos, como se os homens estivessem se equilibrando em pernas de pau vivas, que crescessem incessantemente, às vezes mais altas que os campanários, acabando por lhes tornar difícil e perigoso o andar, e de onde subitamente caíssem. [...] Pelo menos, se me fosse concedido tempo suficiente para terminar a minha obra, não deixaria eu, primeiro, de nela descrever os homens, o que os faria se assemelharem a criaturas monstruosas, como se ocupassem um lugar tão considerável, ao lado daquele tão restrito que lhes é reservado no espaço, um lugar, ao contrário, prolongado sem medida – visto que atingem simultaneamente, como gigantes mergulhados nos anos, épocas tão distantes vividas por eles, entre as quais tanto dias vieram se colocar – no tempo”. Marcel Proust. **O tempo recuperado**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. p. 796.

A lembrança aprendida (que Proust chama de memória voluntária) é a lembrança do reconhecimento, do aprendizado. É através dela que posso repetir uma operação, reconhecer uma pessoa, realizar a menor tarefa. Viver, enfim. A lembrança aprendida é regida pelo princípio da utilidade: lembro-me do que vou usar naquele momento, se reconheço uma pessoa na rua, sua imagem volta a mim, para que eu possa recuperar o momento em que nos encontramos.

Já a lembrança espontânea (involuntária, para Proust) é a lembrança sem contaminação, que irrompe diretamente no real, vinda desse passado que permanece em nós. Uma memória apreendida apenas pela linguagem do sonho, da poesia, que retira o véu que obscurece as coisas, claridade. Como nas palavras de Bérqson:

Mas a verdade é que jamais atingiremos o passado se não nos colocarmos nele de saída. Essencialmente virtual, o passado não pode ser apreendido por nós como passado a menos que sigamos e adotemos o movimento pelo qual ele se manifesta em imagem presente, emergindo das trevas para a luz do dia. Em vão se buscaria seu vestígio em algo de atual e já realizado: seria o mesmo que buscar a obscuridade sob a luz. (1999, p. 158)

Gilles Deleuze, em seu livro sobre Proust, **Proust e os signos** (1987), diz que podemos considerar que a memória voluntária, a reminiscência, é o análogo da arte, e a memória involuntária, o análogo da metáfora. E não existe poesia (arte) sem metáfora, base do pensamento poético.

Baseados nessa diferenciação é que procuramos comentar a linguagem da crônica e da poesia na obra de Manuel Bandeira (diferenças que analisaremos no capítulo II). O princípio que rege as crônicas de Manuel Bandeira é o princípio da reminiscência. É a memória de dados e louvação, uma espécie de memória aprendida.

Não é o que acontece com a linguagem da poesia, ao mesmo tempo criação e lembrança espontânea. O passado aparece iconizado e a ausência é transfigurada. O passado está ali. É a memória involuntária, que surge como um grito dos confins do ser: “ - Vou-me embora pra Pasárgada”. A poesia bandeiriana é um amalgama de memória e cotidiano; aprendizado e utilidade, espontaneidade e pureza. Será em suas lembranças que o poeta Manuel Bandeira procurará reencontrar o seu corpo.

Em suas lembranças, no seu cotidiano e na literatura, passado e presente de todos nós.

Mas de que forma se entrelaçam estas duas coisas (as lembranças e o cotidiano) e de que forma a linguagem bandeiriana trabalha este ontem e este hoje? Como o ontem volta a fazer parte do hoje para que possa haver um amanhã?

É a linguagem que traz de volta, em seus pequenos matizes, uma lição aprendida na escola (capiberibe, capibaribe...), a visão de um homem catando restos de comida, a lembrança de um quarto que ficou no tempo ou as histórias que Rosa vinha contar. É a linguagem (novamente, criação e lembrança pura), que permite ao poeta “fundar” uma outra realidade. Mas a fundação só é possível pelo desvelamento da realidade pelo poeta. A linguagem permite uma ponte, uma tênue ponte entre eu e o outro<sup>7</sup>. A poesia e seus pequeninos nadas, o dizer e o saber fazer. É isto que permite construir um lugar de permanência. O lugar da “eu-topia”, o lugar do maior desejo, lugar do homem e do menino. Lugar de uma nova lei e de uma nova forma de julgar<sup>8</sup>. Uma cidade feita de linguagem. Mas tal linguagem só pode permanecer porque continua nova; é sempre singular. A linguagem poética como uma brincadeira infantil, linguagem criativa, que vê o mundo sempre novo<sup>9</sup>.

Ao falarmos da linguagem, voltamos à primeira nota deste capítulo e a relação entre a poesia e o jogo. Existe um jogo infantil chamado “vivo ou morto”. Em um grupo de crianças, uma é escolhida para correr atrás das outras e tocá-las. A criança que é tocada, se imobiliza, pois está “morta”. Mas ela é liberta do encanto ser for tocada por uma de suas companheiras; assim ela estaria novamente “viva”. Dessa forma, o poeta Manuel Bandeira entendia o ser poeta: “o poeta terá que fazer ver as

---

<sup>7</sup> “Experiência feita do tecido de nossos atos diários, a outridade, é antes de mais nada a percepção de que somos outros sem deixar de ser o que somos e que, sem deixar de estar onde estamos, nosso verdadeiro ser esta em outra parte. Somos outra parte. Em outra parte quer dizer: aqui, agora, mesmo enquanto faço isto ou aquilo. E também: estou só e estou contigo, em um não sei onde que é sempre aqui. Contigo e aqui: quem és tu, quem sou eu, onde estamos quando estamos aqui?”. Octávio Paz. **Signos em Rotação**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

<sup>8</sup> “...a total liberação do desejo e o aniquilamento da lei não conduzem ao caos, pois a ordem é inerente ao livre desenvolvimento das paixões”. Charles Fourier. in – Leandro Konder. **Fourier, O Socialismo do Prazer**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 72.

<sup>9</sup> “... ele estava em uma fase especial do seu campo de experiência psíquica, durante a qual o som e o sentido da palavra adquirem ou mantêm a mesma importância – o que está excluído dos hábitos da linguagem prática, bem como das necessidades da linguagem abstrata. O estado em que a indivisibilidade do som e do sentido, o desejo, a espera, a possibilidade de comunicação íntima e indissolúvel entre eles são exigidos e solicitados ou fornecidos e, às vezes, ansiosamente esperados, é um estado relativamente raro. É raro, primeiramente, porque tem contra si todas as exigências da vida; em seguida porque se opõe à simplificação grosseira e à especialização crescente das observações verbais”. Paul Valéry. *Poesia e pensamento abstrato*. **Variedades**. Rio de Janeiro: Iluminuras, 1991.

palavras libertas de sua mortalha” (Campos, 1970, 100). Assim, lutando contra o tempo que paralisa a nossa linguagem e nos paralisa a nós mesmos, o poeta permanece a correr e tocar as palavras, libertando-as do encanto ao falar: “vivo...”.

Mas e a realidade de Pasárgada? A cidade de linguagem, é também busca de ser a cidade real, portadora de uma verdade, lugar a que só os eleitos pelo poeta têm o direito de habitar. Entramos no terreno da Utopia, sonho máximo e inalcançável do ser humano. Sonho que se mostra através do próprio ato poético, pois não podemos nos esquecer que a Utopia é antes de qualquer coisa um ato poético, pois pressupõe um ideal alicerçado em uma verdade. Colocada antes ou depois, como Paraíso ou como Idade de Ouro perdida, a Utopia tem para a humanidade a mesma função que a infância tem para o poeta Manuel Bandeira. Perdido o futuro, a humanidade descobre-se apenas mais um componente de um cosmo hostil. Por isso, as grandes utopias nasceram no momento das grandes descobertas marítimas (Utopia, de Thomas More), em momentos em que a humanidade se viu sufocada pela impossibilidade de um amanhã (os Híppies surgidos durante a guerra fria) ou quando a humanidade havia perdido a sua “aura”<sup>10</sup> (Marx, Fourier e outras utopias nascidas como reação ao pensamento científico do século XIX). Mas, ao contrário do não-lugar da Utopia, a “eu-topia” tem como lugar, não uma terra específica que se queira construir (a Utopia pode ser, virtualmente, qualquer lugar, talvez por isso não seja lugar algum), o lugar ideal, o centro da “eu-topia” bandeiriana, é a própria linguagem, o ser da linguagem. O poeta, senhor da palavra, é o grande “legislador” desse lugar, pois é ele quem cria linguagem. É ele quem molda esse corpo da linguagem. E é o corpo da linguagem, caminho para a recuperação do corpo do poeta. Identificando-se com a sua criação, o poeta pode novamente recuperar o seu hoje. Sem um hoje real, é do ontem que ele formará o seu amanhã. E a comunhão é a relação entre os habitantes deste amanhã, desta cidade de linguagem. A comunhão no corpo.

Assim, partindo de si, o poeta Manuel Bandeira se abre ao outro. Em seus primeiros livros, o que vemos é um processo de busca em si, necessidade da reconstrução do próprio corpo. Posteriormente, o poeta busca abrir-se para o mundo, superando uma postura intimista. Luiz Costa Lima, em seu **Lira e Anti-Lira**

---

<sup>10</sup> Ver Walter Benjamin. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do Capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1994, onde o grande teórico alemão comenta sobre a perda da aura mágica da obra de arte e a maneira como Baudelaire responde a essa perda, utilizando-se da figura do flâneur, que sai “à caça” dessa aura no cotidiano. Uma espécie de extração do sublime no mais baixo.

