

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
**FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**DEPARTAMENTO LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA**

**CLEUZA VILAS BOAS BOURGOGNE**

**Modulações do erotismo em Manuel Bandeira**

**(edição revisada)**

**São Paulo**

**2012**

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
**FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**DEPARTAMENTO LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA**

**Cleuza Vilas Boas Bourgogne**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação, do Departamento de Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (edição revisada).

**Orientadora: Profa. Dra. Yudith Rosenbaum**

**São Paulo**

**2012**

## **RESUMO**

O foco deste estudo é a investigação dos traços constitutivos do erotismo e suas modulações em Manuel Bandeira pelo viés temático-estilístico. Para isso, foram analisados poemas em que a nudez está alçada ao patamar contemplativo; em que a finitude da matéria e a transcendência espiritual confluem; em que sujeito e objeto se entregam sem moderação às atrações e ímpetos sexuais; em que se instaura a sublime compaixão e, por fim, poemas em que sagrado e libidinoso se complementam. O percurso das análises não privilegiou um livro do poeta em específico; para o estudo das variantes dos discursos eróticos em Bandeira foram selecionados poemas de maturidades díspares, representativos de uma personalidade literária plural como a do poeta.

## **PALAVRAS-CHAVE**

poesia e erotismo

lirismo amoroso

Manuel Bandeira

## **ABSTRACT**

The focus of this research project is to investigate the component features of eroticism and its nuances in Manuel Bandeira's work through a thematic-stylistic bias. Therefore, a diversity of poems were analysed, the ones in which nudity reaches its contemplative plateau; in which matter finiteness and spiritual transcendence converge; in which subject and object indulge without moderation in attractions and sexual impulse; in which ultimate compassion is introduced and, finally, poems in which sacred and libidinous are complementary. The analyses were not focused on one specific book by the poet; for the study of the variants of the erotic discourse in Bandeira, poems from divergent maturities, which are representative of a plural literary personality as the one from the poet.

## **KEYWORDS**

poetry and eroticism

romantic lyricism

Manuel Bandeira

*Dedico as reflexões aqui presentes à minha mãe,  
valiosa amiga e companheira, por me ensinar a  
olhar a vida com persistência e magia.*

## **AGRADECIMENTOS**

Empresto, humildemente, o termo “itinerário”, tão bandeiriano, para conduzir meus agradecimentos.

À minha avó, Leonor, agradeço por ter me ensinado a respeitar o plano espiritual.

Ao meu pai, Osório, por se mostrar sempre um homem perseverante.

A André, eterno companheiro, por não me deixar esmorecer.

A meus filhos, Marcelo, Andrea e Natália, por suscitarem a reflexão constante.

A tantos e estimados amigos por me concederem a alegria do cotidiano.

A Wilton, parceiro de indagações, por me persuadir e me apoiar.

A Maria Helena, Antonio, Lili, Maria, Tati, Cris, Aninha, Lúcia e tantas outras figuras da Escola Móvil por enriquecerem minha história pessoal e profissional.

A Flavinha e Elisabete, companheiras de Usp, por me acolherem tão docemente.

A Alcides Villaça, Eliane Robert Moraes e Noemi Jaffe, atentos leitores, pelos caminhos sugeridos.

À minha orientadora, Yudith Rosenbaum, por suas considerações precisas e cuidadosas.

Às estrelas que me iluminam.

## **INTRODUÇÃO**

- 1. A INEXORÁVEL TRANSITORIEDADE — 15**
  - 1.1 O todo indivisível — 17
  - 1.2 Os elementos articulados — 22
  - 1.3 O fluxo do tempo — 30
  - 1.4 Os símbolos da Natureza — 32
  - 1.5 As vozes que ecoam — 49
  
- 2. A REALIDADE ESCULPIDA — 54**
  - 2.1 Contemplação erótica — 56
  - 2.2 A louvação — 63
  - 2.3 A linguagem elevada — 66
  - 2.4 As frações do corpo — 69
  - 2.5 Natureza e corpo feminino — 78
  
- 3. FINITUDE DA MATÉRIA, TRANSCENDÊNCIA DO ESPÍRITO — 87**
  - 3.1 O jogo perene do encantamento — 89
  - 3.2 As dimensões do corpo e da alma — 95
  - 3.3 A potência da revelação — 101
  
- 4. O FEMININO SEM AURA — 110**
  - 4.1 O avesso do ideal romântico — 113
  - 4.2 Ternura sublime — 126
  - 4.3 A libido e o sagrado — 131

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS — 139**

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS — 143**

## INTRODUÇÃO

*O erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem. Nós nos enganamos a seu respeito porque ele busca incessantemente fora um objeto de desejo. Mas esse objeto responde à interioridade do desejo. A escolha de um objeto sempre depende dos gostos pessoais do sujeito: o que está em jogo é um aspecto inapreensível que, se não tivesse uma repercussão em nosso ser interior, talvez não suscitasse a preferência.*

Bataille, *O Erotismo*



Muitos aspectos da produção poética de Manuel Bandeira já foram explorados em diversos ensaios que se propuseram a desvendar as visões do poeta sobre temas como a infância, a morte, as frustrações, o cotidiano, os amores, as amizades, as paixões, a solidão; enfim, as adversidades e os prazeres da vida. Em quase setenta anos de incessante criação literária, Bandeira se debruçou sobre esses temas e os transcendeu, seja pelo olhar, seja pela evolução poética marcada por diferentes procedimentos formais. Portanto, as vozes exploradas nos poemas de Manuel Bandeira aproximam o leitor do universo de um poeta rico em vivências.

Por tão precocemente ter a vida lhe imposto a experiência de finitude, com a constatação de uma doença desafiadora para a época, das produções do poeta é possível depreender um sentimento de dor e vertigem que, em contrapartida, imprime-lhe à vida valor inestimável. Deduz-se que, por meio da produção artística, Bandeira tenha tido a disposição necessária para subverter a falta em energia motivadora, capaz de animar-lhe a existência. Com a expressão literária, o poeta reelaborou os acontecimentos contrastantes que impactaram seu histórico afetivo: desalento/esperança, finitude/perpetuação, inocência/malícia, felicidade/melancolia. Jogar com forças contraditórias unindo-as demais é uma forte característica dos poemas de Bandeira; por essa razão, o leitor indagará constantemente sobre as fronteiras que configuram as dimensões de temas, como vida e morte, cujos limites, por vezes, tornam-se desnecessários para ele, já que o que parece lhe gerar desassossego o impele, constantemente, para a harmonia.

Para este ensaio, diante da vasta produção do poeta, foram selecionados poemas que têm relação com matizes do erotismo. Dentre os textos analisados, “Chama e

fumo”, “Poemeto erótico”, “Boda espiritual”, “Vulgívaga” e outros, há os que aludem, em tom velado, aos prazeres do corpo e do espírito, os que se remetem às efusões sexuais e sentimentais do sujeito lírico em tom franco e explícito e os que buscam eternizar, por meio da espiritualização, a efemeridade da matéria. Nesses poemas, a expressão lírica da erótica bandeiriana faz-se reconhecer pela pluralidade de sutilezas com que o sujeito poético manifesta sua vinculação com o sexo oposto.

Poeta múltiplo, os textos do artista pernambucano exploram tanto o universo do amor platônico quanto o das paixões em que o sujeito cede ao gozo da carne. Nessas modulações do erotismo, situam-se, portanto, os poemas em que a nudez é alçada ao patamar contemplativo e o ato sexual, adiado, para não se correr o risco de pulverizar o desejo que imanta os amantes; poemas em que sujeito e objeto se entregam sem moderação às atrações e ímpetus sexuais; e os textos em que o encontro amoroso se dá pelo sentimento de ternura para com o sofrimento alheio, talvez num impulso quase altruísta de acolhimento, talvez numa identificação com o outro.

O processo encantatório que sustenta esses universos se dá por meio da linguagem, ora refinada, em que palavras e expressões elevam a amada ao patamar de enaltecimento; ora em discurso mais declarado, desnudo de teor sugestivo e com liberdade de expressão no uso de termos que nomeiam explicitamente os desejos sexuais dos amantes. Da linguagem que carrega um legado da tradição à linguagem mais cotidiana, transitam os diferentes discursos eróticos de Bandeira. Nos poemas em que Bandeira prima pela escolha de termos sublimes configura-se a identidade de um sujeito lírico capturado pelo êxtase que provém de seu encantamento pelo objeto. Nesse plano, a linguagem, para o poeta, torna-se o canal que dá forma e significado aos

conteúdos do eu lírico, revelando a sensibilidade com que apreende e concretiza o objeto desejado. Nas composições líricas que estão no patamar dos acontecimentos cotidianos, a linguagem desabrocha em um prosaísmo crescente, desprendido de alusões a imagens elevadas.

O que se verá mais a frente, nos poemas analisados, é que excitação, contenção, frustração e aparente realização do desejo são campos de força presentes nos registros de Bandeira: o desejo que mobiliza os amantes é aguçado tanto pela inacessibilidade do objeto desejado quanto pela impossibilidade de reaver uma sensação de plenitude vivenciada desde os primórdios da vida e que compõe o histórico de prazeres dos sujeitos. Como bem sintetizou Luiz Alfredo Garcia-Roza, “O desejo é a nostalgia do objeto perdido.”<sup>1</sup>

A imaginação é também um núcleo que se sobressai nos poemas selecionados e os desdobramentos das elaborações imaginativas presentes nos textos remetem a imagens que se formam por uma relação de proximidade do sujeito com o objeto de desejo, tanto porque essas imagens apresentam uma recorrência de símbolos, quanto porque coadunam percepções apreendidas pelo poeta em experiências anteriores. É por meio dessa capacidade de evocar percepções e sensações e de compô-las em imagens originais que Bandeira entra em contato com aquilo que lhe é íntimo e fundamental, revelando não só o objeto desejado, como também a si mesmo. Nesse viés, a imaginação resgata continuamente o vínculo de Bandeira com a vida e o impulsiona para a produção de imagens que sintetizam tudo o que está ao alcance de sua criação. As reverberações do erotismo nos versos bandeirianos vêm, justamente, da potência da

---

<sup>1</sup> ROZA-GARCIA, Luiz Alfredo. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Zahar, 24ª edição, p. 145.

imaginação, fundamental para a perpetuação do desejo: ao transfigurar o objeto desejado em imagem, o sujeito agrega à visão desse objeto imaginado todo um esplendor que somente a atração erótica é capaz de proporcionar. O jogo erótico proposto pelo poeta redimensiona, portanto, a relação entre objeto e sujeito, na medida em que o segundo busca no primeiro a satisfação de seu desejo. Dentro dessa dinâmica, o objeto contemplado é dado a conhecer pelo olhar transformador do sujeito, que traça um perfil desse objeto respaldado pelas imagens idealizadas que construiu em seu itinerário - no objeto está contido um universo de símbolos que o constitui como desejável para o sujeito. “No caso da relação entre o homem e a mulher, não é a mulher enquanto corpo o que está sendo desejado, mas sobretudo a mulher enquanto desejo.”<sup>2</sup>

A mobilidade dos papéis nas dinâmicas amorosas é um matiz importante na produção lírica do poeta: de objeto de desejo a sujeito do prazer, o eu lírico de Bandeira desfruta tanto da posição de objeto quanto da posição de sujeito do desejo, instaurando-se uma cumplicidade entre aquele que contempla e quem é contemplado. É nessa dinâmica de alternância de papéis, em que um se apossa do desejo do outro, que frui o erotismo bandeiriano.

Dentre as modulações do lirismo bandeiriano está a que remete a um movimento de vida em que o amor é sempre um disparador de vivências que geram nos amantes uma desarmonia tão intensa que as sensações de prazer provocadas pela relação amorosa remetem não só à satisfação como também ao padecimento. A perturbação dos sujeitos líricos está presente nos textos, seja no prenúncio do gozo, na ameaça da dor, na busca incansável pelo estado de plenitude, na experiência comum, na cumplicidade da contemplação, na distância entre o eu lírico e a mulher almejada. As vivências

---

<sup>2</sup> Idem, p. 142.

contemplativas, confessionais e de potência sexual coexistem, e da mesma forma que Bandeira dialoga com muitas correntes artísticas, no conteúdo de seus textos, é possível constatar o resgate, em diferentes épocas e lugares, de concepções diversas sobre o amor.

O objetivo que se almejou foi, portanto, estudar os traços constitutivos do erotismo e suas modulações em Manuel Bandeira pelo viés temático-estilístico. Diante da busca de imagens eróticas que ganham corpo em um verso ou em diversas estrofes, o percurso de investigação não privilegiou um livro do poeta em específico – para o estudo das variantes dos discursos eróticos que Bandeira explorou em seus textos, foram selecionados poemas de maturidades díspares, representativos de uma personalidade literária plural como a do poeta.

As nuances do discurso erótico bandeiriano, destacadas nas análises, se assentam, predominantemente, em Georges Bataille e Octavio Paz. A conversa com Bataille se dá na escrita mais melancólica, em que os impasses da vida remetem à precariedade do ser em suas experiências-limite. As relações entre poema, imaginação e sentidos ganharam corpo no enfoque mais luminoso de Paz. As análises permitiram circunscrever associações com esses autores e o que se notou, por vezes, foi a fusão dos dois, em que a presença tanto de sujeitos poéticos despossuídos de identidade, artifício que acaba por libertar os corpos para experiências mais sensoriais e, por conseguinte, para a entrega fremente dos amantes, quanto de sujeitos em que a carne tem como canal o espírito fazem com que o poema e corpo se tornem palco das impressões e expressões do poeta.

Como procedimento comum a todos os capítulos, um poema central concentra o foco analítico, enquanto outros, que com ele dialogam, são agenciados como satélites em torno de um núcleo matricial. Desse modo, uma rede maior de poemas e de outros teóricos constitui-se ao longo do trabalho, mostrando as várias faces da temática erótica na obra bandeiriana. Vale destacar que as análises não tiveram como enfoque criar uma lista de traços a fim de gerar uma classificação tipológica do erotismo em Bandeira. O que se pretendeu foi discutir a natureza das imagens líricas e os sentidos que estão nelas contidos, já que a maior limitação imposta foi lidar com um poeta maior que não permite ser submetido a um único enfoque.

## Capítulo 1

### A INEXORÁVEL TRANSITORIEDADE

*O homem aprende que “não pode durar, de qualquer modo”, que todo o prazer é curto, que para todas as coisas finitas a hora de seu nascimento é a hora de sua morte – que não poderia ser de outro modo.*

Marcuse, *Eros e civilização*

## CHAMA E FUMO

Amor — chama, e, depois, fumaça...  
Medita no que vais fazer:  
O fumo vem, a chama passa...

Gozo cruel, ventura escassa,  
Dono do meu e do teu ser,  
Amor — chama, e, depois, fumaça...

Tanto ele queima! e, por desgraça,  
Queimado o que melhor houver,  
O fumo vem, a chama passa...

Paixão puríssima ou devassa,  
Triste ou feliz, pena ou prazer,  
Amor — chama, e, depois, fumaça...

A cada par que a aurora enlaça,  
Como é pungente o entardecer!  
O fumo vem, a chama passa...

Antes, todo ele é gosto e graça.  
Amor, fogueira linda a arder  
Amor — chama, e, depois, fumaça...

Porquanto, mal se satisfaça,  
(Como te poderei dizer?...)  
O fumo vem, a chama passa...

A chama queima... O fumo embaça.  
Tão triste que é! Mas... tem de ser...  
Amor?... — chama, e, depois, fumaça:  
O fumo vem, a chama passa...<sup>3</sup>

Teresópolis, 1911

---

<sup>3</sup> BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Record; São Paulo: Altaya, 1998, p. 48.



## 1.1 O TODO INDIVISÍVEL

“Chama e fumo” é uma das produções da lírica amorosa de *A cinza das horas* em que Manuel Bandeira põe em contato, sob o tema do amor, forças contrastantes que, reunidas no poema, ficam aderidas umas às outras de maneira a formar um todo que não pode ser mais dissociável. Efêmera e ilusória, a chama do amor é, no percurso deste texto, substancialmente alimentada por obstáculos que a impedem de atingir um estado pleno e duradouro: o eu lírico, no prosseguimento das estrofes, anuncia os sucessivos encontros e desencontros que a experiência afetiva provoca; e denuncia seu tormento diante da impossibilidade de perpetuação de um estado de “gosto e graça”. Em “Chama e fumo”, a conquista é sempre chamuscada pela inexorável ameaça da perda, o que acaba por produzir no sujeito uma energia essencial para a busca contínua da satisfação emocional.

No poema, a sequência das estrofes faz convergir as facetas plurais do sentimento amoroso, e nessa convergência manifesta-se a angústia (e a constatação) do eu lírico que se vê refém da duração relativa de tudo o que existe ou possa existir, de natureza material ou espiritual. Marcuse já destacou que “A mera previsão do fim inevitável, presente a todo instante, introduz um elemento repressivo em todas as relações libidinais e torna o próprio prazer doloroso.”<sup>4</sup>

É justamente na constatação de que toda vivência está sujeita ao tempo que residem as antíteses “prazer e sofrimento”, “conquista e perda”. Essas ligações, impossíveis de serem cindidas, passam a constituir a inteireza do sujeito poético, que

---

<sup>4</sup> MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1968, p. 200.

“(…) aprende que nada pode durar, de qualquer modo, que todo o prazer é curto, que para todas as coisas finitas a hora de seu nascimento é a hora de sua morte – que não poderia ser de outro modo.”<sup>5</sup>

Está posto, portanto, em “Chama e fumo”, de uma maneira lírica, o ciclo interminável das relações entre vida e morte. A energia de Eros, que carrega em si uma força de ligação capaz de promover um movimento de autodeterminação na busca de um objeto, no caso, um estado amoroso que se caracteriza por ser perfeito e atemporal aos olhos do sujeito, acaba por atrair Thanatos, energia capaz de evocar a destruição e a finitude. São forças contraditórias e complementares que impelem à busca contínua de uma conquista inacessível, levando o ser a vivenciar o efêmero e, por conseguinte, a violência da descontinuidade. É mergulhado nessa experiência que o eu lírico inicia o poema em tom de ensinamento, marca estilística de Bandeira, chamando atenção do interlocutor (“Medita no que vais fazer:”) para o jogo penoso do amor. Não importa a ele o tipo de envolvimento afetivo que se tenha com o parceiro, seja “Paixão puríssima ou devassa”; ele tem consciência de que todo encontro acaba por sucumbir ao movimento cíclico do início e do fim — (“A cada par que a aurora enlaça,/ Como é pungente o entardecer.”).