(1995), vê em Bandeira o poeta que perceberá o maior valor da palavra até aquele momento no Modernismo brasileiro. Mas, diferentemente da nossa opinião, Costa Lima considera que Bandeira não consegue superar uma visão intimista (“sua opinião sobre as coisas”). No segundo e terceiro capítulos do nosso trabalho procuraremos rebater esta opinião ao analisarmos os poemas *Vou-me embora pra Pasárgada e Teresa*, pois para nós, este sentimento de “estar-se só no mundo”, fará como quer o poeta busque o outro, seu corpo e sua fala. Mas não apenas a sua memória pessoal participará dessa busca do outro na tessitura dos poemas, mas também, uma memória coletiva, comum a todos. A memória literária, que nos permite viver diversas vidas e escapar da tirania do instante. Ou até mesmo eternizar determinado instante. O avanço para o povo é marcado, principalmente, pela amizade com Mário de Andrade. Não é possível exagerar a importância dessa amizade na poesia posterior de Manuel Bandeira, pois, para o poeta pernambucano, o contato com Mário de Andrade, foi a sua

“ a última grande influência que recebi: o que vi e li depois disso já me encontrou calcificado em minha maneira definitiva. Grande influência, repito, e de que eu tinha então clara consciência, tanto que depois de escrever certos poemas – *Não sei dançar*, por exemplo, *Mulheres*, *Pensão familiar* – estive quase a inutilizá-los porque me pareciam verdadeiros ‘à la manière de’. Se não o fiz, foi porque o mesmo Mário me convenceu de minha ilusão, provando-me, com bons argumentos, que eles eram tudo o que poderia haver de mais ‘manuel’. O encontro em casa de Ronald Carvalho prolongou-se numa amizade que se fortaleceu através de assídua correspondência. Durante anos nenhum dos dois não escrevia poema que não submetesse à crítica do outro, e creio que essa dupla corrente de juízos muito serviu à depuração de nossos versos”. (Bandeira, 1997. p.325)

Essa influência mútua se mostra claramente nos seus principais livros modernistas **Libertinagem**, publicado em 1930 e **Estrela da manhã**, publicado em 1936. Nestes livros, a poesia de Manuel Bandeira encontra o seu ápice moderno, juntando a infância e a sua vivência no Curvelo a uma maneira de escrever extremamente livre e verdadeira.

Aquele que começou a caminhada sozinho, não se encontra mais só. Caminha por sua cidade, reconhece os seus iguais na experiência de rua, dá à palavra o seu verdadeiro peso (até quando a palavra falta). Poesia, Memória e Utopia se entrelaçam na vida do homem que dedicou sua vida à literatura.

## **CAPÍTULO II – Pasárgada – A “eu- topia” bandeiriana**

“E frente ao pessimismo da natureza perdida, a invencível alegria  
no homem da imagem reconstruída”.

José Lezama Lima

## 2.1 Mitologia Pessoal

Em uma época sem deuses e heróis, onde a igreja não tem mais o papel preponderante e a ciência é colocada em xeque, o que resta ao poeta? Onde encontrar a verdade para escrever seus versos? Como conferir ao que se faz aquele “certificado de autenticidade dos objetos” de que nos fala Proust (2006, 212)?

O poeta deve, então, criar algo a partir de si mesmo, da maneira como percebe o mundo. Se não há mais o grandioso e o épico, é necessário tornar matéria de poesia o que lhe resta<sup>11</sup>: o seu humilde cotidiano e as faltas que ele apresenta. O testemunho poético (e, a utilização da palavra testemunho, ao falarmos sobre a memória, não é gratuita) não é mais sobre os feitos e a vida de deuses e heróis, mas sobre o feito que é a vida do poeta, que é a vida de cada um. Essa verdade, procurada em si mesmo, neste “eu” anterior, revelaria um modo de ver não-viciado, não contaminado pelo excesso de nomes e conceitos que nos afastam das coisas.

A poesia continua a ser o pacto do poeta com a memória, mas, ao invés de recorrer a uma mitologia comum a todos, o poeta cria a sua própria mitologia, recorre a sua infância, a sua própria história:

“Dos seis aos dez anos, nesses quatro anos de residência no Recife, com pequenos veraneios nos arredores – Monteiro, Sertãozinho de Caxangá, Boa Viagem, Usina do Cabo -, construiu-se a minha mitologia, e digo mitologia porque os seus tipos, Totônio Rodrigues, uma D. Aninha Viegas, a preta Tomásia, velha cozinheira da casa de meu avô Costa Ribeiro, tem para mim, a mesma consistência heróica das personagens dos poemas homéricos. A rua da União, com os quatro quarteirões adjacentes limitados pelas ruas da Aurora, da Saudade, Formosa e Princesa Isabel, foi a minha Troáda, a casa de meu avô, a capital desse país

---

<sup>11</sup> “Mas não é como se o compartimento secreto em cada objeto ainda devesse conter grandes desvendamentos e documentos como em tempos passados, quando a profundidade ainda vinha acompanhada de uma embalagem gigantesca e esta – deuses, céu, poderes, magnificências, tronos – era considerada essencial para aquela. Mas foi dormente, silente, que Ulisses chegou a Ítaca, justamente a Ítaca ele chegou dormente, aquele Ulisses que se chama Ninguém, e aquela Ítaca que pode ser até mesmo o jeito como esse cachimbo esta posicionado ou como repentinamente se apresenta qualquer coisa inaparente e o que sempre se imaginou finalmente se manifesta diante dos olhos.”. In: Ernst Bloch, **O princípio esperança (volume I)**. Rio de Janeiro: Contraponto e Ed. Uerj, 2005. p. 299.

fabuloso. Quando comparo esses quatro anos de minha meninice a quaisquer outros anos de minha vida de adulto, fico espantado do vazio destes últimos em cotejo com a densidade daquela quadra distante”. (BANDEIRA, 1997, p. 297)

A poesia passa a ser então a tentativa de recuperação de um “eu” anterior. “Eu” que no ato da criação torna-se um “nós”, formado pela união do trabalho com as palavras (“os pequeninos nadas” que formam um poema) com o menino que foi o poeta. União que irmana poesia e infância:

A certa altura da vida vim a identificar essa emoção (primeiros anos da infância) particular com outra – a de natureza artística. Desde esse momento, posso dizer que havia descoberto o segredo da poesia, o segredo do meu itinerário em poesia. Verifiquei ainda que o conteúdo emocional daquelas reminiscências da primeira meninice era o mesmo de certos raros momentos em minha vida de adulto: num e noutro caso alguma coisa alguma coisa que resiste à análise da inteligência e da memória consciente, e que me de sobressalto ou me força uma atitude de apaixonada escuta. (BANDEIRA, 1997, p. 295)

Vejamos um exemplo disso, no conhecido poema *Evocação do Recife*:

### **Evocação do Recife**

Recife  
 Não a Veneza americana  
 Não a Mauritssatd dos armadores das Índias Ocidentais  
 Não o Recife dos Mascates  
 Nem mesmo o Recife que aprendi a 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 da casa de dona Aninhas 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!

A 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.  
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 de 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 meu primeiro alumbramento

Cheia! As cheias! Barro boi morto árvores destroços redemoinho 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 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 bem  
 Terras que 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.

Neste poema, também pertencente ao livro **Libertinagem**, como os dois poemas que serão analisados por nós, o poeta, mais que reviver a sua infância, procura recriar uma forma de ver, reconstruir um lugar. Porém a cidade do Recife, que encontramos neste poema, não é a cidade real, mas um Recife recriado a partir das lembranças do poeta. Também o tempo não é um tempo comum. O que acontece é uma mistura de tempos. O menino, que não tinha idade para acompanhar os homens e se encantava com os fogos de artifício, vai aparecer, alguns versos depois, tendo seu primeiro “alumbramento” ao ver uma moça nua sair do banho. Também é interessante notar, como esse tempo que, se fosse apenas lembrança e não poesia, diria respeito apenas ao poeta, torna-se matéria comum a todos. A vida das pessoas comuns se mostra em toda a sua simplicidade. O poeta enaltece as qualidades dessas pessoas comuns, chegando ao ponto de colocar a simplicidade da linguagem das pessoas da rua como exemplo a ser seguido por nós todos (uma postura de combate ao tipo de poesia vigente na época). Neste ponto, não devemos nos esquecer das querelas entre modernistas e passadistas, uma espécie de tentativa de colocar o Brasil no mapa da cultura e tecnologia mundial<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> “O Modernismo representava o movimento da inteligência brasileira (de certos setores dela) para reconhecer-se a si mesma, seu passado histórico e a verdadeira face do País no presente, através da recusa dos entraves tradicionais que a impediam de atualizar-se e inserir-se no mundo contemporâneo. Correspondia a diversas transformações históricas da sociedade e a determinadas aspirações de classe, de certas camadas mais avançadas da burguesia, nas duas primeiras décadas do século XX, num país que começava a industrializar-se, a urbanizar-se e a viver os problemas materiais e os conflitos ideológicos do mundo capitalista, agravados pelos desequilíbrios internos do

E, claro, da grande amizade (e a já destacada influência) com Mário de Andrade. É nem um clima conturbado, que o poeta busca uma nova maneira de escrever que supere as convenções ultrapassadas. E é na fala do povo, no “humilde cotidiano” que ela vai encontrar o seu modo expressão poético. Assim o que temos em *Evocação do Recife* é a recriação de um tempo, mas recriação que não perde a sua ligação com o real.

Retirando a matéria prima poética de seu próprio ser, o poeta representa toda uma época. Pois, é apenas através das suas lembranças, de sua “mitologia pessoal”, que o poeta cria o seu poema. Totônio Rodrigues, a casa do avô retornam, pois as lembranças têm o poder mágico de restituir a verdade. De e em si, o poeta encontra a resposta para a realidade que o rodeia.

A poesia como um tempo recuperado, uma infância reconstruída por meio de um modo fazer literário que tem muito do olhar infantil<sup>13</sup>. Tal como a criança, o poeta não compreende o mundo, ele o vê. E o reconstrói conforme esta visão primeira.

---

desenvolvimento histórico e das desigualdades sociais. No plano da cultura, as contradições entre a adesão aos problemas da realidade brasileira, convertida muitas vezes em acendrado nacionalismo, e o cosmopolitismo, próprio de uma abertura para o mundo internacional das vanguardas artísticas, é apenas uma face das muitas tensões conflituosas que atravessam o contexto brasileiro no momento em que surgem os dois livros propriamente modernistas de bandeira”. In: Davi Arrigucci Jr. **O cacto e as ruínas**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000. p. 13.

<sup>13</sup> “Acaso não poderíamos dizer que ao brincar toda criança se comporta como um escritor criativo, pois cria um mundo próprio, ou melhor, reajusta os elementos de seu mundo de uma nova forma que lhe agrada? [...] A antítese do brincar não é o que é sério, mas o que é real [...] O escritor criativo faz o mesmo que a criança que brinca. Cria um mundo de fantasia que leva muito a sério, isto é, no qual investe uma grande quantidade de emoção, enquanto mantém enquanto mantém uma separação nítida entre o mesmo e a realidade”. In: Sigmund Freud. *Escritores criativos e devaneio*, p.101-102.

## 2.2 Os nomes e a cidade

Em seu poema *Testamento*, Manuel Bandeira, além de lamentar as pequenas e grandes coisas que a vida madrasta não lhe quis dar (tornar-se arquiteto, ter um filho), se autodenomina um construtor de cidades:

### Testamento

O que não tenho e desejo  
É o que melhor me enriquece  
Tive uns dinheiros – perdi-os...  
Tive uns amores – esqueci-os.  
Mas no maior desespero  
Rezei: ganhei essa prece.

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

Gosto muito de crianças:  
Não tive um filho de meu.  
Um filho!... Não foi de jeito...  
Mas trago dentro do peito  
Meu filho que não nasceu.

Criou-me desde eu menino,  
Para arquiteto meu pai.  
Foi-se-me um dia à saúde...  
Fiz-me arquiteto? Não pude!  
Sou poeta menor, perdoai!

Não faço versos de guerra.

Não faço porque não sei.  
 Mas num torpedo-suicida  
 Darei de bom grado a vida  
 Na luta em que não lutei!

#### Lira dos Cinquent'anos

Assim, por acatar esta denominação dada pelo poeta a si mesmo e vendo no título dado à sua “autobiografia poética”, **Itinerário de Pasárgada**, um índice de como encarar a sua poesia (não podemos nos esquecer do significado da palavra itinerário<sup>14</sup>), vemos o poema *Vou-me embora pra Pasárgada* como uma espécie de suma poética de toda a sua obra. Nesse poema-caminho, estão contidos os principais motivos e temas de toda a poesia bandeiriana, além de revelar, na maneira como foi construído, o pensamento por trás de toda a sua poesia.

Já em sua gênese, o poema revela a palavra como encantamento, como possibilidade de transcender o uso comum do dia-a-dia, pois uma espécie de clarão se abre, um “alumbramento” capaz de escapar ao trivial do cotidiano. Uma lembrança da infância reaparece carregada de sentido para o homem maduro. Transfigurada pela vida de privações, a palavra torna-se preta de significado e a cidade das delícias de um rei torna-se a cidade da palavra do poeta.

Vou-me embora pra Pasárgada foi o poema de mais longa gestação em toda a minha obra. Vi pela primeira vez esse nome de Pasárgada quando tinha os meus dezesseis anos e foi num autor grego. Estava certo de ter sido Xenofonte, mas já vasculhei duas ou três vezes a *Ciropédia* e não encontrei a passagem (...). 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 ‘*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 de 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 de tédio, me ocorreu o mesmo desabafo

<sup>14</sup> Aurélio: itinerário. [Do lat. *Itinerariu*] . Adj. 2 g. 1. Concernente ou relativo a caminhos. S. m. 2. Descrição de viagem; roteiro. 3. Caminho que se vai percorrer ou se percorreu: Qual o seu itinerário na Franca? 4. Caminho, trajeto, percurso: Percorreu longo itinerário até chegar à posição atual.

de evasão da "vida besta". Desta vez o poema saiu sem esforços como se já estivesse 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, quem hoje não é mais a Pasárgada de Ciro, e sim a minha Pasárgada...". (BANDEIRA, 1997, p. 341)

É interessante notar o grau de concretude dessa cidade; ela torna-se realmente um lugar habitável, um refúgio. Aquilo que havia aparecido apenas como uma palavra, como um sentimento inexprimível, transforma-se em uma cidade de poesia. Uma cidade feita para permanecer, pois é da essência da poesia tentar permanecer para além do tempo, transcender um dos seus componentes principais. Não seria demais supormos que estes dez anos de espera, entre a palavra e o poema, sejam também, parte componente deste produto final, feito de palavras, lembranças e tempo.

O nome Pasárgada, com a sua sonoridade diferente (aberta, cheia de as, como se buscasse sair com força de dentro do peito) lembra os abracadabras das histórias infantis, a senha para um lugar, uma outra realidade<sup>15</sup>. Via de acesso a um lugar remoto que está fora do pensamento comum, a palavra tem a força redentora da recriação<sup>16</sup>. O poeta diz “ – Vou-me embora...” com a certeza da existência (certeza do desejo) desse lugar mítico. Ao dar um nome a este lugar (mesmo nome da cidade de veraneio de um imperador antigo), o poeta cria este lugar, o retira da história e o toma para si. É interessante notar a semelhança deste pensamento com o pensamento primitivo, que vê a palavra como possível modificadora da realidade;

---

<sup>15</sup> “Muitas sociedades primitivas possuem palavras que expressam essa energia comum à personalidade humana e à natureza circundante e que são intraduzíveis em nossas categorias correntes de pensamento. Atravessam, no entanto, quase todas as categorias daquelas sociedades: a mais conhecida é a palavra melanésica *mana*. A articulação das palavras pode dar corpo a este poder comum; daí emana uma forma de magia, em que os elementos verbais, como ‘fórmulas’ de feitiço ou de encantamento, ou coisas parecidas, ocupam um papel central. Um corolário deste princípio é o de que potencialmente pode haver magia em qualquer uso que se faça das palavras. Em tais contextos as palavras são forças dinâmicas, são palavras de poder”. In: Northrop Frye, **O código dos códigos**. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 28.

<sup>16</sup>“... o fazer narrativo re-significa o mundo na sua dimensão temporal, na medida em que contar, recitar, é refazer a ação segundo o convite do poema”. In: Paul Ricoeur. **Tempo e narrativa (Tomo III)**. São Paulo: Papyrus, 1997. p. 228.

os modernos também dão um grande valor ao nome, essa senha para as lembranças, os “nomes” com algo mais a dizer do que apenas nomear<sup>17</sup>.

Se fosse possível uma mera reprodução histórica da cidade de Ciro, ela pouco nos diria. Lembraria apenas que é impossível fugir do tempo; que algo teve importância e utilidade no passado e já não nos diz nada. Porque o nome só tem reconhecido o seu valor de verdade, se nos puder reconduzir para fora do tempo. Se a obra estiver lá para atestar que naquele pequeno instante que é o poema, o tempo foi reconquistado.

### 2.2.1 O mapa – os caminhos para a cidade

Mas os caminhos para a cidade são restritos. Não é qualquer caminho que pode levar o poeta à Pasárgada tão almejada. Os caminhos da memória nem sempre conduzem ao mesmo local e nem sempre a cidade entrega-se facilmente. É necessário usar um mapa, pois é muito fácil perder-se pelo caminho, emaranhado em uma teia de nomes que já não fazem sentido. Tornar-se refém do impossível da representação. Mas o que é o mapa senão a indicação de algo que não está lá? É apenas o nome e uma representação pálida do lugar aonde se pretende chegar. É este o mapa do adulto: apenas índice de ausência e procura<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup>“(pois não pensando nos nomes como em um ideal inacessível e sim como um meio real no qual eu iria mergulhar, a vida ainda não vivida, a vida intacta e pura que ali eu trancava, conferia aos gozos mais materiais, às cenas mais simples, esse atrativo que têm as obras dos primitivos)”. In: Marcel Proust, **No caminho de Swann**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. p. 315.

<sup>18</sup> “Naquele Império, a Arte da Cartografia atingiu tal Perfeição que o mapa de uma só Província ocupava toda uma Cidade, e o mapa do império, toda uma Província. Com o tempo, esses Mapas Desmesurados não satisfizeram e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império que tinha o tamanho do Império e coincidia ponto por ponto com ele. Menos Dedicadas ao Estudo da Cartografia, as Gerações Seguintes entenderam que esse dilatado Mapa era Inútil e não sem Impiedade o entregaram às Inclemências do Sol e dos Invernos. Nos desertos do Oeste perduram despedaçadas Ruínas do Mapa, habitadas por Animais e por Mendigos; em todo o País não há outra

Mas o mapa infantil é diferente do mapa do adulto. O mapa tem outra significação para a criança. É percorrer o caminho de novo, mas também criar novamente o lugar. A criança sempre percorre os caminhos pela primeira vez. Tudo é sempre singularizado<sup>19</sup>. O mapa não como imitação do real, mas como chave para o verdadeiro que supera a mera representação através da percepção e captura da singularidade das coisas.

Podemos ver a diferença entre esses dois tipos de mapas ao lermos as crônicas e os poemas de Manuel Bandeira sobre as cidades do Recife e do Rio de Janeiro. Nas crônicas, o que aparece é a memória do reconhecimento, do aprendizado, não-criadora. As crônicas são a memória voluntária, incapaz de capturar o passado em sua essência, apenas “relembração”.

As cidades bandeiriana (seja Recife, o Rio, ou as duas em Pasárgada) aparecem em todo seu esplendor na poesia, pois é a memória do “fazer”<sup>20</sup>. Recife e Rio são apreendidas como qualidade. A liberdade do Rio, com suas prostitutas e sua boêmia; o “não-se-saber” do Recife, o mundo infantil. Exclui-se do poema a história, o real como documento e o que permanece é a essência, a qualidade sentida nestas duas cidades. Daí dizermos que o poema é, fundamentalmente, tempo e memória. Mas não tempo como data, números, e sim como fatias de vida re-apreendidas através da memória involuntária, “proustiana”. Recuperar a Recife infantil e o Rio contemporâneo do poeta exatamente como o foram é inútil e impossível. E desnecessário. A verdadeira memória se impõe como recuperação útil da qualidade das coisas. A Pasárgada bandeiriana só ganha razão de ser, só é útil e serve como Utopia digna desse nome, porque revive como qualidade, o Rio e Recife e todo modelo utópico anterior (Berrini, 1997, 159). E o fato dessa Recife encontrar-se distante no tempo e o Rio ser a cidade habitada pelo poeta no tempo da escritura do poema (uma diferença de mais de trinta anos), ao invés de afastar, antes aproxima

---

reliquia das Disciplinas Geográficas”. Jorge Luís Borges. *Do rigor da ciência. Obras Completas*, 2001.

<sup>19</sup> “A criança não para de dizer o que faz ou tenta fazer: explorar os meios, por trajetos dinâmicos, e traçar o mapa correspondente. [...] O mapa exprime a identidade entre o percurso e o percorrido. Confunde-se com seu objeto quando o próprio objeto é movimento”. Gilles Deleuze. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 73.