A percepção sobre os contrapontos do amor reafirma-se em muitos textos de Manuel Bandeira, como, por exemplo, “Mancha”, poema de *A cinza das horas*:

---

<sup>5</sup> Idem, p. 198.

(...)

Flor de perfume raro e de esquisito encanto,  
Ela zomba dos que (pobres deles!) sem cor  
Vão-lhe aos pés ajoelhar ingenuamente... Enquanto

Alguém não lhe magoar a boca de veludo...  
E não a fizer ver, por si, que isso de amor  
No fundo é amargo e triste e dói mais do que tudo.<sup>6</sup>

Diante de contextos amorosos em que emoções irrefreáveis fazem o espírito experimentar as mais profundas sensações de desordem, sugerindo que a essência do amor é por si cruel, na medida em que as energias que brotam dele são resultado de tudo que é terno e de tudo que é amargo, cabe ressaltar o que afirmou o filósofo francês Georges Bataille sobre a vulnerabilidade dos indivíduos diante da potência do gozo amoroso. Para ele, o gozo tem justamente sua origem na ação de forças que impedem ou atrapalham a permanência de um estado constante de contentamento:

A própria paixão feliz impele a uma desordem tão violenta que a felicidade em questão, antes de ser uma felicidade possível de se gozar, é tão grande que é comparável ao seu contrário, o sofrimento.<sup>7</sup>

Na vertente das forças contraditórias, e complementares, que se entrelaçam nas produções líricas bandeirianas, vale destacar, em “Chama e fumo”, a constatação da dicotomia entre intensidade e resquício. Já no primeiro e último versos que compõem a primeira estrofe, “Amor — chama, e, depois, fumaça.../ O fumo vem, a chama passa...”, o sujeito poético anuncia o paralelismo entre “chama e vida” e “fumaça e morte”. No decorrer do poema, essa correspondência, que se repete, ganha força e acaba por

---

<sup>6</sup> BANDEIRA, Manuel. *Op. cit.*, pp. 51-2.

<sup>7</sup> BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Trad: Claudia Fares. São Paulo: Editora Arx, 2004, p. 32.

imprimir uma dinâmica alternada de tensão e não tensão no texto: enquanto na chama está velada a vida, na fumaça está disfarçada a morte. É justamente a dinâmica de repetição e de ritmo regular, entre os “contrários complementares”, associada a uma gradação progressiva da conceituação do amor, que acaba por produzir, desde o início do poema, uma espécie de efeito de antecipação do fim, fazendo com que a própria essência do amor prediga a indissociação das pulsões de vida e de morte. A complementaridade existente entre Eros e Thanatos em “Chama e fumo” faz, portanto, com que o que pareça findar carregue consigo resquícios nessa fumaça que, por sua vez, religa o eu lírico à sua herança afetiva, como sinal indicativo da existência de uma chama passada. E é essa espécie de chama, vista como energia que vincula o ser à vida, que persiste como vertente erótica do poeta Manuel Bandeira.

O reavivamento da aspiração de viver aparece, como temática, em muitas de suas produções líricas. Em “A vida assim nos afeiçoa”, Bandeira cria um sujeito poético que, já na primeira estrofe, reacende na memória as circunstâncias de suas vivências.

### **A VIDA ASSIM NOS AFEIÇOA**

Se fosse dor tudo na vida,  
Seria a morte o grande bem.  
Libertadora apetejada,  
A alma dir-lhe-ia, ansiosa: — “Vem!

“Quer para a bem-aventurança  
“Leves de um mundo espiritual  
“A minha essência, onde a esperança  
“Pôs o seu hálito vital;

“Quer no mistério que te esconde  
“Tu sejas, tão-somente, o fim:  
“— Olvido impertubável, onde  
“Não restará nada de mim!”

Mas horas há que marcam fundo...  
Feitas, em cada um de nós,  
De eternidades de segundo,  
Cuja saudade extingue a voz.

Ao nosso ouvido, embaladora,  
A ama de todos os mortais,  
A esperança prometedora,  
Segreda coisas irreais.

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

A vida assim nos afeiçoa,  
Prende. Antes fosse toda fel!  
Que ao se mostrar às vezes boa,  
Ela requinta em ser cruel...<sup>8</sup>

Em um período composto por uma oração condicional, “Se fosse dor tudo na vida,/ Seria a morte o grande bem.”, o eu lírico coloca em pauta a dúvida sobre a totalidade da dor que, por vezes, embaça suas experiências felizes. Ao recordar tantos acontecimentos, repletos de variações, o sujeito poético, por meio de “laços” que foram tecidos ao longo do tempo, retoma seu sentimento de adesão à vida. O grau de afeto desses laços concentra muita energia, como se constata no verso “Quase impossíveis de romper”; e a descarga emocional das lembranças torna-se a evidência mais concreta de que viver é revisitar, no patrimônio pessoal, tanto os estados de espírito de grande amargor quanto de imenso contentamento, que se mantêm ressoando como reminiscências.

---

<sup>8</sup> Idem, *ibidem*, pp. 54-55.

## 1.2 OS ELEMENTOS ARTICULADOS

Retornando a “Chama e fumo”, o aspecto visual do poema anuncia uma estrutura formada pela combinação regular do número de sílabas poéticas que compõem cada um dos versos os quais estão, por sua vez, organizados em sete tercetos e um quarteto. Em todo o texto não se identificam versos descontínuos que fujam às oito sílabas com acento até a última tônica, seguida ou não de outras sem acento. São estrofes que agrupam versos octossílabos de estrutura homogênea, muito comum entre os simbolistas franceses, parecendo buscar o equilíbrio que o plano da paixão torna impossível.

O octossílabo foi considerado, na versificação greco-latina, o menor dos versos classificados de *arte maior* – nomenclatura dada aos versos de oito sílabas ou mais, por oposição aos de sete sílabas ou menos, ditos de *arte menor*. Há de se destacar a presença, em *A cinza das horas*, de outros poemas cuja escansão aponta para o verso octossílabo, conforme exemplificam as estrofes das composições citadas em sequência:

### VERSOS ESCRITOS N’ÁGUA

Os poucos versos que aí vão,  
Em lugar de outros é que os ponho.  
Tu que me lês, deixo ao teu sonho  
Imaginar como serão.

(...)<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Ibidem, p. 47.

## À SOMBRA DAS ARAUCÁRIAS

(...)

Cria, e terás com que exaltar-te  
no mais nobre e maior prazer.  
A afeiçoar teu sonho de arte,  
sentir-te-ás convalescer.<sup>10</sup>

## TRÊS IDADES

Quando te vi segunda vez,  
Já eras moça, e com que encanto  
A adolescência em ti se fez!  
Flor e botão... Sorrias tanto...  
E o teu sorriso foi meu pranto...

(...)<sup>11</sup>

Em “Chama e fumo”, na primeira estrofe formada por um terceto, “Amor - chama, e, depois, fumaça.../ Medita no que vais fazer:/ O fumo vem, a chama passa...”, o primeiro e terceiro versos rimam entre si, e essa concordância de sons finais entre um verso e outro se repete nos tercetos seguintes, criando um ritmo que se transforma em mais um elemento de ligação entre as estrofes. De acordo com Emanuel de Moraes, “O modelo que Manuel Bandeira seguiu – só o número de estrofes é que varia – foi o de Passerat, daí o haver composto uma vilanela.”<sup>12</sup> Geir Campos, no *Pequeno Dicionário de Arte Poética*, também destacou a formação estrófica de “Chama e Fumo”:

“Vilanela é um tipo de poema estrófico formado por uma série de tercetos em que há uma rima para os versos primeiro e terceiro, e outra para o segundo, ligando todas as estrofes, até à última, que é aumentada de um quarto verso rimando com o segundo, como em “Chama e fumo” do livro *A cinza das horas* (...)”<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> Ibidem, p. 53.

<sup>11</sup> Ibidem, p. 62.

<sup>12</sup> MORAES, Emanuel de. *Manuel Bandeira: análise e interpretação literária*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, p. 23.

<sup>13</sup> CAMPOS, Geir. *Pequeno Dicionário de Arte Poética*. Rio de Janeiro: Conquista Editora, 1960, p. 207.

A disposição dos versos, “Amor — chama, e, depois, fumaça.../ O fumo vem, a chama passa...”, que, na primeira e última estrofes, aparecem juntos e, nas estrofes internas, alternados, geram, no poema, um jogo cênico. O movimento repetitivo desses versos, ora em uma posição, ora em outra, reverbera ecos que produzem um grau de convencimento de que prazer e sofrimento fazem parte da realidade de toda existência amorosa e, portanto, estão para além da experiência individual do sujeito. Por meio da distribuição esquemática desses versos configura-se não só a singularidade da vivência do sujeito, mas também o sentido universal da experiência; logo, por via do caráter particular, totaliza-se o aspecto generalizante do impasse amoroso. No primeiro terceto, o verso “Amor — chama, e, depois, fumaça...” introduz o bloco; enquanto o verso “O fumo vem, a chama passa...” encerra o mesmo bloco. Nos tercetos seguintes, esses mesmos versos aparecem separados em ordem alternada, sendo reunidos novamente no quarteto que finaliza o poema. Cabe ressaltar que, dentre os sinais gráficos mais explorados no poema, estão as reticências, as quais imprimem, com sua função rítmica de tornar a leitura mais pausada, a manutenção de uma atmosfera lírica em que as memórias do eu lírico ecoam por todo o texto, numa espécie de contemplação de emoções passadas que têm vida no presente. A “alternância” na disposição dos versos, acrescida do uso recorrente das reticências, não visa à atenuação, mas à construção de um forte poder alusivo às dicotomias do tema central, além de conferir maior intensidade à identidade angustiada do sujeito. Como bem definiu Davi Arrigucci Jr.,

O ritmo é por si sentido, movimento para, significados mobilizados numa direção, concordância do dissonante, tensão harmônica, através do que se obtém a unidade simples de uma totalidade complexa. Acompanhá-lo analiticamente é, portanto, decisivo, pois permite compreender os componentes em suas relações em movimento, até que se possa interpretar a direção dos elementos significativos rumo ao sentido.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte – a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 76.



A repetição dos versos que contêm a imagem da chama e da fumaça imprime um movimento que reforça não só certo magnetismo entre sujeito e objeto, como também a oscilação entre presença e ausência da chama do amor: no poema, o eu lírico, ao invocar a permanência da chama, faz mais concreta a sua ausência. A estrutura dos versos que se repete num certo ritmo agrega, portanto, movimento às imagens que ressoam na memória do eu lírico e desencadeia um mecanismo de fusão entre experiência e expressão: a sucessão alternada e regular dos mesmos versos intensifica o funcionamento cíclico das vivências amorosas. Experiência e expressão fundem-se em um único eixo motriz, e o poeta por meio do paralelismo, faz ressoar a inconstância do amor, a qual o sujeito parece bem conhecer e compactuar.

A base rítmica do poema “Chama e fumo” de Manuel Bandeira é o paralelismo. As formas paralelísticas, eminentemente populares, nada mais foram, originariamente, aliás como todas ou quase todas as figuras, do que processos mnemotécnicos. (...) Evidentemente, o paralelismo usado por Manuel Bandeira não se prende a razões de origem. Elas são exclusivamente rítmicas. A fórmula, pertencente à lírica popular, o poeta encontrou-a nos modelos franceses e adotou-a.<sup>15</sup>

Vale ressaltar que o paralelismo foi também um recurso muito explorado nas composições trovadorescas e nos cantos litúrgicos dos séculos XIII e XIV, em que se repetiam, em composições feitas para serem cantadas com acompanhamento da lira, versos e estrofes quase na íntegra. No caso de “Chama e fumo”, por meio do domínio técnico de encadeamento de versos, Bandeira infunde uma cadência harmoniosa capaz de reter a fugacidade do amor.

---

<sup>15</sup> Idem, p. 24.

São muitas as produções bandeirianas em que a reiteração de versos, de vocábulos e expressões acaba por reverberar ondas sonoras que produzem efeitos evocativos: “Poemeto erótico” (*A cinza das horas*), “Alumbramento” (*Carnaval*), “Madrigal melancólico” (*Ritmo dissoluto*), “Cantiga” (*Estrela da Manhã*) e “Minha grande ternura” (*Estrela da tarde*)<sup>16</sup> são alguns exemplos de poemas, em meio a tantos, em que a constância de uma ideia ou de um som provoca o realce intenso e marcante de algo que se quer comunicar: dependendo do tom agregado ao tema e do sentido das construções, as repetições “aliciam” o interlocutor, tornando-o cúmplice das emoções do sujeito poético e das imagens que se materializam pela alusão contínua.

O magnetismo rítmico de “Chama e fumo” é, portanto, garantido por uma série de procedimentos de construção: versos octossílabos regulares; regularidade na disposição dos tercetos; repetição de versos que garantem maior carga significativa ao tema; persistência de rimas intercaladas (ABA), com exceção da última estrofe, formada por um quarteto e finalizada por uma rima intercalada e outra parelha – (ABAA); simetria na tonicidade das sílabas poéticas e aliterações, presente em muitos versos, como, por exemplo, os da quarta estrofe: “**P**aixão **p**uríssima ou **d**evassa,/ Triste ou feliz, **p**ena ou **p**razer,/ Amor — chama, e, **d**e depois, fumaça...”.

Ao observar a disposição sintática de alguns termos que compõem os versos “Amor — chama, e, depois, fumaça.../ O fumo vem, a chama passa...”, é possível identificar uma equivalência de posições das palavras “amor” e “fumo”, ambas ocupando a função de sujeito. Já o termo “chama” tem sua função sintática alterada no

---

<sup>16</sup> BANDEIRA, Manuel. *Op. Cit.* p. 60. Em “Poemeto erótico”, há a insistente repetição de “Teu corpo...”. Em “Alumbramento”, nota-se a repetição de “Eu vi...”. Em “Madrigal melancólico”, “O que eu adoro em ti,”. Em “Cantiga”, “Nas ondas da praia/ Nas ondas do mar”. Em “Minha grande ternura”, verifica-se a repetição do título no início de todos os versos.

decorrer do poema: no verso “Amor – chama, e, depois, fumaça...”, “chama” ocupa o lugar de predicativo do sujeito (o amor é chama), enquanto no verso “O fumo vem, a chama passa...”, funciona como sujeito; na última estrofe, no verso “Amor?... — chama, e, depois, fumaça:”, é possível inferir que “chama” torna-se um verbo intransitivo e núcleo do predicado verbal. Nessa “lapidação” linguística, coadunando a sintaxe e a semântica, os termos ganham funções e dimensões variadas, e o controle de um conteúdo que parece incontrollável vai sendo feito por meio linguístico. É esse exercício de encaixes de palavras que promove ressonância às tentativas do eu lírico em conceituar o amor e conduz a concentração do leitor para a expectativa do sujeito em comandar o que é ingovernável — o sentimento amoroso.

O emprego de termos com carga semântica contrastante desdobra-se no poema. É o caso dos adjetivos “cruel” e “escassa”, que se relacionam, na segunda estrofe, aos substantivos “gozo” e “ventura”, intensificando a relação complementar entre prazer e dor. Outros termos corroboram, como as antíteses, “puríssima/devassa” e “triste/feliz”, presentes na quarta estrofe, intensificando as alternâncias de estado e fazendo perdurar o sentimento de desordem que sustenta o jogo erótico – o tormento que abala os amantes germina justamente do que os inspira e os satisfaz.

No segundo verso da primeira estrofe, “Medita no que vais fazer:”, como já mencionado em parágrafos anteriores, o sujeito lírico parece aconselhar um possível interlocutor sobre as decorrências da relação amorosa. A inserção desse interlocutor se estende ao segundo verso da segunda estrofe, “Dono do meu e do teu ser”, e ao segundo verso da sétima estrofe, “(Como te poderei dizer?...)”, o que sugere, no texto, certa cumplicidade entre os interlocutores sobre os impasses da sedução do amor; a inserção

---

dos parênteses parece corroborar essa cumplicidade. Seria esse “tu” o leitor ou a própria amante, a quem o sujeito poético aconselha? Para Leônidas Câmara, em seu ensaio intitulado “A poesia de Manuel Bandeira: seu revestimento ideológico e formal”:

Até é possível ver no poema (de Bandeira) características de um mundo idêntico ao do romancista. Um poema que se enche de personagens. Quando o personagem não é o mesmo poeta, ou a disfarçável mulher amada, é sentimento sob múltiplas faces.<sup>17</sup>

De qualquer modo, a presença deste outro, quer seja uma personagem interna ao poema quer seja o leitor, acrescenta ao texto o caráter quase “didático-pedagógico”, alertando e aconselhando os que se aventuram no amor. Esse lado magisterial da poesia de Bandeira parece concentrar um exercício de ensinar a viver, exprimindo certo desejo de familiarização com os conteúdos dolorosos da vida, sempre em busca de formas de superação e aproximação natural com o curso da existência. Seria essa sua identificação com a vida, mesmo com a ameaça constante da morte, um meio de extrair energia e conteúdo para seus poemas?

Há que destacar, ainda, que em diversos outros poemas de Bandeira se mantém uma certa proximidade, ou até cumplicidade, dos sujeitos poéticos com seus interlocutores; muitas vezes, marcada pelo uso dos parênteses. Funcionaria esse traço estilístico como janelas que se abrem para um universo de ideias à espera de uma brecha para se fazer valer? Ou se trata de uma vertente da poesia bandeiriana: comunicar suas concepções sobre as intercorrências da vida? Leônidas Câmara foca luz nesse traço poético do autor:

---

<sup>17</sup> In: BRAYNER, Sônia (Org.). Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Brasília: INL, 1980, vol. 5, p. 180. (Coleção Fortuna Crítica, v.5).