<sup>20</sup> O poema não é apenas uma realidade verbal: é também um ato. O poeta diz e, ao dizer, *faz*. Este fazer é sobretudo um fazer-se a si mesmo: a poesia não é só autoconhecimento mas também autocriação. O leitor, por sua vez, repete a experiência da autocriação do poeta e assim a poesia encarna-se na história. No fundo desta idéia vive ainda a antiga crença no poder das palavras: a poesia pensada e vivida como uma operação mágica, destinada a transmutar a realidade”. Octávio Paz. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 85.

uma cidade da outra. Pois o tempo que forma o poema aproxima-se da maneira como o poeta percebe estas duas cidades, irmanando-as.

As crônicas registram a decepção com o Recife que não é aquele Recife da infância. O Recife recuperado dos poemas não o pode ser na prosa. Pois, nas crônicas (matéria do dia-a-dia), o que fica realmente é o presente, ou a lembrança do passado que se perdeu; o lugar onde o poeta perdeu o seu corpo que só é recuperado com enxertos do passado, com o tempo que foi.

Este mês que acabo de passar no Recife me repôs inteiramente no amor da minha cidade. Há dois atrás, quando a revi depois de uma longa ausência, desconheci-a quase, tão mudada a encontrei. E sem discutir se essa mudança foi para melhor ou para pior, tive um choque, uma sensação desagradável, não sei que despeito ou mágoa. Queria encontrá-la como a deixei menino. Egoisticamente, queria a mesma cidade da minha infância. Por isso, diante do novo Recife, das suas avenidas orgulhosamente modernas, sem nenhum sabor provinciano, não pude reprimir o mau humor que me causava o desaparecimento do outro Recife, o Recife velho, com a inesquecível Lingüeta, o Corpo Santo, o Arco da Conceição, os becos coloniais...Mesmo fora do bairro do Recife, quanta diferença!. (BANDEIRA, 1997. p. 68)

Os poemas também dizem o mundo como deveria ter sido. É uma recriação qualitativa do real. No Rio dos poemas, podemos tirar o que não poderia acontecer no Rio das crônicas. As crônicas são apenas o 'mapa' daquilo que foi (daí o desapontamento com a mudança de nome das ruas, por exemplo). O mapa é apenas nome sem coisa, se não sei o nome das ruas, não tenho mais orientação, não tenho mais um sentido de caminho.

## 2.3 Todos os tempos o tempo

O poema:

### **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 brabo  
Tomarei banhos de mar!  
E quando estiver cansado  
Deito na beira do rio  
Mando chamar a mãe-d'agua  
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  
Mais triste de não ter jeito  
Quando de noite me der  
Vontade de me matar  
- Lá sou amigo do rei –  
Terei a mulher que eu quero  
Na cama que escolherei  
Vou-me embora pra Pasárgada

#### Libertinagem

Como podemos ver, o motivo principal do poema é a infância vista como uma época paradisíaca, onde as brincadeiras fariam parte da rotina de vida do eu - lírico. Poema circular, fundado sobre contradições, como a principal, a do *aqui*, onde não se é feliz em contraste com o *lá*, Pasárgada, onde se teria tudo. Um poema feito de ausência e presença, como no comentário de Beatriz Berrini:

É o círculo uma figura geométrica, símbolo de harmonia e perfeição. Esta é a imagem que se projeta em nossa imaginação, quando consideramos a estrutura versificatória do poema de Manuel Bandeira. 'Vou-me embora pra Pasárgada é uma ida que tem volta, e ao chegar ao fim, retorna ao princípio, ao verso que o tinha inaugurado. A forma circular suscita impressões de harmonia, de ausência de arestas, de equilíbrio. Tais expectativas, todavia, o poema de Manuel Bandeira não satisfaz, uma vez que os seus versos desde o início expressam clamores e gritos libertários, ou então a insatisfação diante do presente em que vive, revelando ainda o seu anseio por um espaço outro de realizações e felicidades. (1997, p. 149)

Mas essa Pasárgada bandeiriana não é um lugar do passado e sim, um território de memória, onde se misturam passado e presente (e a esperança de um futuro), tudo regido pelo ritmo, o verdadeiro círculo que mantém as contradições sob o seu encanto. Mais uma vez, aponta Berrini:

Aqui x Lá, contradição estrutural: sob o embalo dos versos ritmados, fáceis e amáveis (pelo menos na aparência), versos simples, temos de imediato consciência da oposição das situações: *presente x passado, aqui x lá*, oposição visível, ainda, entre a sedutora superfície formal e as idéias pungentes que a contradizem. Como se o poeta buscasse o equilíbrio, contrabalançando os excessos da emoção pela harmonia formal. (1997, p. 153)

Figuras dominantes no poema são o rei e a mulher, que estão como a representar o que é importante para o menino e para o homem. A frase “- Lá sou amigo do rei...” é a senha para a liberdade. Ao amigo do rei tudo é permitido. Símbolo de poder, o rei representa para a criança a figura paterna. Sem a interdição dessa figura, é possível aproveitar os prazeres que a terra prometida oferece. O rei é parte do componente infantil do poema, mas também passagem para a mulher. É só através de sua bênção que adulto pode desfrutar das maravilhas do reino. O rei é o símbolo do homem, da autoridade, a quem devemos sempre nos reportar para ter a mulher. Na lírica bandeiriana, a mulher nunca está só, o olhar masculino do poeta sempre a cerca, cheio de desejo e ternura. Bandeira ama a mulher, mas nunca deixa de ser homem. A poesia bandeiriana, é sempre desejo, remédio contra a morte. Já que tudo é permitido, sem restrições, o que escolhe este amigo do rei que pode fazer tudo?

Escolhe, primeiramente, as brincadeiras de criança, a infância, que a doença tornara uma época maravilhosa, uma idade mítica, onde se é e não se sabe. Assim, o eu lírico vai em busca dessa infância perdida, lugar contrário ao da realidade, do “Aqui eu não sou feliz”. Volta a ser criança, pois à criança tudo é permitido, até escapar da doença. O menino protege o homem:

A eterna criança, aquela que continua inocente a vida toda, é a que mais atrai a *ananké*, a fatalidade, mas é ao mesmo tempo o que tem o melhor escudo para lutar contra as forças destrutivas da fatalidade ou da necessidade. As crianças cantando no forno babilônico, o poeta que a o se realizar tem que ter dominado o caos, o primitivo que acredita poder forçar a aparição do invisível, têm o mesmo paideuma, a mesma substância que

é espaço e tempo, pois assinala a região do feitiço e o devir dentro dos seus contornos. É o tempo de uma transfiguração”. \*(LEZAMA LIMA, 1987. p. 323)

Em um poema chamado *Versos de Natal*, de seu livro **Lira dos Cinquent’anos**, vemos o poeta fazer uma de meia-louvação ao espelho:

### **Versos de Natal**

Espelho, amigo verdadeiro,  
 Tu refletas as minhas rugas,  
 Os meus cabelos brancos,  
 Os meus olhos míopes e cansados.  
 Espelho, amigo verdadeiro,  
 Mestre do realismo exato e minucioso,  
 Obrigado, obrigado!

Mas se fosses mágico,  
 Penetrarias até o fundo desse homem triste,  
 Descobririas o menino que sustenta esse homem,  
 O menino que não quer morrer,  
 Que não morrerá senão comigo,  
 O menino que todos os anos na véspera de Natal  
 Pensa ainda em pôr os seus chinelinhos atrás da porta.

### **Lira dos Cinquent’anos**

Como podemos ver, na primeira parte do poema, Manuel Bandeira, louva o espelho, “amigo verdadeiro”, capaz de reproduzir a realidade tal como é, com suas rugas e cabelos brancos. Mas, na segunda parte, lamenta que este “mestre do realismo exato e minucioso”, seja incapaz de penetrar no mais profundo de seu ser. Lugar onde habita “o menino que sustenta esse homem”.

A poesia seria este espelho mágico, que permite revelar o que um espelho normal (a linguagem comum) seria incapaz de revelar. O “realismo exato e minucioso” não dá conta de revelar o que está escondido, o que realmente importa, pois é o que mantém o poeta vivo.

Mas por ser mágico e capaz de revelar o mais íntimo do poeta, o menino não está sozinho em *Vou-me embora pra Pasárgada*, pois o homem maduro também o acompanha neste espaço de recriação. A partir da 4ª estrofe os desejos do homem se misturam com os do menino. O lugar dos banhos de mar e das histórias contadas é também o lugar das prostitutas e das benesses da sociedade moderna. É a Lapa dos amigos boêmios:

Da roda de amizades de Ovalle fizeram parte outros músicos importantes, como Pixinguinha, Chiquinha Gonzaga, Catulo da Paixão Cearense e muitos mais. Mas os moços boêmios que nesse princípio da década de 20 se reuniam com Ovalle na Lapa fizeram do bairro um espaço literário. Eram poetas, artistas, intelectuais: Raul de Leoni, Ribeiro Couto, Dante Milano, Manuel Bandeira, Sérgio Buarque de Holanda, Caio de Mello Franco, Osvaldo Costa, Di Cavalcanti, Cícero Dias, Villa-Lobos... A Lapa é um pouco criação imaginária deles, espécie de mitologia, com sua aura de encantamento, suas múltiplas histórias entretecidas, fruto sonhado de um grupo a que cada qual levou sua fatia de desejo, seu caso pessoal, sua narrativa, seu retalho de memória, sua verdade íntima, sua cota de paixão. Nesse sentido, pelos depoimentos e memórias do grupo, a Lapa literária, tecida entre todos, lembra Pasárgada, com sua consistência de desejo e sonho, feita do tecido da imaginação, mas correspondendo a realidades profundas da alma e a aspectos concretos da vida real. Na verdade, se percebe o quanto a própria Pasárgada bandeiriana tem a ver com a atmosfera da Lapa literária e boêmia dos anos 20, de modo que as aspirações singulares do poeta, barradas pela vida madrasta, se descobrem de repente realizáveis no mundo próximo e libertário da vida boêmia, no mais prosaico dia-a-dia do ambiente carioca. (ARRIGUCCI JR. 1990. p. 67)

Mas, é importante notar que não há mudança no tom do poema, o que se faz como criança e o que se tem para o adulto são enumerados com a mesma naturalidade. Os desejos do adulto e da criança estão misturados, pois mais que uma exaltação da infância, o poema é uma mistura de tempos, a glorificação de uma maneira de olhar, que é a maneira de olhar da criança, que é a maneira de olhar do poeta: a linguagem de antes do tempo, ou melhor: a linguagem da imagem, criadora de um tempo mágico.

Tempo mágico que não exclui o tempo real da vida do poeta, pois junto às brincadeiras infantis, vemos as principais características de sua época, conturbada e cheia pela busca da liberdade e de invenções que modificariam a vida do homem (o adulto se deslumbra com a tecnologia da mesma forma que a criança com as suas brincadeiras). O poeta, mesmo criando a maior fantasia, não consegue fugir ao seu

tempo, pois o poema é a própria fixação deste tempo, mesmo quando parece estar em completa oposição a este. Lembremos Octávio Paz:

O tempo do poeta: viver em dia; e vivê-lo simultaneamente, de duas maneiras contraditórias: como se fosse interminável e como se fosse acabar agora mesmo. Assim, a imaginação não pode propor-se outra coisa senão recuperar e exaltar – descobrir e projetar – a vida concreta de hoje”. (1996, p. 106)

## 2.4 Utopia: A cidade circular

O poeta jamais se afasta de seu tempo, mesmo quando fantasia ou brinca, o poeta tem sempre como matéria poética o tempo em que vive. Por mais que aparente estar fora da realidade, a fantasia tem sempre um pé no tempo em que vive o poeta. A propósito de seu *Cantar de amor*, presente na sua **Lira dos cinquent'anos**, Manuel Bandeira declara a sua crença de que o homem pertence ao seu tempo, por mais esforço que faça para fugir:

Ora, estou convencido de que homem nenhum pode ser inatural, por mais força que faça. O vocabulário, a sintaxe podem ser inatuais; as formas de sentir e pensar, não. Somos duplamente prisioneiros: de nós mesmos e do tempo em que vivemos. (1997, p. 351)

Manuel Bandeira não se considerava um poeta social, pelo menos não diretamente. Ele data os seus primeiros poemas sociais apenas a partir do livro **Estrela da manhã**, de 1936. É interessante notar que o poeta percebe os seus poemas com motivos sociais, a partir de uma postura mais moderna de aproximação com a linguagem do povo. Essa é a opinião de Davi Arrigucci Jr., para quem a poesia de Manuel Bandeira vai se depurando quanto mais se aproxima do povo:

É nessa experiência da rua que redescobre os caminhos da infância e os rumos do desejo que o levam a mais intensa emoção poética, ao reino feito de realidade e imaginação, de memória e sonho, que é Pasárgada e a poesia.. (2000, p. 22)

Mas discordamos do poeta quando ele situa essas preocupações sociais apenas a partir de 1936. Não é social um poema como “Meninos carvoeiros” (publicação anterior ao livro *Estrela da Manhã* em doze anos)? Além disso, o próprio ato de fazer poesia é social, pois é um ato fincado no real que inevitavelmente reflete a sociedade em que o poeta vive. O poeta é um ser social (ou anti-social) por natureza. Nunca é demais lembrar a expulsão dos poetas da república platônica ou o desprezo e a perseguição que os regimes totalitários de esquerda e direita votam

aos poetas durante toda a história. A poesia é, por sua natureza, revolucionária (PAZ, 1984). Manuel Bandeira também assume essa postura combativa em suas crônicas e no **Itinerário de Pasárgada**. Seja ao defender a piada como crítica (**Itinerário de Pasárgada**, 339) e a ligação da poesia com a piada, como foi muito bem vista por Oswald de Andrade, e não é vista pela maioria, seja indignando-se com a situação subumana do homem.

A poesia é um ato de trabalhar com o tempo; assim, o poeta inevitavelmente trabalha com o homem, pois o tempo só encontra significação a partir da vida do homem, já que é na vida que está a verdadeira significação. E é a partir desta vida que Manuel Bandeira constrói a sua poesia, o seu lugar, lugar que é um quarto que não existe mais, mas permanece. Ou um beco, lugar de amores escondidos. Ou até mesmo uma cidade que só existe a partir das lembranças do poeta.

Rosa, Totônio Rodrigues, a preta Tomásia, a mulher perseguida pelo homem, a criancinha morta, o homem que busca os restos de comida, todos estes são habitantes desta cidade que é a poesia bandeiriana. Pasárgada, lugar dos que não têm nem vez, nem voz, é antes de tudo uma grande utopia.

Não é à toa a profunda ligação da poesia de Manuel Bandeira com o corpo. O poeta é um amante da vida. E o que há de mais frágil que a vida? Como mantê-la, como recuperá-la? Principalmente, a vida dos excluídos, dos que vivem sob o jugo (poderíamos também dizer “julgo”) de um opressor? Uma das principais características da nossa sociedade (poderíamos dizer de toda sociedade organizada) é a tendência á exclusão. A exclusão é o que define uma sociedade e não a inclusão; daí o peso do julgamento em toda sociedade organizada. Aquele que tem o poder julga quem deve ou não pertencer a sua sociedade (Deleuze, 2006, 120). Em sua cidade fictícia, Manuel Bandeira acolhe todos aqueles que a sociedade real exclui. O poeta julga com outras leis. Por isso, também, a mulher tem um papel central na poesia bandeiriana, porque é a mulher que é explorada e diminuída; por isso vira estrela, rosa, santa. A mulher é, por fim, a própria morte, redentora que vem nos salvar dessa vida injusta e sofrida. Assim, o poema (e o próprio ato de poetar) é um desafio.

Mas não pensemos que tal sociedade poética não tem valor algum e que o poeta é apenas e tão somente um construtor de castelos de areia. Manuel Bandeira tem plena consciência do poder transformador da palavra. O poeta pode, não é um ingênuo. Em carta a Mário de Andrade, Manuel Bandeira declara: “Ele (Lobato) ri-se

infamemente dos poetas sem compreender que os verdadeiros poetas longe de ser os ingênuos que ele imagina, é que possuem (como disse o Cendrars) o senso das realidades”. (apud: MORAES, 2001. p. 118).

Verdadeiro conhecedor das realidades, pois é um mergulhado em si, e é com esse mergulho que tem a plena percepção da realidade, já que o corpo é o regente da vida e o contato direto com o corpo é a principal forma de perceber a vida. O poeta vê.

### **CAPÍTULO III – O encontro com Teresa**

“Onde colocar o limite do corpo e do mundo, já que o mundo é carne?”

Maurice Merleau-Ponty

Em 1925, participando de uma seção chamada *Mês modernista*, promovida pelo jornal **A Noite**, Manuel Bandeira publicou pela primeira vez o poema *Teresa*. No **itinerário de Pasárgada**, Manuel Bandeira nos relata a gênese desse poema:

A outra “tradução” era do “Adeus de Teresa”. Num comentário de *humour* muito sofisticado, dava o meu poema “Teresa” como tradução “tão afastada do original, que a espíritos menos avisados pareceria criação”. (1997, p. 338)

O poema foi publicado posteriormente no livro “Libertinagem”, de 1930, e como foi dito por Davi Arrigucci Jr., carrega em si, características comuns à maioria dos poemas do livro:

Por vezes, Bandeira se aproximaria assim da técnica de construção cubista, de recortes simplificadores e geometrizarantes do real, fazendo confluír percepções contrastantes e simultâneas de um mesmo objeto; ou da montagem surrealista, *recombinando em misturas insólitas esferas da realidade, minada pelo onírico, pelo absurdo e pelo nonsense*. Na verdade era herdeiro ainda da atitude libertária dos românticos, radicalizada pelas vanguardas, que no caminho de Baudelaire, se lançaram à pesquisa lírica através das mesclas mais variadas, do sublime ao abjeto, do mais prosaico ao mais elevado, dilatando o espaço da poesia até as margens da impureza e do reconhecimento de novas e inesperadas dimensões da sensibilidade poética. Resulta de tudo isso um notável aumento da complexidade dos poemas ali reunidos. (2000, p. 46).

Mas não são apenas as características comuns em sua construção que aproximam *Vou-me embora pra Pasárgada* e *Teresa*. Para nós, *Teresa* é também um apelo à memória, mas de uma maneira diferente de *Vou-me embora pra Pasárgada*. Não é mais a utilização de uma memória pessoal, mas sim de uma memória coletiva. Ao aceitarmos a sua “brincadeira” e vermos o seu poema como uma tradução do *Adeus de Teresa*, de Castro Alves, entramos em contato com outra face importante da sua obra: a re-leitura de si e dos outros.

Como todo grande poeta, Bandeira foi também um grande leitor. Organizador de antologias e exímio tradutor, a valorização da leitura é clara em sua poesia e nos escritos que deixou sobre a sua vida. Esse gosto (e a percepção como leitor) foi demonstrado em um depoimento de Paul Eluard:

Conheci-o em Davos, na Suíça. Esse amigo teve uma influência decisiva na minha poesia. Foi ele quem me abriu os horizontes do que já se tinha feito, na França e no mundo, numa nova direção poética. Esse meu amigo é brasileiro e chama-se Manuel Bandeira. Ainda me lembro de como Bandeira brigava comigo, achando um absurdo que eu, sendo francês, não conhecesse Rimbaud. Começou a me emprestar livros e falar de poesia moderna, coisa que eu desconhecia por completo. Foi então que tomei contato com Rimbaud, Apollinaire e mesmo Baudelaire cujo grande valor ainda não havia me tocado. Bandeira não teve apenas influência sobre mim. A poesia que cheguei a fazer depois saiu das longas conversas que tivemos então. Saiu daquela teimosia em me dar a conhecer os grandes poetas da minha própria língua. Eu ficava espantado com a cultura do Bandeira e ao mesmo tempo sentia-me envergonhado. (apud: MARTINS, 1996, p. 79)

Como podemos ler no depoimento, mesmo antes de publicar o seu primeiro livro, Manuel Bandeira já era alguém que conhecia a poesia moderna. Assim, apesar de seu primeiro livro ser “mais um queixume de doente terminal”, já em seu segundo livro, **Carnaval**, aparecem “poemas modernos junto a pastiches parnasianos” (Bandeira, 1997, p. 319), uma mistura que mostra a plena consciência que tinha o poeta do momento em que vivia.