O poema de Bandeira que muitas e muitas vezes lhe possibilita retirar do prosaico conteúdos líricos lhe garante uma forma singular de fazer poesia monologando e dialogando... Uma forma de poesia dirigida ao leitor, pedindo a sua interveniência, o seu juízo lírico e emocional. No seu poema, raramente o subjetivismo é egoísta. Chama a atenção, pede adesão, mostra, denota, aponta para as coisas.<sup>18</sup>

Esses “monólogos ou diálogos”, que funcionam como breves observações, geralmente em tom confessional, surgem como “pinceladas” de divagação, ironias, lamentos ou pequenos comentários, muitas vezes, emoldurados pelos parênteses. Presentes desde *A cinza das horas*, estão estreitamente vinculados ao clima emocional atribuído pelo poeta ao tema abordado. Os fragmentos selecionados a seguir são exemplos que não têm propriamente a intenção de direcionar a leitura para mais longe; têm o intuito de somente confirmar a força com que esse recurso povoa alguns dos livros que compõem o universo poético de Bandeira. Em “Do que dissestes...” (*Carnaval*), na primeira estrofe, o eu lírico anseia por maior ternura, tema recorrente em Bandeira: “Quanta ternura em mim havia! / (Em vós também... Por que o negais?)”; em “O Espelho” (*O ritmo dissoluto*), o eu lírico vê refletido o corpo que deseja e indaga como se precisasse dividir sua dúvida: “No infinito (e esse espelho é o infinito?...)”; e em “Oração a Nossa Senhora da Boa Morte” (*Estrela da manhã*), a proximidade entre o sagrado e a figura feminina é o que mobiliza o eu lírico: “Para as outras santas voltei os olhos. / Porém as santas são impassíveis / Como as mulheres que me enganaram. / Desenganei-me das outras santas / (Pedi a muitas, rezei a tantas) / Até que um dia me apresentaram / A Santa Rita dos Impossíveis.”.

---

<sup>18</sup> Idem, p. 180.

### 1.3 O FLUXO DO TEMPO

Na estrutura de “Chama e fumo”, outro elemento que se destaca é o fluxo do tempo, assegurado pela articulação dos tempos verbais. No texto, estruturam-se três períodos: o presente, o futuro e a “eternização”. Os dois primeiros tempos, presente e futuro, estão enlaçados em versos que se repetem nas estrofes, “Amor — chama, e, depois, fumaça.../ Medita no que vais fazer:”, prenunciando tanto um presente que não está sob a configuração de um instante, mas é atemporal e atribui à experiência amorosa um tempo indefinido de duração, quanto um futuro “antecipado” em que o destino dos acontecimentos não pode ser freado, fazendo com que o sentimento amoroso se renda à duração relativa das coisas. A aspiração de eternizar toda experiência de contentamento já foi tratada por Marcuse da seguinte forma:

A intemporalidade é o ideal do prazer. O tempo não tem poder sobre o id, que é o domínio original do princípio de prazer. Mas o ego, por cujo intermédio, exclusivamente, o prazer se torna real, está em sua inteireza sujeito ao tempo.<sup>19</sup>

A circularidade do tempo verbal, no percurso do poema, acaba por reiterar o vínculo entre presença e ausência do eu lírico com o objeto; a presença do objeto remete ao sentimento de ausência do mesmo e sua ausência, por sua vez, remete ao sentimento de presença, promovendo, nesse movimento circular, a concentração dos sentidos da dor e da satisfação. Desde a primeira estrofe, por meio do testemunho do sujeito lírico, a antecipação de uma certeza que, por si, já se sabe confirmada, é colocada em jogo e, nesse enlaçar de tempos, o poema se direciona a um tom fatalista em que, dentro da

---

<sup>19</sup> MARCUSE, Herbert. Op. cit., p. 200.

perspectiva do tempo futuro, indicado reiteradamente pelo advérbio “depois”, não há saída para os amantes. Concomitantemente, há um presente extasiante que literalmente se esfumaça frente a um devir marcado pela ausência ou fim da chama do desejo. Já o terceiro tempo, a “eternização”, manifesta-se nos resquícios que são parte integrante da memória do indivíduo: são sentimentos que ficam aderidos ao histórico afetivo do sujeito e dão sustentação à vida, na medida em que se tornam recordações simultâneas de um tempo de contentamento e de dor. A constatação de que toda experiência se rende ao tempo impele o sujeito a buscar, por meio da memória, a eternização das reminiscências dos conteúdos vividos. Ainda de acordo com Marcuse,

“A recordação recupera o *temps perdu*, que foi o tempo de gratificação e plena realização. Eros, penetrando na consciência, é movido pela recordação; assim, protesta contra a ordem de renúncia; usa a memória em seu esforço para derrotar o tempo num mundo dominado pelo tempo. Mas, na medida em que o tempo retém o seu poder sobre Eros, a felicidade é essencialmente uma coisa do passado. A terrível sentença que afirma que somente os paraísos perdidos são os verdadeiros julga e ao mesmo tempo resgata o *temps perdu*.”<sup>20</sup>

Na última estrofe, nos versos, “Tão triste que é! Mas... tem de ser.../ Amor?... — chama, e, depois, fumaça:” prevalece o tom resignado do eu lírico diante da constatação de que o fim é inevitável. Ele, com tamanha evidência, rende-se aos efeitos implacáveis do tempo e assume de vez a impotência em perpetuar um estado de gozo permanente.

A forma como Bandeira articula os elementos do poema reitera a ideia de que há uma duração relativa para tudo. O próprio texto, na repetição de versos, produz a percepção de que não só a relação amorosa sucumbe à ação do tempo, mas a própria leitura do poema, que, verso a verso, já se transforma em fumaça.

---

<sup>20</sup> Idem, p. 201.

#### 1.4 OS SÍMBOLOS DA NATUREZA

Em “Chama e fumo”, os termos “chama”, “fumaça” e “fumo”, reunidos nos versos “Amor — chama, e, depois, fumaça.../ O fumo vem, a chama passa...”, e reiterados nas estrofes subsequentes, fazem convergir os sentimentos ambíguos que alucinam e angustiam o eu lírico: o amor, que é primeiramente chama, e por isso encanta e enlaça, em um momento seguinte, vira resquício, é fumaça. Nesse encadeamento de termos relativamente próximos por assumirem significações correspondentes ao domínio do fogo, a sugestão da fumaça como resquício de uma vivência remete à ideia de resíduo de horas consumadas e passadas, evocando um sentimento melancólico em relação às experiências prazerosas vividas anteriormente. O comportamento do fogo bandeiriano, em seu universo simbólico, ao mesmo tempo em que aquece e captura em encantamento os indivíduos, é capaz de, por meio de suas reminiscências, ferir e atormentar. Sob “as cinzas das horas” que detêm, de forma intensa, o testemunho de lembranças ternas — tristes e alegres, germina novamente a chama.

Vale recordar que o símbolo do fogo é um fenômeno que, além de incitar desdobramentos no imaginário das pessoas quanto à sua origem e a seu processo de conquista e dominação pelos homens, reúne opostos complementares, como renovação e destruição, vitalidade e aniquilamento, fertilidade e devastação.

Relembrar o mito de Prometeu também pode ser um dos caminhos para as interpretações do poema. Trata-se de uma referência que merece atenção, pois muitos autores já consideraram o valor desse mito no processo de aquisição e controle do fogo. Freud, por exemplo, deteve suas reflexões sobre a conduta de Prometeu tanto ao tomar



para si o fogo quanto na forma de conduzi-lo, culminando na conseqüente punição. Prometeu, engajado no papel de protetor dos mortais, desafia os deuses e usurpa-lhes o fogo “do céu” para, em seguida, transportá-lo dentro de uma haste oca. Apresenta-se como um herói que faz convergir, diante de seus atos, sentimentos contrastantes e complementares, pois ao mesmo tempo em que se configura como um indivíduo notabilizado por sua coragem e fidelidade aos homens, é também capaz de lograr Zeus, apropriando-se das sementes do fogo e conduzindo-as na tal vara.

Prometeu, após praticar o “delito”, é punido por Zeus e acorrentado a um rochedo para ter seu fígado<sup>21</sup> devorado pelos abutres. Freud, além de se deter nesse caráter da punição sofrida por Prometeu, remete-se também à imagem das sementes carregadas na vara como símbolo da fecundação, incluindo o valor libidinal do fogo.

A opacidade da lenda de Prometeu, como a de outros mitos do fogo, é acrescentada pelo fato de que, entre os primitivos, o fogo apresentava-se-lhes necessariamente como algo similar à paixão amorosa – nós diríamos: como símbolo da libido. O calor que o fogo irradia provoca a mesma sensação que acompanha o estado de excitação sexual, e a chama, com sua forma e movimento, recorda o falo em atividade.<sup>22</sup>

O simbolismo do fogo, mesmo coadunando manifestações de caráter diverso em seu conteúdo, como já apontado em parágrafos anteriores, propõe caminhos significativos para a interpretação da lírica bandeiriana: por meio de imagens constituídas a partir de vocábulos cuja força sugestiva provém do fenômeno do fogo –

---

<sup>21</sup> Para os antigos, o fígado é o centro de todas as paixões e de todos os desejos.

<sup>22</sup> FREUD, S. A conquista do fogo. In: *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 403-404.

que, por sua vez, desprende calor e luz, sempre aludindo a emoções intensas – Bandeira evoca, em muitos de seus poemas, vertentes que carregam, no símbolo do fogo e de seus subtemas, diferentes valores sugestivos, como a excitação sexual e o deleite; o sentimento terno de afeição; o estado de purificação; o brilho intenso; a fecundação; a revivificação. Em “Poemeto erótico” (*A cinza das horas*), poema que será analisado mais adiante, nota-se a presença de uma cadeia de vocábulos que intensifica a fruição sexual de um sujeito arrebatado pela imagem de um corpo feminino dotado de qualidades que, por efeito de proximidade com as fontes de luz e calor, sugerem a conotação sexual do encantamento.

(...)

Teu corpo é a brasa do lume...

Teu corpo é chama e flameja  
Como à tarde os horizontes...

(...)

Volúpia da água e da chama...<sup>23</sup>

No texto, termos que enaltecem a relação do corpo feminino com o brilho da luz e do fogo (brasa, lume, chama, flameja) corroboram o estado de encantamento em que se encontra o eu lírico, magnetizado por imagens que, cumulativamente, lhe causam admiração.

“Cartas de meu avô”, também um poema de *A cinza das horas*, extrai do símbolo do fogo a representação mais motivadora para se referir à manifestação de afeição física de um casal. No texto, o eu lírico é tomado por um sentimento de

---

<sup>23</sup> BANDEIRA, Manuel. Op. cit., p.60.

comoção ao evocar, como lembranças ternas, o conteúdo das cartas que seu avô escrevia a sua avó. O tom geral do poema sustenta a idealização do vínculo amoroso desses ascendentes, a qual se torna mais intensa justamente pelo contraste com a solidão do eu lírico. A primeira estrofe introduz, por meio da personificação da tarde e da chuva, um quadro marcado pela descrição de um entardecer úmido em que o sujeito, absorto na leitura das cartas, adentra a noite, recolhido ao passado. O poder sugestivo das imagens externas configuradas nas duas primeiras estrofes, “A tarde cai, por demais/ Erma, úmida e silente...” e “A chuva, em gotas glaciais,/ Chora monotonamente.”, evidencia a perturbação interna do sujeito que, saudoso, sorri enternecido do fervor dos carinhos trocados por seus avós. Vale destacar o valor do advérbio “monotonamente”, que, por efeito de sentido, reúne um fenômeno da Natureza (a chuva) à condição interna do sujeito. Quem chora monotonamente? Não só é expressa a circunstância da chuva, que se repete continuamente, como também o estado de isolamento do eu lírico — é nessa via que o tom melancólico se intensifica: pelo efeito de sentido do advérbio e pela reiteração das estrofes inicial e final, que fazem repercutir fortemente, como em insistentes golpes, a condição solitária do eu lírico.

### **CARTAS DE MEU AVÔ**

A tarde cai, por demais  
Erma, úmida e silente...  
A chuva, em gotas glaciais,  
Chora monotonamente.

E enquanto anoitece, vou  
Lendo, sossegado e só,  
As cartas que meu avô  
Escrevia a minha avó.

Enternecido sorrio  
Do fervor desses carinhos:  
É que os conheci velhinhos,

Quando o fogo era já frio.

Cartas de antes do noivado...  
Cartas de amor que começa,  
Inquieto, maravilhado,  
E sem saber o que peça.

Temendo a cada momento  
Ofendê-la, desgostá-la,  
Quer ler em seu pensamento  
E balbucia, não fala...

A mão pálida tremia  
Contando o seu grande bem.  
Mas, como o dele, batia  
Dela o coração também.

A paixão, medrosa dantes,  
Cresceu, dominou-o todo.  
E as confissões hesitantes  
Mudaram logo de modo.

Depois o espinho do ciúme...  
A dor... a visão da morte...  
Mas, calmado o vento, o lume  
Brilhou, mais puro e mais forte.

E eu bendigo, envergonhado,  
Esse amor, avô do meu...  
Do meu - fruto sem cuidado  
Que ainda verde apodreceu.

O meu semblante está enxuto.  
Mas a alma, em gotas mansas,  
Chora, abismada no luto  
Das minhas desesperanças...

E a noite vem, por demais  
Erma, úmida e silente...  
A chuva em pingos glaciais,  
Cai melancolicamente.

E enquanto anoitece, vou  
Lendo, sossegado e só,  
As cartas que, meu avô  
Escrevia a minha avó.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> BANDEIRA, Manuel. Op. cit., p. 52.

O oxímoro, “fogo frio”, presente na terceira estrofe, para designar o calor das carícias que se esvaiu com o passar dos anos, é prenunciado desde a primeira estrofe: por meio de imagens que aproximam elementos de significação díspar, como a tarde úmida e a chuva gélida, que se contrapõem à intensidade de emoções ardentes, o conteúdo das cartas desestabiliza o eu lírico, trazendo à tona uma sucessão de reminiscências. Ao vocábulo “frio” aproximam-se “úmida”, “chuva”, “gotas”, “glaciais” e “chora”, enquanto ao vocábulo “fogo” associam-se “enternecido”, “sorriso”, “fervor” e “carinhos”. Nesse percurso, os versos que antecedem “fogo frio” funcionam como preliminares para o que há de acontecer na sequência: as “gotas glaciais” antecipam uma atmosfera de ausência de calor, mas não de qualquer calor — “Quando o fogo era já frio” remete ao calor da disposição sexual para a união dos corpos que, como resultado do tempo vivido, perde sua potência; entretanto, a memória enternecida do neto é um testemunho de que ele não presenciou o “fogo” de ligação sexual, mas sim o “fogo” que se transformou em ligação afetiva.

“Cartas de meu avô” mantém a perícia de Bandeira para abrigar, como já apontado anteriormente, em um mesmo poema, forças contrastantes que se tornam estreitamente ligadas, de modo a garantir um vínculo potente capaz de configurar imagens impregnadas de autenticidade: há, nelas, uma fidelidade de representação em relação à situação ou objeto que o inspiram; nas imagens que Bandeira cria há sinceridade e pureza de intenções. Em “Cartas de meu avô”, o poeta reverencia mais uma vez o tema do amor e a agitação de sentimentos; como em “Chama e fumo”, o eu lírico dá seu testemunho de que qualquer forte afeição por alguém, originada por laços de consanguinidade, por amizade, admiração ou por atração sexual, está sujeita às

decorrências do tempo, à ação cíclica do início e do fim. Novamente, a “chama” vira “fumaça”; agora, na velhice dos avós.

A coadunação de elementos que, por princípio, polarizam-se aparece em outros poemas de Bandeira: em “A mata” (*Ritmo dissoluto*), o símbolo do “fogo” apresenta-se mesclado ao da “água”, e essa aproximação de termos de universos aparentemente díspares faz surgir novos pontos de contato que amplificam as ideias que se têm sobre cada um desses elementos. No poema, o fogo é quem livra a mata de intenso sofrimento, de dores e angústias que a fustigaram por um longo período e promove sua regeneração, enquanto a água precipita-se sobre a mata, provocando-lhe toda espécie de ocorrências: ao mesmo tempo em que a faz cair em ruína, castigando-a, a água aplaca a sede da mata para que o fogo lhe dê nova vida, revivificando-a e promovendo um novo começo.

### A MATA

(...)

Que saberá a mata? Que pedirá a mata?

Pedirá água?

Mas a água despenhou-se há pouco, fustigando-a, escorraçando-a, sacian-  
[do-a como aos alarves.

Pedirá o fogo para a purificação das necroses milenárias?

Ou não pede nada, e quer falar e não pode?

Terá surpreendido o segredo da terra pelos ouvidos finíssimos das suas  
[raízes?

(...)<sup>25</sup>

Da mesma forma que o fogo e seus desdobramentos têm uma inserção considerável no universo lírico de Bandeira, o elemento “água”, com seus conteúdos plurais, também está presente nas imagens poéticas desde o primeiro livro. Sozinha ou

---

<sup>25</sup> Idem, p. 118.

em equação com a incandescência do fogo, como em “À beira d’água” (*A cinza das horas*),

D’água o fluido lençol, onde em áscuas cintila  
O sol, que no cristal argênteo se refrata,  
Crepitando na pedra, a cuja borda oscila,  
Cai, gemendo e cantando, ao fundo da cascata.

(...)<sup>26</sup>

a água tem para o poeta várias facetas que lhe possibilitam relações e oposições que delineiam as concepções que tem das realidades existentes ou imaginadas. Dentre os efeitos múltiplos da água, estão os que expressam, por exemplo, o conforto emocional que esse símbolo, independente de sua origem, promove na intimidade dos sujeitos poéticos bandeirianos. “Murmúrio d’água” (*O ritmo dissoluto*) é uma referência valiosa para circunscrever o universo “aquático” plural de Manuel Bandeira:

Murmúrio d’água, és tão suave a meus ouvidos...  
Faz tanto bem à minha dor teu refrigerio!  
Nem sei passar sem teu murmúrio a meus ouvidos,  
Sem teu suave, teu afável refrigerio.