Afinal, o que é o pastiche senão uma releitura irônica? Podemos ver que, mesmo ao repetir as formas consagradas do Parnasianismo, Manuel Bandeira as re-faz, em um processo de leitura profundamente moderno. Não apenas em uma sátira agressiva, como é o poema *Os sapos*, mas também no seu processo de releitura, nos encontramos com a sua modernidade. A poesia como diálogo, como comentário a uma poesia anterior.

Esta maneira de proceder encontra um par na obra de um dos maiores romancistas do século XX: Marcel Proust. Em seu livro de estréia, intitulado **Os prazeres e os dias**, Marcel Proust conta que “escreveu um livro de pastiches voluntariamente para não continuar a fazê-lo involuntariamente pelo resto da vida”(Proust, 1986, 285). Assim, um livro como **Carnaval**, mesmo em poemas que não aparentam ser “modernos”, é um livro carregado de modernidade, daí a admiração dos modernistas por tal livro (Bandeira, 1997, 320). Visão também muito parecida com a do poeta norte-americano T. S. Eliot, para quem o poeta é sempre

um ser inserido na tradição (Eliot, 1990, 23). Vide as “brincadeiras eliotianas” que encontramos em seu poema *A balada das três mulheres do sabonete Araxá*<sup>21</sup>

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, Vinicius (o Vinicius 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 seletivo, a que se encontra não raro na linguagem coloquial e até na de 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 de malungo)* pus ironicamente muito de mim mesmo. O trabalho de composição está em eu ter adequado às circunstâncias de minha vida fragmentos de poetas queridos e decorados em minha adolescência – Bilac, Castro Alves, Luís Delfino, Eugênio de Castro, Oscar Wilde. Fiz de brincadeira o que Eliot faz a sério, incorporando aos seus poemas (e convertendo-os imediatamente em substância eliotiana) versos de Dante, de Baudelaire, de Spenser, de Shakespeare, etc. (BANDEIRA, 1997, p. 343)

Mas a visão de literatura como re-leitura não se restringe apenas aos poemas desses livros. Há re-leituras de Camões, de Sá de Miranda (este um dos mais famosos sonetos de toda a Língua Portuguesa). Há poemas “à maneira” de vários poetas (Murilo Mendes, Augusto Frederico Schmidt entre outros); o poeta realiza um corpo a corpo com a palavra em toda a sua obra. Este aproveitamento não é apenas de versos alheios, mas também de versos próprios. Há repetição de títulos de versos (os dois *Belo – belo*), há trechos de poemas reaproveitados em outros; trechos de prosa reaproveitados em poesia (*Poema encontrado por Thiago de Mello no Itinerário de Pasárgada*) e até um curioso poema chamado *Antologia*, composto de alguns de seus versos mais significativos, sem que sejam excetuadas as traduções feitas pelo poeta durante toda a sua vida (traduções de romances e, principalmente,

---

<sup>21</sup> “Sobre o processo de construção do poema, ver o ensaio *O ‘humour’ bandeiriano ou as histórias de um sabonete* de Sônia Brayner. in – Telê Porto Ancona Lopez. **Manuel Bandeira – Verso e Reverso**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1987.

poemas). O poeta brinca com as palavras, nenhum material é renegado, nenhum tipo barro é indigno de receber o seu comando de “vivo...”. Comando que retira a palavra do uso do comum de um sentido viciado e gasto. Nas palavras de Haroldo de Campos:

Bandeira é um *desconstelizador*. Sua poesia – certa parte dela – inscreve-se nessa linha sutil que separa o lugar comum (a redundância, a frase feita, o clichê da sensibilidade) da informação original, e que faz muitas vezes que, por uma simples mudança de ângulo de enfoque e/ou de âmbito contextual, o que é redundante passe a produzir esta informação nova; melhor esclarecendo: a informação estética de certos poemas bandeirianos (sirva de exemplo a ‘Balada das três mulheres do sabonete Araxá’, de Estrela da Manhã, de 1936) nasce do deslocamento repentino, fiado numa fimbria de linguagem apenas, do lugar comum para o lugar incomum (para usar aqui uma fórmula de Décio Pignatari). Diante das palavras consteladas pelo uso num ‘planetarium’ fixo de significados e associações, Bandeira se comporta como um operador rebelde, que se insubordina contra as figuras sempre repetidas pelo estelário dado (frases feitas do domínio comum) e, subitamente (luciferinamente), procura recompor o seu arbítrio poético os seus desenhos semânticos articulados pelo uso, resgatar as estrelas-palavras de suas referências e das imagens estáticas que projetam. (CAMPOS, 1970, p. 100)

Em suma, uma obra que não renega o ato de ler e vê a re-leitura como produção e recriação<sup>22</sup>. Ou como nas palavras do próprio poeta: “Um poema realmente digno desse nome implica matéria de sensibilidade e de técnica a assimilação de todo o passado e, a mais, alguma coisa que balbucia – e é a contribuição ingênua do poeta” (apud: MORAES, 2001, p. 66).

Uma obra que nos permite fazer uma espécie de reflexão borgeana, ao nos perguntarmos: a *Teresa* de Manuel Bandeira é realmente uma tradução ou tornou-se a partir do comentário do autor?

---

<sup>22</sup> Carta de Manuel Bandeira para Mário de Andrade, Petrópolis, 03/07/1922: “Um poema realmente digno desse nome implica matéria de sensibilidade e de técnica a assimilação de todo o passado e, a mais, alguma coisa que balbucia – e é a contribuição ingênua do poeta”. In: Marco Antônio de Moraes. **Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2. ed. 2001. p.66.

### 3.1 As duas Teresas

Já que terminamos o capítulo anterior com uma pergunta, com um antes ou depois, nos permitimos continuar perguntando: qual o grau de parentesco entre essas duas Teresas? “São amigas, são irmãs, são amantes?”. Aproveitando um comentário do próprio Manuel Bandeira, já citado anteriormente, sobre o poema *Balada das três mulheres do sabonete Araxá*, acreditamos que para o poeta moderno citar é homenagear, é escrever junto<sup>23</sup>. Assim, ao escolher o poeta baiano e seu *O Adeus de Teresa*, Bandeira escolhe uma visão romântica. Isso nos permite ver o quanto o Romantismo é importante na obra bandeiriana. Mas não é só Castro Alves o único poeta romântico que influencia a obra bandeiriana. Beatriz Berrini, em seu livro **Utopia, utopias**, faz uma análise comparativa entre o poema *Canção do exílio*, de Gonçalves Dias e *Vou-me embora pra Pasárgada*, poema já analisado por nós. E ressalta a profunda influência que o poeta maranhense exerceu na obra de Manuel Bandeira, como por exemplo, o fato de *Vou-me embora pra Pasárgada* recuperar alguns elementos do poema de Gonçalves Dias (Berrini, 162, 1997). Alfredo Bosi, em sua **História Concisa da Literatura Brasileira**, ressalta a grande admiração que Manuel Bandeira tinha pelo poeta maranhense, considerando-o quase como um precursor (Bosi, 2001, 345). Também Haroldo vê, como uma forma de eleição, a escritura de um poema como *O Nome em si* (**Estrela da vida inteira**, 267), em que o poeta pernambucano realiza um processo de construção e

---

<sup>23</sup> Ver as teorias antagônicas dos escritores norte-americanos T. S. Eliot (**A tradição e o talento individual**) que vê o poeta como devedor de uma tradição em uma atitude quase sempre reverente e Harold Bloom (**A angústia da influência**), cuja teoria é o retrato de uma batalha entre o poeta e o seu precursor direto, o seu “pai”. Ver também o ensaio de Jorge Luís Borges *Kafka e seus precursores*, onde o grande poeta e escritor argentino considera que Kafka transformou Herman Melville (e seu **Bartleby, o escriturário**) num precursor seu. Kierkegaard: “O herói engendra o próprio pai”.

desconstrução sobre (e dentro) o nome do poeta maranhense. Mas, mais que uma questão de precursores, o que há é uma questão de escolha. O poeta elege os seus preferidos, os que se aproximam da sua forma de pensar e fazer poesia. Manuel Bandeira ressalta um tipo de romantismo que ele continuará em nossa poesia. Daí a visão de Álvaro Lins, que faz um paralelo entre o poeta pernambucano e o grande poeta francês Charles Baudelaire:

Não foi sem propósito que me vi atraído a pensar em Baudelaire, quando tenho hoje que me referir ao sr. Manuel Bandeira [...]. É que o sr. Manuel Bandeira representa no nosso meio um papel semelhante ao de Baudelaire na literatura francesa. (Refiro-me a uma semelhança mais intelectual e histórica do que propriamente de mensagens poéticas). Como Baudelaire, o sr. Manuel Bandeira significa: um poeta que harmoniza e equilibra o delírio e a razão, o *animus* e a *anima* (sentido claudeliano); um poeta clássico e moderno, ao mesmo tempo, das velhas formas de poesia e lançando formas novas não só para o presente como para o futuro; um poeta que está no centro de uma época e que tem sido raiz e ponto de partida para numerosos poetas mais novos. (apud: ANCONA LOPEZ, 1987, p. 117).

Não é fortuitamente que Bandeira escolhe este poema e este poeta para ser “re-lido”. Em seu ensaio intitulado *Um poema de Castro Alves*, Manuel Bandeira isola um momento chave na poesia de Castro Alves e, em consequência, de toda a poesia brasileira: a gênese do poema *Mocidade e Morte*. No início do ensaio, Bandeira comenta os primeiros versos de Castro Alves ainda “muito ruim poesia”. Mas tudo mudaria a partir de determinada noite:

Mas no dia 9 de novembro de 1864 ao toque da meia-noite, na soteia em que morava, o poeta, que sem dúvida se balançava na rede, fumando muito, sentiu doer-lhe o peito, e um pressentimento sinistro passou-lhe na alma. Pela primeira vez ia beber inspiração nas fontes da grande poesia: essa a importância do poema *Mocidade e Morte* na obra de Castro Alves. Uma dor individual, dessas para as quais ‘Deus criou a afeição’, mas que despertam no poeta os acentos supremos, que ele depois saberá estender às

dores da humanidade, aos sofrimentos dos negros escravos (*O navio negreiro*), ao martírio de todo um continente (*Vozes d'África*). Não era mais o menino que brincava de poesia, era já o poeta-condor que iniciava os seus vôos nos céus da verdadeira poesia. Naquela mesma noite escreve o poema, tema pessoal, logo alargado na antítese mocidade e morte, a mocidade borbulhante do gênio, sedenta de justiça, de amor e de glória, dolorosamente frustrada pela morte. (1997, p. 518)

Uma dor particular é tornada matéria prima para toda uma poesia. Dor individual que, solidariamente, estender-se-á para outro, para o menos favorecido. Uma dor que se torna um brado contra injustiça. Impossível não pensar também na trajetória bandeiriana. Seguindo o ensaio, Bandeira elogia a “consciência” de Castro Alves, um poeta que não se deixa levar pela primeira redação de um poema; alguém que corrige e completa. Ressalta também a consciência do ritmo que tinha esse menino de dezessete anos, para quem o “ritmo é o talismã da verdadeira poesia”. E, por fim, comenta as emendas feitas por Castro Alves ao seu basilar poema: “Com efeito, todas as emendas feitas[...] são para melhor”. Assim, depois de ler o ensaio, é impossível pensar na *Teresa* bandeiriana como uma sátira à maneira de *Os sapos* (do livro **Carnaval**). O poema é uma paródia reverente. É o ato de escrever junto (mesmo que a idéia de similaridade só tenha vindo depois). Vejamos como isso acontece na análise dos dois poemas.