Água de fonte... água de oceano... água de pranto...  
Água de rio...  
Água de chuva, água cantante das lavadas...  
Têm para mim, todas, consolos de acalanto,  
A que sorrio...

(...)<sup>27</sup>

A alusão a “diversas” águas, tanto quanto a outros elementos da Natureza, abre um amplo acesso às maneiras como Bandeira assimila o que sucede no curso de sua existência e transforma, com intensidade produtiva, todo esse material em manifestações líricas. Da mesma forma que o “fogo” motivou Bandeira a expressar, por

---

<sup>26</sup> Idem, p. 56.

<sup>27</sup> Idem, p. 108.

meio de sua sensibilidade estética, as emoções experimentadas em diferentes relacionamentos afetivos, originados ou pelo impulso de paixão, ou pela necessidade do calor íntimo do amor físico, a água também penetrou, por vezes, subrepticiamente, e, por outras, sem margem para ambiguidades, as imagens que exprimem o estado emocional do poeta. Em inúmeras produções, identificam-se referências, desde os primeiros poemas, a temas e vocábulos que, por proximidade de proposição ou função similar, aproximam-se do universo da água: orvalhos, prantos, poças, poços, lagos, rios e oceanos passam a ter valor evocativo e, muitas vezes, místico nas analogias que o poeta estabelece ao sugerir imagens que, por relação de semelhança, comparação ou metáfora, expressam pontos de vista, fantasias, reflexões e sentimentos plurais dos sujeitos poéticos. São muitos os poemas que contêm os vocábulos “pranto”, “orvalho”, “poço”, “lagos” e “rio”; entretanto, parece oportuno, neste ensaio, manter o foco nos conteúdos semânticos que exprimem, em diferentes graus, a descarga emocional que a admiração física ou espiritual provoca no eu lírico, seja pelo sentimento de ternura e de paixão, seja pela intensa sensação de prazer sexual que o objeto provoca.

Por vezes, em muitos poemas bandeirianos, a Natureza substitui, de alguma forma, o corpo da amada e o contato físico com ele. “Na solidão das noites úmidas”, por exemplo, a relação metafórica entre a água e o corpo feminino (“A água era teu corpo a estremecer-se com delícia.”) configura o território de sedução (“Como uma carne de mulher sob a carícia.”) e de intersecção entre os amantes (“O luar era a minha inefável carícia.”<sup>28</sup>). Em “Oceano”, a Natureza, que afaga ou fustiga, envolve, inunda e consola o eu lírico: a vasta extensão do oceano, em contraponto com a imagem da praia, vem



intensificar as perturbações que arrebatam o sujeito:

Olho a praia. A treva é densa.  
Ulula o mar, que não vejo,  
Naquela voz sem consolo,  
Naquela tristeza imensa  
Que há na voz do meu desejo.

E nesse tom sem consolo  
Ouço a voz do meu destino:  
Má sina que desconheço,  
Vem vindo desde eu menino,  
Cresce quanto em anos cresço.

— Voz de oceano que não vejo  
Da praia do meu desejo...<sup>29</sup>

Como observado, Manuel Bandeira foi um poeta capaz de desenvolver, com variedade expressiva, um discurso poético rico em referências à Natureza. Chama atenção, portanto, a importância de muitos símbolos na articulação das imagens que ele instaura em poemas de diferentes fases. Sua sensibilidade para estabelecer um diálogo fértil com a Natureza, com o propósito de se apropriar de seus elementos, transforma-se em forma legítima de traduzir em imagens literárias suas experiências mais particulares. Em muitas outras produções do poeta constata-se que a seleção de elementos naturais é um ponto que se manifesta com intensidade na maneira particular de Bandeira evocar sua transcendência da morte física, como se a Natureza representasse a raiz da existência de tudo, resultando em vivacidade e sentimento de exaltação e inspiração. Para Baudelaire,

A natureza, que se põe diante de nós, para onde quer que nos voltemos, e que nos envolve como um mistério, apresenta-se sob diversos estados

---

<sup>28</sup> Idem, “Na solidão das noites úmidas”, p. 107.

<sup>29</sup> Idem, “Oceano”, p. 64.

simultâneos, cada um dos quais, sendo mais inteligível, ou mais sensível para nós, reflete-se vivamente em nossos corações: forma, atitude e movimento, luz e cor, som e harmonia. (...) tudo é hieroglífico, e nós sabemos que os símbolos não são obscuros senão de uma maneira relativa, isto é, de acordo com a pureza, a boa vontade ou a clarividência nativa das almas. Ora, o que é um poeta (tomo essa palavra em sua acepção mais vasta) senão um tradutor, um decifrador?<sup>30</sup>

Bandeira, ao criar associações que manifestam sua empatia com elementos da Natureza, parece indicar quais motivações dão alma e vida à sua existência e o que de fato lhe proporciona o entusiasmo indispensável para inaugurar relações que sugerem vínculos genuínos com a realidade. É pela voz de sujeitos líricos que vêem e sentem a vida por um canal sensível à ternura e ao encantamento, que novos campos de significações transmudam os desassossegos provindos da realidade vivida pelo poeta. Em “Plenitude” (*A cinza das horas*), poema composto no período em que residia em Cladavel (Suíça – 1914), o poeta reverencia a “Mãe Natureza” como uma “entidade” capaz de propiciar a inspiração fundamental à vida. Atrai atenção, no decorrer das estrofes, a presença de vocábulos que remetem à imagem de tudo o que desprende calor, luz e energia: os termos “sol”, “ofuscar”, “forja”, “estuar”, “estalar”, “quente”, “furor”, “flamejar” e “chama”, em estrofes consecutivas, fortalecendo a simbiose entre as entranhas da Terra e do eu lírico. A potência da Natureza restitui o esplendor da vida, funcionando como motivação que anima a existência do sujeito. Vale notar também como as imagens vinculadas inicialmente à atmosfera aérea da cura (o poeta que tanto necessitava ar puro no tratamento de sua doença) vão compondo, em seu conjunto léxico, a potência sexual em seu clímax, por meio das palavras “embriaga”, “exalta”, “fibra”, “ventre”, “ofega”, “penetra”, “dionisíaco”, “ardente”, “entranhas”, “êxtase”,

---

<sup>30</sup> BAUDELAIRE, Charles. *L'art romantique*. Paris: Garnier-Flammarion, p. 305; 306-7. In: FONTES, Joaquim Brasil. *Eros, tecelão de mitos*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2003, p. 247.

“ânsias”, “gozo”, “chama” e “desejo”, que remetem ao território semântico da sexualidade.

## PLENITUDE

Vai alto o dia. O sol a pino ofusca e vibra.  
O ar é como de forja. A força nova e pura  
Da vida embriaga e exalta. E eu sinto, fibra a fibra,  
Avassalar-me o ser a vontade da cura.

A energia vital que no ventre profundo  
Da Terra estuante ofega e penetra as raízes,  
Sobe no caule, faz todo galho fecundo  
E estala na amplidão das ramadas felizes,

Entra-me como um vinho acre pelas narinas...  
Arde-me na garganta... E nas artérias sinto  
O bálsamo aromado e quente das resinas  
Que vem na exalação de cada terebinto.  
O furor de criação dionisíaco estua  
No fundo das rechãs, no flanco das montanhas,  
E eu observo-o nos sons, na glória da luz crua  
E ouço-o ardente bater dentro de minhas entranhas.

Tenho êxtase de santo... Ânias para a virtude...  
Canta em minh'alma absorta um mundo de harmonias.  
Vêm-me audácias de herói... Sonho o que jamais pude  
- Belo como Davi, forte como Golias...

E neste curto instante em que me exalto  
de tudo o que não sou, gozo o que invejo,  
E nunca o sonho humano assim subiu tão alto  
Nem flamejou mais bela a chama do desejo.

E tudo isso me vem em vós, Mãe Natureza!  
Vós que me dais o grande exemplo de beleza  
E me dais o divino apetite da vida.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> BANDEIRA, Manuel. Op. cit., p. 61.

A presentificação absoluta do poema “Plenitude”, sem nenhuma declinação pretérita, intensifica a força que invade o poema, quase coincidindo com sua iniciação. Também é de se notar o caminho percorrido pelo sujeito lírico entre “fora” e “dentro” de si, fazendo ressoar a energia natural no interior de seu organismo. E daí nascem imagens afins ao imaginário religioso, como “êxtase de santo”, culminando no “divino apetite da vida”. Natureza, homem, sexo e divindade se entrelaçam pela potência única da vida como que coadunados em uma cerimônia sagrada.

A presença de sujeitos poéticos que engrandecem, com ênfase expressiva, o poder sublime e divinizado da Natureza aparece não só em “Plenitude” como também em “D. Juan” (*A cinza das horas*). Tudo o que está ao redor funciona como agente que desperta no ser a sensação de tormento e de deslumbramento para com a vida. Mais uma vez, a conexão com o ambiente natural funciona como uma energia que atravessa o sujeito com força suficiente para interromper temporariamente a falta de crença e pô-lo em contato com a sensação prazerosa do deslumbramento.

Em “D. Juan”, mais uma vez o poeta conversa com a tradição ao se referir à figura desse incontrolável sedutor que, para o eu lírico bandeiriano, vive a busca incessante da sedução justamente por não encontrar em suas mulheres o sentido de viver: “Morreste incontentado, e cada seduzida / Foi um ludíbrico à tua essência. Em tais amores / Não encontraste nunca o sentido da vida.” Nesse poema, o eu lírico parece também dirigir-se à figura de Eros para evocar, na “aspiração divina”, o vigor soberano dos deuses, em contrapartida à falta de poder dos homens para atingir a harmonia universal. Entretanto, na sequência das estrofes, é Eros quem detém a energia das polaridades (“Tua alma era do céu e perdeu-se no inferno...”), sofrendo com as emoções

intensas e contrárias que sua própria imagem reúne. Como bem sintetiza Joaquim Brasil Fontes, em *Eros, tecelão de mitos*,

Eros dociamargo atravessa o cosmos e o coração do poeta, reunindo, no prazer e na dor, os elementos da matéria: seu modo de cantar é parte do mundo, é um tecido onde se harmonizam, cintilantes e coloridos, os contrários, percorridos, eles próprios, pela força do Desejo.<sup>32</sup>

#### D. JUAN

Ser de eleição em cujo olhar a natureza  
Acendeu a fagulha ativa que fascina,  
Tu trazias aquela aspiração divina  
De realizar na vida a perfeita beleza.

Creste achá-la no amor, na indizível surpresa  
Da posse – o sonho mau que desvaira e ilumina.  
Vencido, escarneceste a virtude mofina...  
Tua moral não foi a da massa burguesa.

Morreste incontentado, e cada seduzida  
Foi um ludíbrio à tua essência. Em tais amores  
Não encontraste nunca o sentido da vida.

Tua alma era do céu e perdeu-se no inferno...  
Para os poetas e para os graves pensadores  
Da imortal ânsia humana és o símbolo eterno.<sup>33</sup>

Mais uma vez, o poder da Natureza em restabelecer a energia necessária ao indivíduo para revivescer, atrelado à maneira característica de Manuel Bandeira agregar a seus poemas um forte traço de ensinamento, evidencia uma atitude salutar em relação à vida. Em um poema já mencionado anteriormente, “À sombra das araucárias”, no primeiro verso, “Não aprofundes o teu tédio”, o sujeito poético profetiza seu ponto de

---

<sup>32</sup> FONTES, Joaquim Brasil, Op. cit., p. 256.

<sup>33</sup> BANDEIRA, Manuel. Op. cit., p. 51.

vista sobre o comportamento que acredita ser transfigurador diante de vivências e sensações, muitas vezes, sombrias, como o desgosto, o tédio e a mágoa. Nos versos e estrofes seguintes, emerge o propósito de demonstrar que uma forma de reação é absorver os alimentos que provêm da Natureza como um sopro vital, metamorfoseando, por meio da arte, o “mau destino” que a realidade lhe impôs. Joaquim-Francisco Coelho, em *Manuel Bandeira pré-modernista*, atentou para o processo cíclico de altos e baixos que constitui a produção do poeta:

Os técnicos da psicanálise literária logo reconhecerão que a lírica de Bandeira constantemente se alimenta da dialética de dois impulsos antagônicos, o tanático (fonte de imagens noturnas) e o genésico (fonte de imagens luminosas) – ambos resolvendo-se na síntese última da arte, “fada que transmuta e transfigura o mau destino” (“À sombra das araucárias”). Entre esses dois impulsos, situam-se, às vezes superpostos e gerando subtemas, alguns dos grandes núcleos temáticos da lírica bandeiriana: o amor e a morte, os paraísos da infância, os amigos e a família, a terra natal e a adotiva (geminadas e sublimadas na Cidade-Sonho de Pasárgada), a poesia – e, na infinidade de suas formas naturais ou milagrosas, o corpo mesmo da vida, que o poeta amaldiçoará ou celebrará consoante os *ups* e os *downs* de seu *mood* psicofísico.<sup>34</sup>

Ainda em “À sombra das araucárias”, os estímulos sensoriais, como a luz da manhã, o caminho d’água, as amoras orvalhadas e o verde à beira da estrada são capazes de transportar o ser de um estado de consternação para a condição de recobrar com vigor o ânimo de viver. Na composição das estrofes, a Natureza se apresenta com vitalidade e grande capacidade de ação; o “painel da natureza” não é estático e todos os elementos estão em movimento: a névoa é errante, os gansos estão “a bambolear” e as amoras “a rir”... Essas ações são o contraponto para a sensação de enfado, vazio e pesar

---

<sup>34</sup> COELHO, Joaquim-Francisco. *Manuel Bandeira pré-modernista*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, p. 14.

e reforçam o ponto de vista do eu lírico que transmuta, por meio da arte, a disposição de seu espírito para o encantamento com a vida. A interjeição “sus”, na quinta estrofe, vem, como forma expressiva, infundir a alegria e o contentamento na passagem do estado desconsolador para um estado de ligação afetiva com a vida:

(...)

Ah! Fosse tudo assim na vida!  
Sus, não cedas à vã fraqueza.  
Que adianta a queixa repetida?  
Goza o painel da natureza.

(...)<sup>35</sup>

“Plenitude” e “À sombra das araucárias” estão entre os poemas do primeiro livro que se distanciam da presença de sujeitos poéticos abatidos por uma atmosfera de sofrimento interminável e imersos em situação de extrema desesperança, sem a possibilidade de reação ao amargo desânimo. Nesses dois textos, um novo cenário é desenhado: surge um movimento de reação ao tédio; surgem aspirações, expectativas, pretensões, forças que impulsionam o eu lírico para a realização; a disposição para o contentamento e a exaltação à vida são os traços predominantes.

A interação de energias com tendências aparentemente contrárias coadunadas no cerne dos sujeitos líricos bandeirianos está presente, portanto, em muitas criações do poeta. O espírito desconsolado, que poderia remeter a uma manifestação concreta da sintomatologia da tuberculose, convive, pois, intimamente, com uma tendência contrária

---

<sup>35</sup> Idem, “À sombra das araucárias”, p. 53.

que responde a uma primeira instância de Eros — instinto vital que impele o indivíduo para a existência, atando-o à vida. Nesse sentido, a carga destrutiva das experiências vividas tem potência suficiente para abrir a oportunidade de emergir novas formas de se restabelecer o equilíbrio, como se vê declarado no poema “Testamento” (*Lira dos cinquent’anos*), em que, já na primeira estrofe, a força que impele o sujeito para a criação está justamente na privação de algo:

O que não tenho e desejo  
É que melhor me enriquece.  
Tive uns dinheiros — perdi-os...  
Tive 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.

(...)<sup>36</sup>

É, portanto, a ocorrência constante, nos poemas de Bandeira, de forças adversas e complementares, muitas vezes impetuosas, que vincula os sujeitos líricos a realidades integradoras de diversas manifestações da Natureza. Joaquim-Francisco Coelho atentou para a primeira fase da produção poética de Bandeira que, por meio de processos estilístico-formais de matrizes clássicas, imprimiu a seus sentimentos tristes e sombrios a motivação necessária para animar a sua existência.

No ciclo de 1917, dominado pelo binômio cinério/funério, de matriz romântico-simbolista com tonalidades parnasianas, este Eu fará principalmente versos “como quem morre” (“Desencanto”), debruçado a uma “janela desmantelada” que dá para o “vale do desalento” (“Ruço”). A certa altura, o processo de morrer, que se arrasta em



agonia lenta e gotejante, confunde-se ao próprio ato de escrever: a tinta vira sangue, a tinta é sangue. De longe em longe, porém, aflora, quando menos se espera, o anelo de viver, quer em identificação panteísta com a “alma das coisas”, que sublima e serena no espírito as inflamações da carne (“Vozes de fora”), quer em sensual plenitude dionisiaca, sob a exaltação de um sol “a pino”, girando faiscante num ar “como de forja” (“Plenitude”).<sup>37</sup>

## 1.5 AS VOZES QUE ECOAM

A “arquitetura“ das composições de Manuel Bandeira destaca-se pela forma autêntica com que concebe arranjos de rimas internas e finais, metáforas, antíteses, repetições, paralelismos sintáticos, aliteraões, entrosamento rítmico, metrificaçã e outros processos formais que o inspiraram desde as primeiras produções; em muitas delas, vislumbram-se inúmeras interferências de outros poetas e épocas, sobretudo a poesia finissecular, como esclarece Joaquim-Francisco Coelho:

Na fase de *A cinza das horas*, ainda alheia ao vanguardismo já em curso na Europa, a ideologia será principalmente a que em maior ou menor escala divulgará o Simbolismo, inclusive naqueles seus resíduos românticos tão a gosto dos Decadentistas. Quanto aos processos de expressão, perfilham, sobretudo (mas não exclusivamente), os mandamentos da *ars* poética do Parnasianismo, mediante um culto artesanal da forma que radica, é sabido, no solo do mais puro classicismo. Dentro desses esquemas e tendências, sobressai de vez em quando e ainda tímida (mas já tangível) originalidade de Bandeira.<sup>38</sup>

A influência da lírica portuguesa – em específico, os sonetos camonianos – é também uma das marcas de *A cinza das horas*, como se pode notar no artigo

---

<sup>36</sup> Idem, “Testamento”, p. 181.

<sup>37</sup> COELHO, Joaquim-Francisco. Op. cit., p. 13.

<sup>38</sup> COELHO, Joaquim-Francisco. Op. cit., p. 15.

“Reportagem Literária”, escrito por Paulo Mendes Campos, após entrevista feita com Bandeira:

Começando, cronologicamente, por *A cinza das horas*, indagamos:

— Quais os poetas preferidos nesse tempo?

— Camões, preferido de sempre e até hoje na língua portuguesa, Antônio Nobre, Raimundo Correia e Vicente de Carvalho, Musset, Sully Prudhomme, Hérédia, Maeterlinck... Mas há que assinalar como influência a música e os textos de Schubert, tanto que quase compus como epígrafe do livro a frase inicial do *lied* “Der Leirmann”.<sup>39</sup>

Em *Itinerário de Pasárgada*, relato autobiográfico em que Bandeira delineia sua personalidade literária desde a infância, ele, por vezes, declara a influência que recebeu da lírica quinhentista portuguesa, sobretudo das composições de Camões, Sá de Miranda e do cancionero popular.

Jamais me esqueci das palavras com que certo caixeiro de venda português deu notícias de um companheiro que não era visto havia algum tempo: “O seu Alberto está com os pulmões podres.” Essa influência da fala popular contrabalançava a da minha formação no Ginásio, onde em matéria de linguagem eu me deixava assessorar por meu colega Sousa da Silveira, naquele tempo todo voltado para a lição dos clássicos portugueses. (...) A Silva Ramos e a Sousa da Silveira devo o gosto que tomei a Camões, cujos principais episódios de *Os Lusíadas* eu sabia de cor e declamava em casa para mim mesmo com grande ênfase. O que ainda hoje lamento é não ter tomado então conhecimento da lírica do maior poeta de nosso idioma. Do Camões lírico apenas sabia o que vinha nas antologias escolares (...).<sup>40</sup>

Em alguns poemas de *A cinza das horas*, Bandeira consuma sua habilidade nos esquemas métricos do lirismo quinhentista e do trovadorismo luso, como nas composições “A Camões” e “A canção de Maria”. Seu biógrafo, já citado, destacou a recorrência das produções de estruturas fixas:

---

<sup>39</sup> In: BRAYNER, Sônia (Org.). Op. Cit., p. 83.

<sup>40</sup> BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1984, pp. 22-3.

Basta lembrar que, em *A cinza das horas*, imperam as composições de forma fixa, em especial o soneto, empregado 13 vezes, uma delas para prestar “A Camões”, com quem Bandeira muito se adestrou no traquejo dos metros clássicos, comovente homenagem em decassílabo heróico.<sup>41</sup>

O encadeamento sonoro dos versos e a concepção de amor em que coexistem sentimentos antagônicos encerram um valor sugestivo de aproximação entre “Chama e fumo” e o reconhecido soneto de Camões, “Amor é um fogo que arde sem se ver”. Quanto ao tema, tanto o texto de Bandeira quanto o de Camões giram em torno de um sentimento que, mesmo sendo objeto da mais alta aspiração do eu lírico, também produz nos amantes, devido à distância ou ausência, sofrimento e angústia. Articulando opostos, teriam os dois poetas se alimentado das cantigas de amor medievais em que os trovadores compunham seus textos líricos com base no sofrimento causado pelos desencontros amorosos? As duas produções criam, sem dúvida, imagens capazes de sintetizar a natureza incoerente do amor, sendo que cada qual contém suas particularidades no uso da linguagem.

### **AMOR É UM FOGO QUE ARDE SEM SE VER**

Amor é um fogo que arde sem se ver,  
É ferida que dói e não se sente;  
É um contentamento descontente;  
É dor que desatina sem doer.

É um não querer mais que bem querer;  
É um andar solitário entre a gente;  
É nunca contentar-se de contente;  
É um cuidar que ganha em se perder.

É querer estar preso por vontade;  
É servir a quem vence, o vencedor;  
É ter com quem nos mata lealdade.

---

<sup>41</sup> COELHO, Joaquim-Francisco. Op. cit., p. 20.

Mas como causar pode seu favor  
Nos corações humanos amizade,  
Se tão contrário a si é o mesmo Amor?<sup>42</sup>

O encadeamento e a sucessão sonora, cuja cadência se obtém também pelas rimas e pela presença de quartetos e tercetos, contribuem para a impressão de certa regularidade e simetria sonora entre os poemas. A diferença de número de sílabas poéticas entre os textos — “Chama e Fumo” é composto por versos octossílabos, enquanto o soneto de Camões por versos decassílabos — não invalida a aproximação do que se pode chamar de harmonia entre os sons.

O amor, como tema, sempre foi uma constante na esfera de domínio não só da literatura como também das artes plásticas, e grandes artistas se debruçaram sobre ele. Bandeira, entretanto, apresenta um universo poético que mantém um diálogo constante não só com a esfera amorosa, mas também com outras, como a morte, as amizades, os familiares, o sagrado. Os elos temáticos em “Chama e Fumo” evocam muitos pontos de contato; dentre eles, o tema da paixão como um estado ilusório de plenitude potencializado por intercorrências que rondam os amantes, bastante presente em diversos romances em prosa desde a época medieval, como as narrativas de amor entre o cavaleiro Tristão e a princesa Isolda e entre o cavaleiro Lancelote e a rainha Genebra. A estrutura dessas tramas que tanto inspiraram escritores nos séculos seguintes foi estudada por Denis de Rougemont, o qual, em uma de suas análises sobre o percurso do amor no Ocidente, destacou sobre a obra *Tristão e Isolda*<sup>43</sup>:

---

<sup>42</sup> CAMÕES, Luís de. *Rimas*. Texto estabelecido e prefaciado por Álvaro. J. da Costa Pimpão. Coimbra: Por Ordem da Universidade, 1953, p. 135.

<sup>43</sup> O mito de Tristão e Isolda foi retratado de diferentes maneiras na Idade Média, com pequenas variações. A base da história é a seguinte: Tristão, cavaleiro a serviço de seu tio, o rei Marcos da Cornualha, navegou até a Irlanda para buscar a bela princesa Isolda, prometida para seu tio. Durante a viagem de volta à Grã-Bretanha, Tristão e Isolda bebem uma poção de amor, originalmente destinada a

Ora, o que amamos é o romance, isto é, a consciência, a intensidade, as variações e os adiamentos da paixão, seu crescendo até a catástrofe – e não sua chama fugaz. Consideremos nossa literatura. A felicidade dos amantes só nos comove pela expectativa da infelicidade que os ronda. É necessária essa ameaça da vida e das realidades hostis que a afastam para longe. A saudade, a lembrança, e não a presença, os comovem.<sup>44</sup>

O tema do amor está presente em diferentes fases da produção poética de Manuel Bandeira, e essa extensão no tempo provocou abordagens temáticas díspares, seja pelo diálogo travado pelo poeta com padrões estéticos de diversas correntes literárias, seja pela necessidade de transfigurar os acontecimentos que povoaram sua biografia.

O magnetismo entre prazer, solidão e sofrimento, que pauta a relação do eu-lírico com seu parceiro amoroso no poema “Chama e fumo”, não é a única tônica das modulações do erotismo no lirismo amoroso de Bandeira; em “Poemeto erótico”, por exemplo, o magnetismo se transforma em aspiração intensa, na medida em que o corpo perfeito está no plano do sonho e, portanto, das fantasias. É o que será visto a seguir.

---

Isolda e Marcos. Imediatamente eles se apaixonam perdidamente. De volta à corte, começam os obstáculos que os impedem de realizar o grande amor. Isolda casa-se com Marcos, mas ela e Tristão mantêm um romance que viola as leis. Tristão termina expulso do reino, casando-se com Isolda das Mãos Brancas, princesa da Bretanha, mas seu amor pela antiga Isolda não tem fim. Depois de inúmeras ocorrências, Tristão é mortalmente ferido por uma lança e implora que busquem Isolda para curá-lo de suas feridas. Enquanto ela vem a caminho, a esposa de Tristão, Isolda das Mãos Brancas, engana-o, fazendo-o acreditar que Isolda não chegaria para vê-lo. Tristão morre, e Isolda, ao encontrá-lo morto, morre também de tristeza.

<sup>44</sup> ROUGEMONT, Denis de. *História do Amor no Ocidente*. São Paulo: Ediouro, 2003, p.71.

## Capítulo 2

### A REALIDADE ESCULPIDA

*A distância engendra a imaginação erótica.*

Octávio Paz, *Um mais além erótico: Sade*

## POEMETO ERÓTICO

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

Teu corpo é tudo o que cheira...  
Rosa... flor de laranjeira...

Teu corpo, branco e macio,  
É como um véu de noivado...

Teu corpo é pomo doirado...

Rosal queimado do estio,  
Desfalecido em perfume...

Teu corpo é a brasa do lume...

Teu corpo é chama e flameja  
Como à tarde os horizontes...

É puro como nas fontes  
A água clara que serpeja,  
Que em cantigas se derrama...

Volúpia da água e da chama...

A todo momento o vejo...  
Teu corpo... a única ilha  
No oceano do meu desejo...

Teu corpo é tudo o que brilha,  
Teu corpo é tudo o que cheira...  
Rosa, flor de laranjeira...<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> BANDEIRA, Manuel. Op. cit., p. 60.

## 2.1 CONTEMPLAÇÃO ERÓTICA

Por meio de estratégias que revelam gradativamente o objeto ambicionado, o eu lírico bandeiriano, em “Poemeto erótico”, apresenta progressivamente “confidências” sobre o corpo que lhe desperta admiração e que contempla com grande deslumbre (“Teu corpo claro e perfeito,/— Teu corpo de maravilha,”). Tal procedimento acaba por gerar uma expectativa sobre o que se dará a conhecer no momento seguinte e cria forte curiosidade sobre os detalhes que serão, passo a passo, desvendados. Essa atmosfera de algo que está prestes a ser configurado transforma o leitor em cúmplice de uma realidade que vai sendo esculpida por um sujeito poético que capta com encantamento cada detalhe do corpo cobiçado. A construção do poema se apoia na criação de frações do corpo feminino, transbordantes em magnetismo, que tomam forma por meio da capacidade do eu lírico em evocar imagens anteriormente percebidas, reinserindo-as em novas circunstâncias: a “rosa” e a “flor de laranjeira” passam a designar, por alguma relação de semelhança, uma porção do corpo da amada, tanto quanto “véu de noivado”, “pomo doirado”, “rosal queimado” e “brasa do lume” qualificam outras parcelas. Numa intensidade progressiva, o fascínio do sujeito por um corpo feminino capaz de tornar mais intenso o deleite de seus sentidos é, pouco a pouco, revelado.

Teu corpo é tudo o que cheira...  
Rosa... flor de laranjeira...

Teu corpo, branco e macio,  
É como um véu de noivado...

Teu corpo é pomo doirado...

Rosal queimado do estio,  
Desfalecido em perfume...

Teu corpo é a brasa do lume...

Teu corpo é chama e flameja  
Como à tarde os horizontes...



No poema, a legitimidade da fantasia como detentora da totalidade do indivíduo se dá a conhecer por meio da linguagem poética, canal que dá forma e significado aos conteúdos mais íntimos do sujeito lírico, revelando a sensibilidade com que ele apreende o objeto desejado. A cumplicidade entre quem contempla e quem é contemplado é outra condição indispensável para o roteiro fértil da fantasia, campo em que as camadas íntimas do sujeito entram em consonância a fim de produzir imagens que despertam prazer.

Na fruição erótica, o eu lírico de Bandeira, além de ocupar a posição de sujeito da aspiração no processo de desnudamento do corpo da amada, passa a participar também da posição de objeto revelado para o leitor, já que se deixa mostrar nas imagens manifestadas. Pode-se concluir que no corpo feminino está contido um universo de símbolos que fazem parte do itinerário do sujeito. É interessante pensar, portanto, que, em “Poemeto erótico”, o eu lírico busca no corpo feminino a satisfação de sua aspiração, e, dentro dessa dinâmica, o corpo contemplado se dá a conhecer pelo olhar transformador do sujeito. Garcia-Roza ressalta que toda imagem idealizada se configura no contexto de vivências do indivíduo:

Quando um homem deseja o corpo de uma mulher, não é o corpo enquanto objeto natural que está sendo desejado (isso caracterizaria o instinto), mas o corpo historicamente constituído, o corpo desejado por outros desejos.<sup>46</sup>

No poema, o sujeito, ao elaborar as emoções e percepções que tem de suas próprias vivências, transporta com sensibilidade o real ao imaginário (e/ou o imaginário

---

<sup>46</sup> GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Freud e o inconsciente*. 24 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 42.

ao real?), desencadeando um processo lírico de representações que introduz uma realidade capaz de agregar à visão do objeto todo um esplendor que somente a atração erótica possibilita. A potência do processo criador, mote para a perpetuação do impulso de preencher o sentimento de falta que coabita o sujeito, já foi foco de reflexão de Octávio Paz em *Um mais além erótico: Sade*. Para ele, a imaginação produz uma profusão de sentimentos e sensações que intensifica a tentativa de recuperar a plenitude vivenciada no encontro original, e os desdobramentos da fruição erótica acabam por produzir, por conseguinte, imagens que capturam tudo o que está ao alcance da criação do poeta:

“O erotismo é imaginário: é um disparo da imaginação frente ao mundo exterior. O que é disparado é o próprio homem, ao alcance de sua imagem, ao alcance de si próprio. Criação, invenção – nada mais real do que este corpo que imagino; nada menos real do que este corpo que toco e se desmorona em um monte de sal ou se desvanece em fumaça. Com essa fumaça meu desejo inventará outro corpo.”<sup>47</sup>

A impossibilidade da posse física de uma mulher real é o que sustenta a magia erótica do texto e mantém a energia que conecta sujeito e objeto. A ausência do contato carnal é o motor que proporciona maior arrojo às qualidades que emanam do corpo feminino, e basta a presença de sua imagem para ser gerada uma dinâmica em que as propriedades da matéria excedem a limitação do contato carnal e se configuram segundo leis espirituais. É justamente a ausência de fronteiras entre os prazeres do corpo e os da alma que faz com que o eu lírico supere as limitações da carne e agregue maior densidade a tudo que consegue captar por meio de seus sentidos. O encontro se dá numa interação tão íntima entre corpo e espírito que o leitor chega a duvidar da

---

<sup>47</sup> PAZ, Octávio. *Um mais além erótico: Sade*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Mandarim, 1999, p. 34.

inexistência de uma união provida de corporeidade. Tão potente é o magnetismo bandeiriano que o encantamento transcende a natureza física do encontro amoroso.

O aparente distanciamento, já observado em “Chama e Fumo”, aparece novamente em “Poemeto erótico”, e é declarado logo na primeira estrofe, no verso “Quero possuí-lo no leito”; entretanto, enquanto em “Chama e fumo”, esse distanciamento deixa vestígios de sofrimento e angústia, em “Poemeto erótico”, os vestígios, que funcionam como fragmentos que marcam tanto a presença de um corpo quanto seu caráter inacessível, provocam não só o deleite do sujeito como também do objeto, que parece saber que é admirado pelo sujeito e, portanto, partilha dessa ação mútua de exposição, em que corpo e texto se tornam indistintos. Em “Poemeto erótico”, o amor contido e imaculado é o que motiva a propensão do sujeito para o grande prazer dos sentidos, como a volúpia. Tomado de encantamento por um corpo cuja perfeição é reiteradamente marcada desde a primeira estrofe, o eu lírico concretiza seu deleite no plano do texto: corpo e poema reverenciam a expectativa de atingir o ponto máximo da perfeição. Nos versos “Quero possuí-lo no leito / Estreito da redondilha...”, o sujeito explicita a relação entre texto e corpo, em que um contém o outro, sugerindo que o poema recebe o corpo feminino como se fosse, ele próprio, um corpo masculino; e os versos tornam-se o palco para os desdobramentos das imagens erotizadas. Vale observar que a estrofe que contém os versos citados é justamente composta na forma da redondilha — no caso, a redondilha maior, de versos heptassílabos, com rima alternada (*abab*). Trata-se da única estância de quatro versos desse poema, no mais constituído de monósticos, dísticos e tercetos.

O prazer reside na contemplação dos diferentes ângulos do corpo, o que mobiliza progressivamente estímulos visuais, olfativos e táteis do sujeito poético e revela encantos ao sujeito poético, que se limita ao deleite da miragem. Georges Bataille, ensaísta e escritor que se dedicou a reflexões sobre o erotismo, ao comparar os sinais captados pelo paladar, visão, olfato, tato e audição, canais que disparam a excitação dos animais e dos seres humanos, constata que esses sinais da natureza, identificados pelos mesmos canais, acionam reações diferentes no homem e no animal. Enquanto para os animais o que está em jogo é o fim sexual, “(...) nos limites humanos, esses sinais anunciadores têm um valor erótico intenso.”<sup>48</sup> São sinais que transportam o ser para uma possibilidade de religação à experiência intensa da satisfação original.

A repetição e as pausas são recursos de construção que se destacam em muitos poemas de Bandeira, tornando-se uma marca pessoal do artista. Em “Poemeto erótico”, a conexão encantatória entre sujeito e objeto é configurada pelas sucessivas visões do eu lírico que gravitam em torno do corpo almejado. Essa conexão fica marcada pela reiteração de “teu corpo”, potencializando o gozo daquele que deseja. Associada a essa construção anafórica, a frequência de predicativos do sujeito distribuídos em inúmeros versos, como em “Teu corpo é *tudo o que cheira*”, “Teu corpo é *pomo doirado*”, “Teu corpo é *a brasa do lume...*”, “Teu corpo é *chama*”, fortalece o encantamento do sujeito pelo objeto. Os adjetivos “claro”, “perfeito”, “branco” e “macio”; a locução adjetiva “de maravilha” e o paralelismo sintático garantido pela anáfora “teu corpo” no início de dez versos distribuídos entre a 1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> e 11<sup>a</sup> estrofes, “Teu corpo claro e perfeito,/ Teu corpo de maravilha,/ Teu corpo é tudo o que cheira.../ Teu corpo, branco e macio,/ Teu corpo é pomo doirado.../ Teu corpo é a brasa do lume.../ Teu corpo é chama e

---

<sup>48</sup> BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Trad. Claudia Fares. São Paulo: Editora Arx, 2004, p. 202.

flameja/ Teu corpo... a única ilha/ Teu corpo é tudo o que brilha,/ Teu corpo é tudo o que cheira...” marcam, de forma inequívoca, a densidade do encantamento. Podemos acrescentar, ainda, que tal reiteração de “teu corpo” parece operar como o contato corporal em si, fazendo o poeta, pelo texto, conter e tocar o corpo da amada.