O poema de Castro Alves:

### O “Adeus” de Teresa

A vez primeira que eu fitei Teresa,  
 Como as plantas que arrasta a correnteza,  
 A valsa nos levou nos giros 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 sem véus...

Era eu... Era a pálida Teresa!

“Adeus” lhe disse conversando-a pressa...

E ela entre beijos murmurou-me: “adeus”.

Passaram tempos... séc’los de delírio,

Prazeres divinais... gozos do empíreo...

...Mas um dia volvi aos lares meus.

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 ultima vez que eu vi Teresa!...

E ela arquejando murmurou-me: adeus”

No poema de Castro Alves<sup>24</sup>, é-nos relatado o encontro entre dois jovens, seu relacionamento e posterior separação, enquadrados na “tradição discursiva latino-americana” (Campos, 1994, 17). Mas, ao contrário de outros poemas românticos, cujo tema principal é o poeta e sua dor (nessa ordem<sup>25</sup>), no poema de Castro Alves,

<sup>24</sup>Manuel Bandeira (org). **Antologia dos poetas brasileiros da fase romântica**. Antônio de Castro Alves (1847-1871), poeta baiano, um dos maiores nomes de toda a poesia brasileira, pertenceu à chamada 3ª geração romântica brasileira, abolicionista e republicana. Um poeta da vida. O poema de Castro Alves foi escrito em 1868.

<sup>25</sup>“Lembre-se de qual era o tema da poesia na centúria romântica. O poeta nos participa lindamente suas emoções de bom burguês, suas dores grandes e pequenas, suas nostalgias, suas preocupações religiosas ou políticas e, se era inglês, seus devaneios atrás do cachimbo”. in – José Ortega y Gasset. **A desumanização da arte**. 4 ed. São Paulo: Cortez, 2003. p. 54.

apenas percebemos o eu - lírico através do espelho Teresa. É ela que põe em movimento o poema, desde os primeiros versos. Esta Teresa, não é mais a mulher idealizada do poeta do chamado mal do século, a Teresa do poema é sentimento e movimento. Musa multicolor: branca (empalidece), vermelha (cora), uma espécie de arco-íris que ilumina os céus (E a voz d'Ela e de um homem lá na orquestra?/ Preenchiam de amor o azul dos céus). Teresa também é toda emoção: cora, empalidece, chora. O eu - lírico se mostra diminuído diante da imagem que nos faz de Teresa, sendo que apenas longe dela pode delirar e gozar (Passaram tempos... séc'los de delírio,/Prazeres divinais... gozos do empíreo.../...Mas um dia volvi aos lares meus). Podemos perceber, que somente a partir daí passa o tempo para o eu - lírico. Já para Teresa, o tempo é sempre movimento. Mesmo no momento da posse, quando o eu – lírico tenta retê-la, tudo o que ouve é “adeus”. Palavra decisiva, pois o poema de Castro Alves é o relato de uma separação.

Vejamos agora o poema de Manuel Bandeira:

### **Teresa**

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

Quanto 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 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.

Rio de Janeiro, 1925

Se o poema de Castro Alves é o relato de uma separação, o poema de Manuel Bandeira é o relato de um encontro. Antítese e complemento ao poema de Castro Alves, a Teresa bandeiriana é escrita em versos livres (ao contrário de sua metrificada irmã). Há uma gradação não-contínua nessa Teresa que nos aparece

pouco a pouco, como se víssemos apenas fragmentos. Primeiro, o poeta nos faz atentar, sem muito interesse, para suas pernas estúpidas, retrato do comum e do banal; anti-romantismo. Depois, na segunda estrofe, passamos a prestar atenção nos seus olhos, velhos, mas já dissociados daquele corpo, ainda não sentido, mas já pressentido. Ao chegarmos à estrofe final, a Teresa que esperávamos ver de corpo inteiro, desaparece, pois as palavras já não dão conta. Através do mais simples cotidiano, da linguagem mais comum, chega-se ao outro, ou melhor, chega-se a perceber-se outro no outro<sup>26</sup>. Experiência essa que só encontra similar no ato de amar. O eu - lírico percebe Teresa, se acostuma com ela e, quando pensamos que vai revelá-la de todo, em sua simplicidade, as palavras faltam e o que resta é o não-verbo, apenas uma imagem. A imagem de Teresa acaba com qualquer tipo de comunicação.

Também podemos ver o poema “Teresa” como um duplo invertido do poema *Alumbramento*:

### **Alumbramento**

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

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

---

<sup>26</sup> “Eis este rosto bem conhecido, este sorriso, estas modulações de voz, cujo estilo me é tão familiar como eu sou a mim mesmo. Talvez, em muitos momentos de minha vida, o outro se reduza para mim a esse espetáculo que pode ser um sortilégio. Mas altere-se a voz, que surja o insólito na partição do diálogo ou, ao contrário, que uma resposta responda bem demais ao que eu pensava sem tê-lo dito inteiramente – e, súbito, irrompe a evidência de que também acolá, minuto por minuto, a vida é vivida: em algum lugar atrás desses olhos, atrás desses gestos, ou melhor, diante deles, ou ainda em torno deles, vindo de não sei que fundo falso do espaço, outro mundo privado transparece, através do tecido do meu, e por um momento é nele que vivo, sou apenas aquele que responde à interpelação que me é feita. Por certo, a menor retomada da atenção me convence de que esse outro que me invade é todo feito de minha substância: *suas cores, sua dor, seu mundo*, precisamente enquanto *seus*, como os conceberia eu se senão a partir das cores que vejo, das dores que tive, do mundo em que vivo? Pelo menos, meu mundo privado deixou de ser apenas meu; é, agora, instrumento manejado pelo outro, dimensão de uma vida generalizada que se enxertou na minha”. Maurice Merleau-Ponty. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 22.

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

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

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

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

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

- Eu vi-a nua... toda nua!

Clavadel, 1913

É interessante a comparação entre os dois poemas, para percebermos a evolução imagética e também uma mudança de perspectiva na poética bandeiriana (pelo menos no que se refere a este poema). Pertencente ao livro **Carnaval**, *Alumbramento* é um poema metrificado em versos octossílabos, cheio de belas e maravilhosas imagens, onde predominam a cor branca. No poema, o eu – lírico encontra-se embevecido e tomado por algo, que nos será mostrado apenas ao final do poema. Neve, lírio, estrela... Ao final do poema descobrimos que todas essas imagens nascem de um único ponto: o corpo de uma mulher. O máximo que reflete o mínimo<sup>27</sup>. Já em *Teresa*, uma única imagem sublime fecha o poema (existem outras duas metáforas “do cotidiano”, em uma mescla de ironia e ternura). A maneira

---

<sup>27</sup> Ver a análise deste poema feita por Davi Arrigucci Jr., em seu livro **Humildade, paixão e morte – A poesia de Manuel Bandeira**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

como Teresa nos é mostrada chega a irritar pela banalidade, pelo comum da descrição. Mas o que era uma aparente banalidade torna-se mais um ganho em relação à visão da mulher na poesia bandeiriana. De objeto de admiração a caminho para comunhão. Teresa, o eu - lírico, tudo se dissolve em um tempo antes do verbo (também este trecho uma releitura, esta da bíblia<sup>28</sup>). Extingue-se a relação sujeito-objeto, o que há agora é apenas a “relação”. O comum que nos leva ao sublime, palavras comuns que têm por intuito mostrar esse corpo. Afinal, são as pernas de Teresa. São os olhos de Teresa. Até que não há mais nada. O corpo (comum, e depois singularizado) torna-se passagem para o impronunciável<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> “No princípio, Deus criou os céus e a terra. A terra estava informe e vazia; as trevas cobriam o abismo e o Espírito de Deus pairava sobre a face das águas”. *Gênesis*, capítulo I, versículo I.

<sup>29</sup> “Esta é a resposta: a língua não dispõe de signos, mas adquire-os criando-os, quando uma língua age no interior de uma língua para nela produzir uma língua, língua insólita, quase estrangeira. A primeira injeta, a segunda gagueja, a terceira sobressalta. A língua tornou-se então Signo, poesia, e já não se pode distinguir entre língua, fala ou palavra. E a língua não está em condições de produzir em seu seio uma língua nova sem que por sua vez toda a linguagem seja por sua vez conduzida a um limite. O limite da linguagem é a Coisa em sua mudez – a visão. A coisa é o limite da linguagem, como o signo é a língua da coisa. Quando a língua se escava girando na língua, a língua cumpre por fim sua missão, o Signo mostra a Coisa e efetua a enésima potência da linguagem, pois

“coisa, alguma seja, ali onde a palavra falha”. In: Gilles Deleuze. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 113.

## **Considerações finais**

“Eu não concebo nenhuma obra separada da vida”

Antonin Artaud

Do singular para o plural. Do plural para o singular. Do pessoal ao social. Do social ao pessoal. É este movimento pendular que vimos na poesia bandeiriana e que procuramos demonstrar em nosso trabalho. Para isso, buscamos uma definição do que seria esse particular e esse geral no conceito de poesia (em geral) e na poesia bandeiriana (em particular).