A frase “Teu corpo” é repetida de acordo com a intenção erótica do poema: o corpo feminino com os seus atrativos sensuais. E em torno dessa frase o processo se desdobra na enumeração, que também é uma repetição, porquanto quase todo o poema é construído com a enumeração dos qualificativos desse corpo e do que ele representa como sexo para o poeta, que a todo momento o vê e deseja possuí-lo, podendo-se dizer que o poema representa essa posse em imagem.<sup>49</sup>

A unidade rítmica do poema se dá também tanto pela regularidade do número de sílabas poéticas que compõem cada um dos versos – redondilha maior (muito explorada pelos modernistas ao se inspirarem no processo rítmico da poesia popular), em contraponto a estrofes formadas por número distinto de versos –, quanto pelos elos sonoros provocados pela persistência das rimas que se desdobram aparentemente desconjuntadas, ora por sons intercalados (ABAB na primeira estrofe), ora por rimas parelhas (AA na segunda estrofe). Muitos autores destacam a sequência harmônica dos versos de cinco ou sete sílabas:

É tal o poder da redondilha de transmitir lirismo que, em muitas composições populares ou literárias, a simples presença desse metro constitui o único elemento de construção poética e suficiente para manter o clima encantatório do conjunto.<sup>50</sup>

Tanto a sonoridade quanto o encadeamento de estrofes irregulares dão ao texto um ritmo aparentemente fluido; entretanto, o uso recorrente das reticências, recurso já

---

<sup>49</sup> MORAES, Emanuel de. *Manuel Bandeira (análise e interpretação literária)*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1968, p. 31.

<sup>50</sup> *Ibidem.*, p. 27.

explorado por Bandeira em “Chama e fumo”, ao marcar as pausas, quebra intencionalmente a fluidez da leitura para que o leitor se dê conta de que a imaginação do sujeito poético é irrefreável e seu êxtase o devora, pouco a pouco, na construção do processo de contemplação. A exploração das pausas como recurso poético que marca o ritmo foi amplamente utilizada pelos poetas modernistas.

Empregadas com valor sugestivo, as reticências suspendem mais do que nunca o pensamento no tempo, criando não só a elipse mental do dito pelo não dito, recurso habitual em Bandeira, mas sobretudo a pausa lenta, sutil, a prolongar-se num silêncio tão ou mais expressivo do que a melodia que se procura.<sup>51</sup>

As metáforas (“Teu corpo é pomo doirado...”) e as comparações metafóricas (“Teu corpo, branco e macio,/ É como um véu de noivado...”) corroboram para o estado de captura do eu lírico que, fascinado, perpetua seu deleite à força de sua imaginação. É interessante destacar que, em “Poemeto erótico”, as metáforas surgem sob a perspectiva de um sujeito masculino que vê, nos fragmentos do corpo feminino, a representação de uma realidade que aparece a seus olhos. Na visualização do objeto cobiçado está contida a perturbação erótica. No processo metafórico, estão contidas as experiências de vida do sujeito e a forma como ele se relaciona com a realidade. A enumeração dos qualificativos; as elipses exploradas na quinta estrofe, (“Rosal queimado do estio,/ Desfalecido em...”), na oitava estrofe, (“É puro como nas fontes”), e na nona estrofe, (“Volúpia da água e da chama...”), intensificam os desdobramentos imaginativos do sujeito, e a mulher intocada, cujas partes ele, de certa forma, só pode manipular em sonho, tem sua sensualidade constelada liricamente.

---

<sup>51</sup> COELHO, Joaquim-Francisco. Manuel Bandeira pré-modernista. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1982, p. 18.

A metáfora se transforma num verdadeiro juízo de valor pessoal, que se manifesta sobre essa mesma realidade.<sup>52</sup>

As indagações sobre como Bandeira constituiu seu patrimônio de símbolos são intermináveis e instigam reflexões acerca de como ele criou, em incessante movimento, as imagens eróticas em seus poemas. A escrita literária, para o poeta, sem dúvida, transformou-se em um canal aberto para a fabulação de vivências que mobilizaram nele afetos e emoções. Por meio do discurso poético, Bandeira vislumbrou um caminho para reinventar a essência de conteúdos íntimos absolutamente imprescindíveis para a nutrição de seu espírito: recolhido no território fértil da poesia, ele conseguiu aconchego para sentimentos tomados por diferentes graus de afeição, como o amor, o furor incontrolável, a amizade, a devoção e a compaixão pelo sentimento alheio. E o que, provavelmente, fez com que “seus” sujeitos líricos se identificassem com cada um dos objetos ambicionados foram traços presentes em sua disposição interna, que provocaram nele, poeta, a perturbação erótica.

## 2.2 A LOUVAÇÃO

A inacessibilidade do ser incorporada ao processo imaginativo é, efetivamente, uma costura do poema que acaba por gerar um encadeamento de imagens poéticas dotadas da capacidade de coadunar qualidades que despertam êxtase em quem fixa os olhos no corpo tencionado. A presença de características “místicas”, que valorizam a virtude da beleza desse corpo, suscitando admiração, é condição imprescindível para

---

<sup>52</sup> LÊ GUERN, Michel. *Semântica da metáfora e da metonímia*. Trad. Graciete Vilela. Porto: Telos, 1974, pp. 149-150.

que o eu lírico se renda à contemplação. Octávio Paz também abordou a relação entre o amor elevado e a contemplação, destacando que

A condenação do amor carnal como um pecado contra o espírito não é cristã e sim, platônica. Para Platão, a forma é a ideia, a essência. O corpo é uma presença no sentido real da palavra: a manifestação sensível da essência. É a imitação, a cópia de um arquétipo divino, a ideia eterna.<sup>53</sup>

A representação platônica agregou ao amor uma natureza divinizada, alçada à esfera celestial e sublime. Nessa perspectiva, o discurso poético converteu-se no espaço fértil para a declaração do amor elevado, de transcendência espiritual. Por meio da associação entre o feminino e os símbolos da Natureza, o estado de êxtase, de quem se encontra como que transportado para um universo sinestésico em que os sentimentos intensos desvinculam-se do contato sexual direto, transforma-se em arrebatamento místico. A não concretização da paixão no plano físico tornar-se-á, portanto, mais um potencializador da vertente erótica do poema, na medida em que o adiamento do ato sexual mantém a força de atração e impede a fugacidade do sentimento. Enquanto o ser cobiçado estiver colocado na ordem do simbólico, o desejo, enquanto falta, perpetuar-se-á. Jean Lurçat, no posfácio do romance que escreveu em 1926, *Roger ou les à-cotés de l'ombrelle*, destacou que o “verdadeiro” erotismo é “mais cerebral que epidérmico”.<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> PAZ, Octávio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994, p. 187.

<sup>54</sup> *Roger ou les à-cotés de l'ombrelle* é um romance considerado de erotismo intenso justamente porque o narrador é um jovem que se apaixona por uma moça que somente permite a ele apreciá-la enquanto ela se desnuda e se acaricia; em ALEXANDRIAN. *História da literatura erótica*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993, pp. 352-3.



É válido resgatar a provável influência do ideal de amor cortês do século XII, criação de um pequeno grupo de poetas pertencente à nobreza feudal no sul da Gália em plena época de prosperidade econômica da região e do evento das Cruzadas, na produção poética de Bandeira. Não é possível definir exatamente quais ideias pesaram mais especificamente. No período feudal, as cantigas tinham por tema o amor entre homens e mulheres e alçavam o feminino a um novo patamar: de dignidade e de superioridade no âmbito do amor e os papéis entre os sexos, no amor cortês, se alternaram: a dama tornou-se a senhora e o amante, seu servo, seu vassalo (vassalagem amorosa). Octávio Paz, em seu ensaio intitulado “A dama e a santa”, ressalta que

O termo ‘amor cortês’ reflete a diferença medieval entre *corte* e *villa*. Não o amor *villano* – copulação e criação –, mas sim um sentimento elevado, próprio das cortes senhoriais. Os poetas não o denominaram ‘amor cortês’; usaram outra expressão: *fin’amors*, quer dizer, amor purificado, refinado. Um amor que não tinha por fim nem o mero prazer carnal nem a reprodução. Uma ascética e uma estética.<sup>55</sup>

Os ideais do *fin’amors* foram difundidos por poetas provençais que costumavam pregar o amor como uma entrega ao exercício de contemplação dos dotes carnis do ser amado; em seus poemas, consagravam a capacidade de sedução do amor puro, sentimento que se diferenciava por sua resposta à repressão do impulso do prazer físico. Toda energia contida no reprimido acabava por se transformar no movimento interior de transcender os prazeres da carne. Os poetas provençais

falavam muito de uma misteriosa exaltação, ao mesmo tempo física e espiritual, por eles chamada de *joi* e que era uma recompensa, a mais alta, do amor. Esta *joi* não era nem a simples alegria nem o gozo, mas sim um estado de felicidade indefinível. Os termos com que alguns poetas descrevem a *joi* fazem pensar que se referem ao gozo da possessão carnal, embora refinado pela espera e a mesura: o amor cortês não era uma desordem e sim uma estética dos sentidos.<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> PAZ, Octávio. *A dupla chama: amor e erotismo*, trad. Wladyr Dupont, São Paulo, Siciliano, 1994, p.70.

<sup>56</sup> Idem, p. 85.

Já no século XIX, no campo da poesia realista, o erotismo, para se manifestar, submeteu-se à postura contemplativa da imagem feminina esvaziada de qualquer caráter sexual; dando-se ênfase à perfeição e à pureza da mulher. O romance desse mesmo período representou o veículo em que a violação das regras sociais poderia acontecer sem que se corresse o risco de ferir os preceitos morais que sustentavam a convivência social: os prazeres proibidos tornaram-se permitidos desde que ficassem circunscritos ao universo literário e fossem retratados com discrição, em linguagem considerada decorosa, sem os detalhes classificados como pecaminosos para o período.

Nos romances realistas, a tática de velar para revelar, fechando as cortinas para que somente autor e leitor penetrem nos ambientes à meia-luz, parece produzir efeito de alto teor erótico. (...) Desta forma é respeitado o código moral da época, além de se estabelecer, entre Literatura e Sociedade, a relação mimética da reprodução desse código. Cumpre-se, assim, a função da arte realista, a cópia do real, sem se ferirem os pudores e a moral puritana. Mantém-se, pois, o equilíbrio do sistema, permitindo-se a Eros que fale, mas fale baixo, pois que Amélias e Henriques precisam dormir tranquilos.<sup>57</sup>

### 2.3 A LINGUAGEM ELEVADA

Em “Poemeto erótico”, o estado contemplativo de louvação ao corpo feminino é também intensificado pelo uso de vocábulos que, por remeterem ao léxico tradicional, são considerados refinados por muitos críticos literários. A retomada de termos mais clássicos a fim de inseri-los em novos contextos é um estilo marcadamente bandeiriano e reforça a intenção do(s) sujeito(s) poético(s) em enaltecer o corpo almejado. No

---

<sup>57</sup> BRANCO, Lúcia Castello. *Eros travestido: um estudo do erotismo no realismo burguês brasileiro*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1985, p. 28.

poema, as imagens configuradas revelam um eu lírico sob o estado de enfeitiçamento; a cada estrofe, identifica-se alguém que teve seus sentidos perturbados por uma visão que lhe é muito atraente, rendendo-se, por conseguinte, às sensações de encantamento. Davi Arrigucci Jr., na análise que fez do poema “Alumbramento”, destacou o talento de Bandeira em tornar algo ou alguém superior à visão comum por meio de termos cuja origem está na tradição literária:

“(…) pode-se entrar na análise pela construção da visão elevada, à primeira vista dominante no texto. Ela se baseia em primeiro lugar na escolha das palavras, aproveitadas da tradição e misturadas de um modo peculiar no poema. São elas que servem de material para as imagens fixadoras das impressões visuais do sujeito.<sup>58</sup>

As manifestações da linguagem como meio de divinização do objeto ambicionado agregam matizes ao erotismo bandeiriano. Por meio de um vocabulário que se destaca por uma expressão estética que busca enlevar os temas e subtemas a um patamar de adoração, sem, entretanto, desvencilhar-se de certa malícia, Bandeira agrega uma veste mística à atração da carne, via pela qual são disparados, de forma viva, seus impulsos sexuais. Muitas das escolhas linguísticas em *A cinza das horas* preconizam a concessão espiritual do encontro amoroso sem, entretanto, abandonar a atmosfera inclinada aos prazeres dos sentidos; os poemas expressam os modos múltiplos como o sujeito lírico em Manuel Bandeira se relaciona com as mulheres reais ou imaginárias que o atraem e a insaciabilidade do sujeito é disfarçada pela camuflagem de termos que dissimulam a vontade sexual que, nos conteúdos dos devaneios, estão lá, em tom franco e aberto. Octávio Paz já destacou, em uma de suas inúmeras análises, que uma das

---

<sup>58</sup> ARRIGUCCI, Davi Jr. *Humildade, Paixão e Morte – a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 148.

funções do erotismo é submeter o sexo às convenções sociais, de modo a inibir que o ato sem freios tumultue as instituições, gerando caos e anarquia.

O erotismo é exclusivamente humano: é sexualidade socializada e transfigurada pela imaginação e vontade dos homens. A primeira coisa que diferencia o erotismo da sexualidade é a infinita variedade de formas em que se manifesta, em todas as épocas e todas as terras.<sup>59</sup>

Como já destacado anteriormente, nas produções do primeiro livro de Bandeira, identifica-se uma expressão linguística que fortalece o patamar platônico do sentimento amoroso por meio de termos que, em geral, têm valor sinestésico e estão distantes de um vocabulário mais popular, passível de ser considerado de cunho licencioso; diferentemente do que se observa em seu segundo livro, *Carnaval*, em que a expressão linguística revela encontros amorosos pautados nas experiências voluptuosas e, ao mesmo tempo, sob uma ótica piedosa.

Ao se considerar o valor dos vocábulos, cabe cotejar o vínculo entre língua e sociedade a fim de agregar, às reflexões, a indagação de como um leitor de 1917, ao se deparar com um discurso revestido de termos oriundos de um universo semântico estigmatizado como indecoroso, acionaria seu juízo moral para atribuir a uma produção valor literário ou não. Dino Preti, ao pesquisar a expressão erótica da cultura brasileira característica do início do século XX, período marcado pelo culto ao espírito europeu da *belle époque* e pelo surgimento de costumes boêmios no Rio de Janeiro, apoiou-se no *Dicionário moderno*, de José Ângelo Vieira de Brito, sob pseudônimo de Bock, publicado em 1903, para analisar o tratamento de intenção maliciosa dado aos

---

<sup>59</sup> PAZ, Octávio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994, p. 17.

vocábulos no princípio do século:

O estudo da linguagem erótica, como não poderia deixar de ser, situa-se no campo dos tabus lingüísticos morais e abrange áreas sobre as quais, quase sempre e por motivos óbvios, se tem preferido calar, como, por exemplo, a dos vocábulos obscenos, a dos “palavrões” e “blasfêmias”, a da gíria, a do discurso malicioso.<sup>60</sup>

Uma das marcas da atitude poética de Bandeira na forma de expressar liricamente o erotismo em *A cinza das horas* revela, portanto, um universo de atração sexual voltado para um estado de devotamento, em que a visão do eu lírico alça a relação a um grau sublime, espiritualizado, com méritos que transcendem a finitude da matéria. A percepção do amor e da paixão como sentimentos fugazes e perecíveis parece ser uma condição que desencadeia em Bandeira uma escolha vocabular que busca eternizar, por meio de um processo criador de imagens divinizadas, esses sentimentos que não perduram. O uso de uma linguagem atemporal, com seus termos classicizantes, concorre na contramão da fugacidade da experiência.

#### 2.4 AS FRAÇÕES DO CORPO

Em “Poemeto erótico”, a dimensão da sensualidade do corpo feminino é configurada pela sucessão de imagens justapostas que, de forma cumulativa e gradual, anunciam-no liricamente. A cada estrofe, numa atmosfera de embevecimento, o eu lírico evoca, por meio da observação atenta, frações desse corpo que busca penetrar. Submetido aos encantos, o sujeito separa as partes do todo a fim de expor com pormenores as qualidades que conquistam sua admiração. A ação de dar a conhecer

---

<sup>60</sup> PRETI, Dino. *A Linguagem Proibida, um estudo sobre a linguagem erótica*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1983, p. 3.

com vagar as partes do corpo admirado, transformando cada parcela em uma zona erógena, é um traço presente em muitos poemas de Bandeira. O movimento gradual de revelação do corpo produz a sensação de se estar em um “teatro de sombras”, em que o eu lírico dirige um foco de luz ora para um fragmento do corpo, ora para outro, dando origem a uma alternância de luz e sombra. Essa dinâmica de iluminar uma fração do objeto e escurecer outra agrega sensualidade ao corpo apresentado. De acordo com Yudith Rosenbaum, “Erotismo, antes de tudo, é jogar com a exposição e o ocultamento.” Na análise que realizou do poema “Nu” (*Estrela da Tarde*), outra produção de Bandeira que também tem segmento erótico, Rosenbaum chama a atenção do leitor para a técnica fragmentária de Bandeira na constituição do corpo ambicionado.

Com um olhar cinematográfico, o poeta faz surgir na tela noturna do texto poético a imagem da mulher, metonimicamente enfocada. Essa técnica fragmentária de construir o corpo do objeto amado é bastante freqüente em Bandeira (“Peregrinação”, *Estrela da Tarde*, por exemplo) e almeja, justamente, o jogo entre a revelação e o ocultamento, próprio do erotismo.<sup>61</sup>

A forma de Bandeira evocar a visão do corpo feminino por meio de um processo de revelação que consiste em recortes que põem à vista partes do corpo, como se esse fosse composto em camadas, reforçam a fascinação gradativa que captura o eu lírico. Novamente, como já mencionado anteriormente, para o poeta, qualquer fragmento do corpo pode ser uma zona erógena; o corpo feminino é encarado como um objeto que viabiliza o alcance do objetivo principal, a satisfação. Garcia-Roza resumiu, de forma clara, os conceitos de Freud para as pulsões e suas representações:

---

<sup>61</sup> ROSENBAUM, Yudith, *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 175.

O objeto (de uma pulsão) passa a ser concebido, portanto, como um meio para que um fim seja atingido, enquanto o fim (objetivo) é de certa forma invariável (a satisfação), o objeto da pulsão “é o que há de mais variável”. (...) a noção de objeto vai-se aplicar tanto a outras pessoas como à própria pessoa, e não apenas a pessoas inteiras, mas também a partes do corpo de uma pessoa.<sup>62</sup>

Em “Carinho triste” (*O ritmo dissoluto*), por exemplo, as estrofes funcionam como polos que concentram descrições de partes do corpo da mulher, em um movimento que se dá de cima para baixo: no primeiro verso da primeira estrofe, “A tua boca ingênua e triste”, o eu lírico lança seu olhar observador para a “boca” da amada; no primeiro verso da segunda estrofe, “Os teus seios miraculosos”, toda a atenção afluí para os “seios”; enquanto no primeiro verso da terceira estrofe, “O teu claro ventre”, o deslocamento converge o olhar para o “ventre”. Esse procedimento de lançar-se numa trajetória que desvenda o corpo feminino de uma parte mais alta para uma mais baixa, num movimento de descida, já foi considerado por Rosenbaum na análise do poema “Nu” (*Estrela da Tarde*): “o poema (...) é um mergulho perpendicular no corpo da mulher”<sup>63</sup>.

Tal procedimento de desvendar o corpo de uma parte mais alta para uma mais baixa, em “Carinho triste”, estaria a serviço do desdém do poeta, ressentido por não ter o amor da amada, dirigido a um outro, rival desconhecido do leitor? Decompor a mulher, no caso, seria anunciar pausadamente, e por retaliação corporal, a perda de um corpo impossível na sua totalidade?

---

<sup>62</sup> GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. Op.cit, p. 122.

<sup>63</sup> ROSENBAUM, Yudith. Op. cit., p. 171.

A tua boa ingênua e triste  
É dele quando ele bem quer.  
[...]

[...]  
Teus seios, que são como os seios intatos das virgens,  
São dele quando ele bem quer.

[...]  
Teu ventre, cujo contorno tem a pureza da linha de mar e céu ao pôr do sol,  
É dele quando ele bem quer.<sup>64</sup>

Outros poemas confirmam o mesmo procedimento da fragmentação, ainda que com sentidos diversos. Seja como manifestação de menosprezo, por vezes inconformado, em “Carinho triste”, seja como caricatura, em “Teresa”<sup>65</sup> (*Libertinagem*), ou como espelho em pedaços do que o poeta contempla em “Nu”<sup>66</sup> (*Estrela da tarde*), seja como jogo lúdico em “Arlequinada”<sup>67</sup> (*Carnaval*), o recurso da declinação fragmentária do corpo parece funcionar como as preliminares do jogo erótico em que os amantes se comprazem ao se exibirem ou ao contemplarem um ao outro.

Em “Água-forte” (*Lira dos cinquent’anos*), Bandeira mantém sua técnica de fragmentação do corpo feminino; entretanto, enquanto nos poemas analisados anteriormente há um forte caráter sensual explicitado na relação do sujeito com o

---

<sup>64</sup> BANDEIRA, Manuel. Op. cit., p. 110.

<sup>65</sup> Idem, “Teresa”, p. 136. (“A primeira vez que vi Teresa/ Achei que ela tinha pernas estúpidas/ Achei também que a cara parecia uma perna/ Quando vi Teresa de novo/ Achei que os olhos eram muito mais velhos que o resto do corpo/ (Os olhos nasceram e ficaram dez anos esperando que o resto do corpo nas-/ [cesse]”).

<sup>66</sup> Idem, “Nu”, p. 243. (“Brilham teus joelhos,/ Brilha o teu umbigo,/ Brilha toda a tua, Lira abdominal./ Teus seios exíguos/ — Como na rijeza/ Do tronco robusto/ Dois frutos pequenos — Brilham./ Ah, teus seios!/ Teus duros mamilos!/ Teu dorso! Teus flancos!/ Ah, tuas espáduas!”).

<sup>67</sup> Idem, “Arlequinada”, p.88. (Teus seios têm treze anos,/ Dão os dois numa mancheia.../ [...]/ O teu pequenino queixo/ — Símbolo do teu capricho —/ [...]/ Tua cabeleira rara/ Também ela é de criança:/ [...]/ E que direi do franzino,/ Do breve pé de menina?...).



objeto; em “Água-forte”, o eu lírico concentra-se na expressão velada, cifrada, do que é essencial à natureza do objeto, sem exaltar de forma direta o prazer proporcionado pelo deleite da observação. Desde a primeira estrofe, as frações do corpo aparecem condensadas, por meio do jogo de contrastes, traço recorrente nas produções bandeirianas. Vale a pena focalizar o poema mais de perto, tanto para reforçar a visão fracionada, como para distingui-lo no que tem de único e singular.

### ÁGUA-FORTE

O preto no branco,  
O pente na pele:  
Pássaro espalmado  
No céu quase branco.

Em meio do pente,  
A concha bivalve  
Num mar de escarlata.  
Concha, rosa ou tâmara?

No escuro recesso,  
As fontes da vida  
A sangrar inúteis  
Por duas feridas.

Tudo bem oculto  
Sob a aparência  
Da água-forte simples:  
De face, de flanco,  
O preto no branco.<sup>68</sup>

A combinação dos termos antitéticos, “O preto no branco”, que se encontra no primeiro verso, provoca um efeito de impacto visual que captura, de imediato, o leitor, mais pelo desconforto e estranhamento que provoca do que pela imagem que constitui. O mesmo procedimento de aproximar termos que, aparentemente, não se harmonizam

---

<sup>68</sup> BANDEIRA, Manuel. Op. cit., p. 173.

estende-se ao segundo verso da primeira estrofe, “O pente na pele”, potencializando ainda mais a densidade dos termos.

A cadência da leitura, obtida pela regularidade métrica, por repetições e por aliterações, parece imantar o leitor no jogo de significados. Os versos pentassilábicos imprimem, também, certa aceleração à leitura e essa velocidade faz com que as imagens fiquem ainda mais próximas, quase justapostas. Formado por quatro estrofes – três quartetos e um quinteto, o poema condensa, já no primeiro bloco, um processo de composição pautado no hermetismo: o leitor é apresentado a uma vertiginosa sucessão de pares: “O preto no branco/ O pente na pele/ Pássaro espalmado/ No céu quase branco.” E o ritmo frenético sela a articulação entre os termos e nenhum deles consegue mais se desprender do outro. O paralelismo entre preto, branco, pente e pele e a aliteração explorada no desenvolvimento da estrofe (**p**reto, **p**ente, **p**ele, **p**ássaro, **e**spalmado) corroboram a interdependência dos termos, tornando-os indissociáveis.

Para adentrar esse jogo das correspondências e, por conseguinte, das revelações, é preciso buscar na combinação das palavras que, numa primeira leitura, parecem ocultar seus significados, os caminhos para as interpretações possíveis. Na leitura do primeiro e do segundo quartetos, a ausência de verbos transforma-se em mais um recurso que dinamiza todo o processo de sucessão de imagens. Como ponderou Noemi Jaffe, em sua análise do poema “Água-forte” em *Trouxeste a chave?*, a ausência de verbos provoca o efeito de justaposição e se ajusta aos códigos da linguagem enigmática:

O fato de quase não haver verbos faz com que o que se apresenta surja como que autonomamente diante do leitor perplexo, sem auxílio da parte de algum verbo

mediador, que talvez pudesse “explicar” a aparição destas coisas. Se uma das funções tradicionais do verbo é estabelecer a sintagmatização das partes, hierarquizando-as e ligando-as, ao mesmo tempo em que conduz a narratividade por meio de suas flexões modais, pessoais e temporais, sua ausência produz, num texto do qual se espera extrair sentidos, um efeito de paradigmática, de des-hierarquização e desligamento entre essas mesmas partes, aumentando ainda mais o impacto do mistério.<sup>69</sup>

Outro elemento presente desde o primeiro verso da primeira estrofe, e que guarda em si uma riqueza de significados, é o conectivo “em”, que liga os termos: “O preto **no** branco”. A preposição “em” agrega, à relação entre as palavras, o sentido de penetração: a cor preta penetra na cor branca da mesma forma que a cor branca é penetrada pela cor preta. A ideia da penetração, associada a um dos sentidos de água-forte, “técnica de gravura a entalhe em que se marcam traços na camada protetora (de cera, p.ex.) de uma placa de metal, a qual, imersa em ácido nítrico, tem esses traços transformados em sulcos pela ação corrosiva do ácido”<sup>70</sup>, anuncia uma das interpretações do poema. Ainda na primeira estrofe, os versos seguintes, nessa mesma linha de raciocínio, mantêm equivalência de significação. Em “O pente **na** pele”, a semântica empregada para “pente” refere-se à anatomia – porção da pelve coberta de pêlos; logo, o sentido que fica é de os pêlos estarem contidos na pele, ao mesmo tempo em que a pele contém os pêlos. Nos versos, “Pássaro espalmado/No céu quase branco.”, a imagem começa a se iluminar: quem é o pássaro espalmado? E o céu quase branco? Pelo curso do poema, o “céu quase branco” é a metáfora de pele, enquanto “o pássaro espalmado” é a metáfora de púbis. Descortina-se, portanto, a primeira imagem do texto com toda a sua concretude: a pele alva de um corpo feminino com seus pelos pubianos.

---

<sup>69</sup> JAFFE, Noemi. *Trouxeste a chave?* – ensino de interpretação de poesia. Dissertação de mestrado: área de Literatura Brasileira, Depto de Letras Clássica e Vernáculas da Universidade de São Paulo, orientador José Miguel Wisnik, junho, 2000.

<sup>70</sup> Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, edição revista e ampliada, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2009, p. 74.

A linguagem que, de início, pode parecer ostensiva pela sua aparente impenetrabilidade passa a seduzir e magnetizar o leitor. Lêdo Ivo, em sua notável análise do poema, salienta que das palavras poéticas de Bandeira se desprendem, por meio de alusões e metáforas, imagens plenas de contrastes. A esse propósito, escreve:

Outro ponto relevante, para a compreensão de “Água-forte”, é o referente ao seu hermetismo. Manuel Bandeira utilizou-se de um processo hermético de construção, é verdade, mas após uma tradução o poema explode em clarezas, em linearidades. A sua obscuridade é comparável a um envelope que ocultasse, momentaneamente, uma carta, e se entrega, sem segredos, à compreensão do leitor.<sup>71</sup>

Na segunda estrofe, “Em meio do pente/ A concha bivalve”, dos pêlos pubianos surge a imagem da concha que, adjetivada pelo termo “bivalve”, dá a dica para a elucidação de mais uma metáfora: os lábios que revestem o corpo de um molusco são, por analogia, o lábios que acolhem o sexo feminino. A expressão “bivalve”, emprestada do léxico da botânica, não poderia ser mais alusivo ao órgão genital feminino devido à proximidade sonora com “vulva”, o “vestíbulo vaginal”<sup>72</sup>.

Nos versos seguintes, que finalizam o segundo quarteto do poema, “Num mar de escarlata./ Concha, rosa ou tâmara?”, surge a palavra “mar”<sup>73</sup>, que é próxima do contexto semântico de “concha bivalve”, agregando, ao quadro que se forma, a imagem da concha em meio a um mar de escarlata, como um molusco que é umedecido pelo movimento das águas do mar; entretanto, o mar de “Água-forte” é escarlata e umedece a

---

<sup>71</sup> IVO, Lêdo. *O preto no branco: exegese de um poema de Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1955, p. 75.

<sup>72</sup> Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, edição revista e ampliada, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2010, p. 1792.

<sup>73</sup> O universo oceânico de Bandeira, presente em muitos poemas, já foi referido neste ensaio.

vulva feminina. É na terceira estrofe, com o verbo “sangrar”, único do poema, “No escuro recesso,/ As fontes da vida/ A **sangrar** inúteis/ Por duas feridas.” que o fluxo menstrual se concretiza.

Se houvesse uma câmera a filmar as partes íntimas da mulher, ela estaria posicionada, nos dois primeiros blocos, do lado de fora, e, somente nos dois últimos blocos, ela se voltaria para a parte interna do sexo feminino, “No escuro recesso”. É na terceira estrofe que outros contrastes se apresentam: luz e escuridão, fora e dentro, vida e morte, acrescentando novos elementos ao quadro que se forma: o aparelho reprodutor feminino, com seus ovários, útero e fluxo menstrual. A relação “vida e morte” é marcada pela seqüência da expressão “fontes da vida” e o termo “inúteis”: o sangramento feminino, símbolo da fertilidade, se esvai sem fecundar.

Ao descrever as partes sexuais femininas, o poeta se desvia da linguagem objetiva e faz germinar, por meio do exercício poético, o viés de seu olhar para os detalhes íntimos da mulher. O leitor que se entrega à leitura de “Água-forte”, sem dúvida, desfruta de dois processos de criação: do corpo da mulher e do corpo do poema. A relação que Octavio Paz estabeleceu entre poesia e erotismo é esclarecedor para a técnica do poema em análise.

“No poema a linearidade se torce, atropela seus próprios passos, serpenteia: a linha reta deixa de ser o arquétipo em favor do círculo e da espiral. Há um momento em que a linguagem deixa de deslizar e, por assim dizer, levanta-se e move-se sobre o vazio; há outro em que cessa de fluir e transforma-se em um sólido transparente – cubo, esfera, obelisco – plantado no centro da página. Os significados congelam-se ou dispersam-se; de uma forma ou de outra, negam-se. As palavras não dizem as mesmas coisas que na prosa; o poema já não aspira a dizer, e sim a ser. A poesia interrompe a comunicação como o erotismo, a reprodução.”<sup>74</sup>

---

<sup>74</sup> PAZ, Octávio. *Amor e erotismo: a dupla chama*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994, p.13.

O conteúdo sugestivo que se instaura no processo de fragmentação do corpo feminino vinculado ao cenário da Natureza aparece em todas as estrofes de “Água-forte”, requerendo um constante exercício de associações e analogias para se chegar à interpretação das imagens.

“Focalizou o poeta um desses assuntos proibidos, sobre os quais a criação artística costuma silenciar, por pudor, conveniência e talvez por um sentimento de repulsa, calando a evidência de um espetáculo que a alguns poderia parecer uma das misérias ou maldições da condição feminina, embora seja, simplesmente, uma exibição de sabedoria da natureza. Manuel Bandeira, que é uma dessas organizações poéticas que funcionam sempre dentro da vida, (...) ousou atravessar a fronteira do silêncio estabelecido em torno de uma rotina biológica. E a celebrou.”<sup>75</sup>

## 2.5 NATUREZA E CORPO FEMININO

“Poemeto erótico” também se constitui pela configuração de imagens poéticas cerzidas por meio de uma linguagem que coloca em posição de destaque a relação próxima do eu lírico com a Natureza, culminando na combinação de elementos de origem diversa. A ligação entre essas imagens e a palavra integra o desejo do sujeito ao plano simbólico e, no percurso do texto, a cadeia de termos que caracterizam as formas do corpo feminino acaba por fazer emergir o próprio universo do eu lírico que vê, refletido no corpo, o patrimônio de significados que estrutura seu modo de se integrar ao outro. As imagens configuradas revelam, portanto, ao mesmo tempo sujeito e objeto, já que o primeiro, ao declarar suas percepções sobre o segundo, acaba por desnudar a si

---

<sup>75</sup> IVO, Lêdo. *O preto no branco: exegese de um poema de Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1955, p. 52.

mesmo. Como afirmou Schelling, “a operação simbólica é um processo de revelação, que torna visível, e não um mecanismo de disfarce ou travestimento.”<sup>76</sup>

### **A virgem e o poeta**

Merece atenção, como já apontado em “Chama e Fumo”, a diversidade de símbolos da Natureza nos poemas de Bandeira: em “Poemeto erótico”, o primeiro símbolo com que o leitor tem contato é o da “rosa”. Nos versos “Teu corpo é tudo o que cheira.../ Rosa... flor de laranjeira...”, o corpo é condensado na imagem deste símbolo, recorrente no universo bandeiriano, como no poema “Rimancete” (*Carnaval*), “O que me darás, donzela,/ Pelo preço de meu amor?! — Minha rosa e minha vida...”. Cabe retomar que, na Idade Média, “rosa” esteve semanticamente atrelada ao secretismo e à virgindade, por carregar o caráter do que se conserva oculto. A cor branca referendada pela imagem da flor de laranjeira, símbolo que conflui a ideia de doçura e pureza, vem para antecipar tanto a brancura da pele que é reforçada no verso “Teu corpo, branco e macio,” quanto para corroborar a ideia da virgindade:

Teu corpo é tudo o que cheira...  
Rosa... flor de laranjeira...

Teu corpo, branco e macio,  
É como um véu de noivado...

Teu corpo é pomo doirado...

Rosal queimado do estio,  
Desfalecido em perfume...

A aproximação do *status* virginal do feminino ao prazer sexual, como elemento que maravilha o sujeito lírico, é um tema recorrente em muitas produções poéticas de

---

<sup>76</sup> In: TORRES, Rubens Rodrigues. *Ensaios de filosofia ilustrada*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 154.