A delimitação do corpus foi realizada a partir de temas, fazendo um percurso que começou nos primórdios do pensamento poético (o mito), continuou com uma explanação sobre a memória e algumas definições até chegar à utopia (social e da linguagem), retorno ao mito inicial. Mas um retorno diferente, pois o filho pródigo nunca volta igual.

Foram analisados os poemas *Vou-me embora pra Pasárgada* e *Teresa* (este, em uma comparação/ releitura com o poema *O adeus de Teresa*, de Castro Alves). Nesses poemas, a partir da análise de seus elementos componentes, procuramos mostrar como se interpenetram os grandes temas que havíamos delimitado e como ao poeta não é permitido desligar-se, nem do mundo e nem do tempo em que se vive. Em nossa análise, passeamos pelas dezenas de estudos de que foi objeto Manuel Bandeira, lido e admirado por gerações de leitores e críticos.

Percebemos nos poemas analisados, a maneira como o poeta pernambucano era consciente do poder revolucionário que tem a poesia. E como este pensamento revolucionário mostra-se em sua maneira de poetar: ao mesmo tempo independente e reverente.

Procuramos também mostrar (e isso não pode ser exagerado) como a poesia foi importante na vida do rapaz e do homem Manuel Bandeira. Perguntamos-nos: pode um homem viver de poesia? Como? Na análise dos dois poemas, procuramos mostrar como mais que um mero exercício, a poesia é tão importante, que se torna uma espécie de componente do corpo do poeta. Suporte para uma longa vida.

O ato de poetar, que ao menino parecia misturado a tudo, vai se tornar a base aonde se apóia à vida do homem Bandeira. E tal ato tem o seu centro na questão da memória. É a memória criadora (invenção e desejo), que tornará o poeta, alguém que cria uma realidade alternativa, um construtor/fundador de uma cidade; que permitirá ao poeta, recuperar o corpo perdido, o homem que havia perdido o seu futuro, e, em consequência, o seu presente, o reconstruirá com um enxerto de passado, poderá sentir-se de novo inserido no real, pois, ao criar a sua verdade particular, o poeta sente-se aberto ao outro, única possibilidade de um encontro mais completo com a

vida em si; a partir de sua verdade única, novamente refeito, costurado, ele tem novamente a altura dos outros homens, e mais, senhor do tempo, é homem, menino e homem novamente. O poeta não é mais refém de uma realidade restritiva. Ele é quem dita as regras. Pode caminhar em direção ao novo, como tentativa de expressão de novas possibilidades.

Nesses poemas, onde a busca pelo novo (na forma) se mistura com a consciência da origem poética, Bandeira tornou-se exemplo a ser seguido em nosso Modernismo. Principalmente, a partir do livro *Libertinagem*. Nesse livro, acontece a superação completa de um “eu lamentador” para o nós da linguagem e do fazer poético. Poesia como meio de ligação, ponte para o mundo e para o outro. O mergulho em si, que a muitos pode parecer uma atitude narcisista, faz com que o outro tenha um outro rosto, torna o poeta suscetível ao que acontece à sua volta. O poeta passa a ver a realidade com outros olhos. Como apontamos, os caminhos da memória são contrários à lógica comum. Nesta dissertação, apontamos duas possibilidades de caminho, de reconstrução da e pela memória.

Em *Vou-me embora pra Pasárgada*, são as lembranças infantis do poeta o estopim para a criação do poema. Mas este não se limita a ser mero registro de uma infância feliz ou rememoração de um passado. O poema é a recriação deste tempo que passou, tempo recuperado através do trabalho com as palavras. Tempo circular como a própria forma circular e fixa do poema. Poema que é também uma posição crítica que o poeta assume perante a sociedade (ética e estética andando de mãos dadas), pois ao criar o seu lugar ideal, escolhe entre os excluídos pela sociedade, os habitantes deste lugar. Mas tal cidade tem como lugar de seu nascimento as lembranças do poeta, a forma como a criança percebe o mundo. Já no poema *Teresa*, a matéria prima é algo comum a todos, pois é o próprio ato da leitura. Mas, a partir deste ato, o poeta chega a uma espécie de conhecimento anterior ao das palavras. É sintomático que este momento se dê a partir da percepção do corpo da mulher. Habitante da Pasárgada bandeiriana, a mulher, sempre vista negativamente pela sociedade como a principal causadora das desgraças terrenas, elo mais fraco na nossa ligação com Deus, é redimida justamente por seu corpo, por aquilo que tem de mais vilipendiado e em consequência, mais humano. Poema que carrega a liberdade e o desejo em seus versos. Assim, partindo por caminhos totalmente diferentes, os dois poemas chegam a essa busca de superação do tempo, que é a imagem. A imagem de uma cidade ideal, duplo da infância. Ou a imagem de um

corpo de mulher que mostra a impossibilidade da palavra. A imagem como forma de combater o tempo e manter a vida: visão alumbrada, mágica, infantil<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> Carta de Manuel Bandeira para Mário de Andrade, 26/12/1925, p. 266. "Teresa". Eu vim para casa numa alegria insensata. Quem diz que eu podia dormir? Vira para um lado, vira pra outro. Imaginação feita passarinho assustado. Às 3 e 1/2 da madrugada como diversão pensei em traduzir o "Adeus de Teresa". Imediatamente, o meu poema saltou prontinho! Quando acendi a lâmpada estava pronto. O de C. A. declanchou como você disse. Foi a coisa mais extraordinária que se passou no meu pensamento! Eu gosto daquilo que você não imagina! Papai dizia que para gente obter a graça de crer em Deus é preciso ficar humildezinho... ficar como uma criancinha. Pois bem: eu não estava humilde, mas estava pertinho de Deus, pedindo qualquer coisa. De repente – como um raio – vem aquilo, enconchablado como idéia de pagode, realizando de maneira que todo o mundo pode ver uma das emoções mais fundas do meu freudismo. Aqui e que vai bem o Puxa!

A vida é um milagre. O único milagre. (Perdão, Mário muito católico!).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### DO AUTOR:

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da Vida Inteira**. 20<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

\_\_\_\_\_. **Seleção de prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

\_\_\_\_\_. **Antologia dos poetas brasileiros da fase romântica**.

### SOBRE O AUTOR:

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

ARRIGUCCI JR., Davi. **Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. **O cacto e as ruínas**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

BACIU, Stefan. **Manuel Bandeira de corpo inteiro**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

BERRINI, Beatriz. **Utopia, Utopias**. São Paulo: Educ, 1997.

CANDIDO, Antônio e SOUZA, Gilda de Mello e. Introdução. In: BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. 20 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

ROSEMBAUM, Yudith. **Manuel Bandeira: Uma Poesia da Ausência**. 2. ed., São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

MARTINS, Carlos Alberto Shimote. **Manuel Bandeira: Um lírico no alvorecer do século XX**. Dissertação de Mestrado pelo Programa de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo, 1996.

MONTEIRO, Salvador (org.). **Fotobiografias: Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade**. Rio de Janeiro: Editora Livrosarte, 2000.

CASTANÕN, Júlio. **Alumbramentos**. São Paulo: Editora do Autor, 1980.

ANCONA LOPEZ, Telê Porto (org). **Manuel Bandeira: Verso e Reverso**. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 1987.

MORAES, Marco Antônio de. **Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira**. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2001.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **O canibalismo amoroso**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

## GERAL:

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**, 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

BAUDRILLARD, Jean. **A troca impossível**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Imago, 2002.

\_\_\_\_\_. **Onde encontrar a sabedoria?** Rio de Janeiro: Editora Objetiva. 2005.

BÉRGSON, Henri. **Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1990.

BLOCH, Ernst. **O princípio esperança (volume I)**. Rio de Janeiro: Contraponto e Ed. Uerj, 2005.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Globo, 2001.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1970.

\_\_\_\_\_. **Transblanco**. 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1994.

COUTINHO, Afrânio et al. **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1970.

COSTA LIMA, Luiz. **Lira e Antilira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks. 1995.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Editora 34, 2006.

\_\_\_\_\_. **Proust e os Signos**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo; Perspectiva, 1972.

- ELIOT, T. S. **Ensaio de Doutrina Crítica**. Guimarães Editores, 1990.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- FRYE, Northrop. **O código dos códigos – A bíblia e a literatura**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2006.
- HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- PROUST, Marcel. **No caminho de Swann**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- \_\_\_\_\_. **O tempo recuperado**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Os prazeres e os dias**. Rio de Janeiro: RioGráfica, 1986.
- PAZ, Octávio. **Os Filhos do Barro: Do romantismo à vanguarda**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.
- \_\_\_\_\_. **Signos em Rotação**. 3. ed., São Paulo: Perspectiva, 1996.
- RICOEUR, Paul. **A Metáfora Viva**. Coimbra: Editora Rés, 1983.
- \_\_\_\_\_. **Tempo e Narrativa (Tomos I, II e III)**. São Paulo: Papirus, 1997.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- \_\_\_\_\_. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1989.
- \_\_\_\_\_. **Fragments de um discurso amoroso**. 8. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 39. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.
- CORTÁZAR, Júlio. **Obra Crítica/2**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- KIERKEGAARD, Sören. **Temor e tremor**. São Paulo: Exposição do Livro, 1964.
- KONDER, Leandro. **Fourier, O Socialismo do Prazer**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- \_\_\_\_\_. **Sobre o amor**. São Paulo: Boitempo editorial, 2007.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. 6. ed. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1992.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Unicamp, 2003.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mito e Significado**. Lisboa: Edições 70, 1978.
- LEZAMA LIMA, José. **Paradiso**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- \_\_\_\_\_. **Fugados**. São Paulo: Iluminuras, 1993.
- MATOS, Edilene. **Castro Alves – imagens fragmentadas de um mito**. São Paulo: Educ/FAPESP, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

PLATÃO. **Diálogos – A República** (livro X). São Paulo: Ediouro, 1998.

PIMENTA, Antônio. **O silêncio dos poetas (precedido de Reflexões sobre a função da arte literária)**. Lisboa: A regra do jogo, 1978.

ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da arte**. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2003.

SEGOLIN, Fernando. **Fernando Pessoa: Poesia, Transgressão e Utopia**. São Paulo: Educ, 1992.

SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da vida privada no Brasil – República: da Belle Époque à Era do Rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SABATO, Ernesto. **O escritor e seus fantasmas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SARDUY, Severo. **Escrito sobre um corpo**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1991.