Bandeira. No poema “O espelho” (*O ritmo dissoluto*), a referência ao estado imaculado coadunado ao êxtase sexual é explícita: o eu lírico assume seu encantamento diante de um corpo que se conserva intocado e resguardado do contato físico graças a um espelho “sobrenatural”; entretanto, a nudez feminina, ao provocar o fervor dos prazeres do corpo, transporta o sujeito a um estado de tamanha exaltação que ele se rende, “no fim da tarde”, à veneração da nudez como uma aparição sagrada, dotada de capacidade para reunir, em harmonia, corpo e espírito.

Ardo em desejo na tarde que arde!  
Oh, como é belo dentro de mim  
Teu corpo de ouro no fim da tarde:  
Teu corpo que arde dentro de mim  
Que ardo contigo no fim da tarde!

Num espelho sobrenatural,  
No infinito (e esse espelho é o infinito?...)  
Vejo-te nua, como num rito,  
À luz também sobrenatural,  
Dentro de mim, nua no infinito!

De novo em posse da virgindade,  
— Virgem, mas sabendo toda a vida —  
No ambiente da minha soledade,  
De pé, toda nua, na virgindade  
Da revelação primeira da vida!<sup>77</sup>

O desejo que se manifesta com intensidade tanto do sujeito lírico quanto do objeto, a ponto de fundir os dois e confundir os limites que demarcam o espaço de cada um, já ressaltado em “Poemeto erótico”, reaparece, agora de forma explícita, no poema “O espelho”, nos versos da primeira estrofe: “Teu corpo que arde dentro de mim/ Que ardo contigo no fim da tarde!”. Nesse encontro íntimo dos amantes, em que ambos são tomados pelo estado de quem se vê como que transportado para fora de si e do mundo, se concretiza, na segunda estrofe, “Num espelho sobrenatural”. Tratar-se-á de um

---

<sup>77</sup> BANDEIRA, Manuel. Op. cit., p.107.



encontro que escapa ao entendimento humano e é, portanto, divino, “sobrenatural”? Na terceira e última estrofe, a referência ao estado virginal do feminino, “De novo em posse da virgindade,” reforça os efeitos de um encontro “celestial”, em que os prazeres do corpo extrapolam o contato físico. No verso, “— Virgem, mas sabendo toda a vida —”, a conjunção “mas” evidencia o contraponto entre a inexperiência e a inocência que advêm da condição “intocada” de uma “virgem” e o acúmulo de saberes e experiências resultantes da “vivência sobrenatural”.

Como um artista que imagina o objeto de maneira a torná-lo o alvo supremo de seus afetos, o(s) eu(s) lírico(s) de Manuel Bandeira fantasiam as frações do corpo feminino, tornando-as notáveis de grande admiração; e a condição virginal parece ser, em muitos poemas, o ponto desencadeador dos devaneios do(s) sujeito(s). Em “Carinho triste” (*O ritmo dissoluto*), a aparição dos seios “intatos das virgens” revela o fascínio que a imagem provoca no eu lírico:

Os teus seios miraculosos,  
Que amamentaram sem perder  
O precário frescor da pubescência,  
Teus seios, que são como os seios intatos das virgens,  
São dele quando ele bem quer.<sup>78</sup>

Seria a condição virginal uma propriedade que faz do objeto um modelo de perfeição, levando-o a deter um estado máximo de virtude? Em Bandeira, a imagem ilibada das “virgens”, geralmente, apresenta-se como um predicado do feminino que provoca no sujeito uma excitação detentora de energia suficiente para fazer perdurar o estado de deslumbramento do eu lírico, cujo espírito está completamente tomado pelo fascínio.

---

<sup>78</sup> Idem, p. 110.

\*\*\*

Em “Poemeto erótico”, nos versos “Teu corpo, branco e macio,/ É como um véu de noivado...”, é a tez da pele que suscita a imagem de uma mantilha que aguça o desejo do sujeito, justamente por encobrir algo e por aludir à ideia sagrada de “manto”; e, como já mencionado, tanto o que está oculto, quanto o que, de alguma forma, não pode ser tocado como matéria, acabam por agregar valor erótico à imagem. Vale destacar que os termos “véu” e “noivado”, associados, reforçam o pacto de devoção da poética bandeiriana. Em “Teu corpo é pomo doirado...”, o corpo em sua totalidade é associado a “pomo”, termo que, além de pertencer à morfologia botânica como “pseudofruto constituído pelo ovário envolvido pelo receptáculo floral e carnoso, que é a porção comestível de frutos”<sup>79</sup>, tem no uso informal o sentido de seio, parte do corpo feminino de forte potência erótica para Bandeira. O vocábulo “seio”, com grande valor expressivo para Manuel Bandeira que conversa com frequência com o simbolismo, tem sua imagem, com frequência, associada ao frescor e ao viço, imprescindíveis para a manutenção do vigor necessário à vida, como, por exemplo, “Arlequinada” (*Carnaval*), “Teus seios têm treze anos,/ Dão os dois numa mancheia...”<sup>80</sup>; “Carinho triste” (*O ritmo dissoluto*), “Os teus seios miraculosos,/ Que amamentaram sem perder/O precário frescor da pubescência,/ Teus seios, que são como os seios intatos das virgens,/São dele quando ele bem quer.”<sup>81</sup>; “Nu” (*Estrela da tarde*), “Teus seios exíguos/ — Como na rizeja/ Do tronco robusto/ Dois frutos pequenos —/ Brilham. Ah, teus seios!/ Teus duros mamilos!”<sup>82</sup>, e “Seio” (*Estrela da tarde*), “O teu seio que em minha mão/ Tive uma

---

<sup>79</sup> HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manuel de Melo. Houaiss Eletrônico 3.0. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss; São Paulo: Objetiva, 2009. CD-ROM.

<sup>80</sup> BANDEIRA, Manuel. Op. cit., p. 88.

<sup>81</sup> Idem, p. 110.

<sup>82</sup> Idem, p. 243.

vez, que vez aquela!/ Sinto-o ainda, e ele é dentro dela/ O seio-ideia de Platão.<sup>83</sup>

Vale inserir, neste percurso, as considerações que Rosenbaum apresentou sobre o poema “Seio” (Estrela da tarde), em que destaca a energia investida pelo eu lírico para eternizar uma experiência vivida:

No campo das correspondências simbólicas do poema, verifica-se que duas realidades se equivalem: a realidade da experimentação e do contato, que se dá como posse do objeto pelo sujeito no passado, “O teu seio que em minha mão/ Tive uma vez, que vez aquela!”, e a realidade, não menos verdadeira, da atividade do espírito que vislumbra na matéria a sua essência imperecível: “Sinto-o ainda, e ele é dentro dela/ O seio-ideia de Platão.”<sup>84</sup>

Ainda em “Poemeto erótico”, os versos “Rosal queimado do estio/ Desfalecido em perfume”, selam a gradação que constitui, aos olhos do leitor, a figura de uma mulher que arde em desejo e perde momentaneamente as forças físicas. A ideia da rosa é mais uma vez retomada pelo vocábulo “rosal”; entretanto, trata-se agora de um “rosal queimado do estio” e “estio”, no sentido figurado, suscita a idade madura, desenhando um corpo formado que celebra o prazer em plena maturidade.<sup>85</sup>

Teu corpo é pomo doirado...

Rosal queimado do estio,  
Desfalecido em perfume...

---

<sup>83</sup> Idem, p. 242.

<sup>84</sup> ROSENBAUM, Yudith. Op. cit., p. 163.

<sup>85</sup> Pierre de Bourdeille, senhor de Brantôme, por volta de 1584, escreveu *Vie des Dames illustres e Les Dames galantes*, volumes em que referiu-se aos costumes amorosos das mulheres maduras da aristocracia, com o intuito de provar que elas, com seus cinquenta anos ou mais, continuavam a ser tão desejáveis quanto as jovens nos jogos sexuais. (In: ALEXANDRIAN. *História da literatura erótica*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993, p. 143.)

A configuração de um corpo fremente de ardor sexual atinge seu ápice na sexta estrofe, em que a presença do termo “brasa” alude à voluptuosidade ardente desse corpo.

Teu corpo é a brasa do lume...  
Teu corpo é chama e flameja  
Como à tarde os horizontes...

O elemento fogo, já presente em “Chama e Fumo”, volta em “Poemeto erótico” por meio de uma sequência de termos que pertencem ao seu universo. O termo “brasa” remete à imagem de um carvão em incandescência, que, mesmo não tendo chama aparente, mantém manifesto, na própria brasa, a presença do fogo. A “brasa” traz em si também a ideia de ocultamento, já aludida anteriormente no poema pelo vocábulo “véu”, e volta ao universo das ideias por esse termo, cuja chama está dissimulada. A alusão à luz irradiada pelo corpo vem corroborar o ofuscamento da visão do sujeito. O emprego de palavras que sequencialmente possuem o mesmo campo semântico que a imagem do fogo remete: “queimado”, “brasa”, “lume”, “chama” e “flameja”, garantindo o efeito de intensificação do desejo que transborda tanto do sujeito quanto do objeto, a ponto de fundir os dois, transformando sujeito em objeto e objeto em sujeito. Os versos confundem as fronteiras, pois o olhar lírico parece incandescente na sua escalada pelo corpo amado, o que faz o leitor se perguntar de quem, afinal, é o fogo.

Em “Teu corpo é chama e flameja/ Como à tarde os horizontes...”, a comparação é sustentada por símbolos relacionados à Natureza. A associação de “chama e flameja” às tonalidades das cores que predominam no período final do dia agrega às reações do

corpo o frêmito que o prazer irradia e sugere, com a imagem do crepúsculo, a passagem do desejo.

Bandeira evoca, como já se viu em muitos de seus poemas, a imagem da água para expressar muitos de seus conteúdos poéticos. Os termos “oceano” e “ilha”, de sentidos contrários, mas pertencentes a universos complementares (aquático e terrestre), convergem para configurar a simbologia criada por Bandeira para a água em “Poemeto erótico”.

É puro como nas fontes  
A água clara que serpeja,  
Que em cantigas se derrama...

Volúpia da água e da chama...

A todo momento o vejo...  
Teu corpo... a única ilha  
No oceano do meu desejo...

Em sua dimensão de oceano, o desejo não tem a possibilidade de ser medido e quantificado — características que o intensificam e, por conseguinte, induzem à ideia de um sentimento totalizante e de uma entrega desmedida ao encantamento. Já a ilha, que emerge da água, passa a desenhar contornos na imensidão desse oceano, configurando o corpo feminino em que o sujeito se ancora. A imagem do oceano como a totalidade do desejo e a ilha como refúgio para esse desejo foram tratadas por Yudith Rosenbaum, em seu ensaio “A voz do oceano”:

Sendo o corpo da mulher a ilha onde o desejo descansa, o oceano aparece como a grande metáfora das pulsões íntimas desconhecidas (inconscientes?). Esse desejo, ao que tudo indica de natureza sexual, encontra no mar a dinâmica de seu movimento.<sup>86</sup>

---

<sup>86</sup> ROSENBAUM, Yudith, Op. cit., p. 39.

Em Bandeira, o binômio “oceano” e “ilha” é explorado em todas as suas dimensões, o que provoca a ampliação dos significados do texto. Dentre elas, está a relação entre homem/oceano e mulher/ilha, construída nos desdobramentos das estrofes e fortalecida também pela proximidade de gênero dessas classes gramaticais. Uma outra dimensão do significado, complementar aos anteriores, constitui-se por meio do jogo entre “parte” e “todo” manifestado tanto na forma quanto no conteúdo do poema: o corpo feminino e o corpo do poema configuram-se mutuamente, gerando uma proximidade de sentido entre as ilhas e as estrofes. Na totalidade do universo aquático, as partes do corpo se tornam ilhas estróficas que emergem do texto, uma a uma fazendo vibrar o desejo.

### Capítulo 3

## **FINITUDE DA MATÉRIA, TRANSCENDÊNCIA DO ESPÍRITO**

(...) é a anunciação de uma visão excelsa ou de uma iluminação espiritual; é a visão de um encontro amoroso, a partir da chispa de um relance erótico, ampliando-se numa fusão cósmica através do corpo da amada, até o ofuscamento e o fascínio da aniquilação; é uma visão da inspiração poética, que descobre a gênese comum de lirismo e erotismo em imagens do desejo num momento de transe; é uma visão mística de comunhão universal, projeção do desejo de unir-se ao todo, nascendo do corpo, da matéria tocada de contraditória espiritualidade.

ARRIGUCCI, *Humildade, paixão e morte –  
a poesia de Manuel Bandeira*

## BODA ESPIRITUAL

Tu não estás comigo em momentos escassos:  
No pensamento meu, amor, tu vives nua  
— Toda nua, pudica e bela, nos meus braços.

O teu ombro no meu, ávido, se insinua.  
Pende a tua cabeça. Eu amacio-a... Afago-a...  
Ah, como a minha mão treme... Como ela é tua...

Põe no teu rosto o gozo uma expressão de mágoa.  
O teu corpo crispado alucina. De escorço  
O vejo estremecer como uma sombra n'água.

Gemes quase a chorar. Suplicas com esforço.  
E para amortecer teu ardente desejo  
Estendo longamente a mão pelo teu dorso...

Tua boca sem voz implora em um arquejo.  
Eu te estreito cada vez mais, e espio absorto  
A maravilha astral dessa nudez sem pejo...

E te amo como se ama um passarinho morto.<sup>87</sup>

---

<sup>87</sup> BANDEIRA, Manuel. Op. cit., p. 66



### 3.1 O JOGO PERENE DO ENCANTAMENTO

“Tu não estás comigo em momentos escassos/ No pensamento meu, amor, tu vives nua”... Logo à primeira vista, a oposição: efemeridade e permanência. É no pensamento, que a relação com a amada é imortal, fora do tempo, de duração indefinida; no pensamento, a presença da amada é constante, ela “vive” sem início ou fim. Fora dele, na concretude da matéria, a interrupção, a descontinuidade e a finitude prevalecem.

Já no título do poema fora anunciado um encontro amoroso que transcende a corporeidade. O vocábulo “boda”, cujo significado é união ou enlace matrimonial, apareceu associado ao vocábulo “espiritual”, agregando à “boda” caráter imaterial, incorpóreo. Os dois versos iniciais, já destacados acima, vêm, portanto, reafirmar, sem margem para ambiguidades, a distância física do eu lírico com a mulher desejada, evidenciando a conexão espiritual entre os dois, condição capaz de perpetuar as sensações que reverberam da visão glorificante da nudez feminina.

No poema, tudo o que ocorre no encontro é elevado para além da matéria, acabando por eternizar toda uma energia que, na concretude dos corpos, tem como circunstância o finito. Essa fusão entre a finitude e a eternização é uma marca da poética bandeiriana.

Em “Boda espiritual”, a imaginação também é a base do jogo erótico e é ela quem gradua, na sequência de versos, a intensidade do magnetismo que une o casal. Mais uma vez, como já se viu em outros poemas, o tom de contemplação do objeto é

intensificado por meio do efeito de divinização, explicitado logo no terceiro verso da primeira estrofe, por meio dos termos “pudica” e “bela”: “— Toda nua, pudica e bela, nos meus braços.”. Esses adjetivos exaltam as qualidades que produzem, no sujeito lírico, a viva sensação de deleite e admiração ao enxergar, na amada, castidade e pureza; entretanto, a antítese “nua” e “pudica” desperta dúvidas sobre o tipo de sentimento amoroso e agrega diferentes sentidos ao encontro. Há que se destacar que o significado de “Boda espiritual” pode transitar pelo campo da abstenção dos prazeres carnavais, já que a castidade revelada pelo vocábulo “pudica” agrega-se a um outro sentido do vocábulo “boda”, que também carrega em si o significado de voto de uma mulher que se consagra a uma vida que a mantém à distância das impurezas da vida material. Estaria o eu lírico, por conseguinte, entregue a um sentimento de amor devotado? A coexistência do sagrado com o libidinoso é uma modulação valiosa no erotismo em Bandeira. Mais adiante, o tema será objeto de discussão por meio dos poemas “Balada de Santa Maria Egípcíaca” (*O ritmo dissoluto*) e “Balada das três mulheres do sabonete Araxá” (*Estrela da manhã*).

A construção do efeito erótico em “Boda espiritual” é gradual e ascendente. Inicialmente, a companheira apreciada ocupa o lugar de objeto poetizado; entretanto, a partir da segunda estrofe, ela passa a protagonizar o jogo de sedução: é ela quem dá as pistas para o diálogo corporal que se estabelece entre os amantes e é ela quem constrói os caminhos que intensificam as sensações de ambos, como se constata no primeiro verso da segunda estrofe: “O teu ombro no meu, ávido, se insinua.” O casal não precisa de palavras para se comunicar; o diálogo que se estabelece é telepático e cada fração do corpo se torna um campo de revelações: o ombro declara a insinuação; a cabeça sinaliza a vontade de um toque; a mão denuncia o estremecimento; o rosto se contrai; o corpo

crispado alucina e estremece; a boca geme e implora. A cumplicidade entre os parceiros é tão potente que o corpo da amada se transforma em um espaço de confidências e, totalmente entregue às carícias, é consumido pela fusão da matéria e do espírito, na medida em que perde os sentidos. Para Davi Arrigucci Jr.,

A complexidade da experiência lírico-erótica com que se identifica o alumbramento de Bandeira, com suas profundas raízes na poesia do corpo, pode caber toda numa única imagem, pela extraordinária fusão que esta produz, ao enlaçar elementos díspares e até extremos. Como no admirável poema que é “Boda espiritual”, onde toda cadeia imagética de “Alumbramento” aparece condensada num único verso, que é preciso repetir por sua bela e radiante síntese: “A maravilha astral dessa nudez sem pejo...”<sup>88</sup>

Da segunda à quinta estrofe, as partes do corpo feminino vão surgindo uma a uma, no mesmo processo de fragmentação já examinado anteriormente, em “As frações do corpo”. Ombro, cabeça, rosto, dorso e boca adquirem, no poema, vida própria, e conduzem a mão do eu lírico para a descoberta das sensações que emanam do corpo feminino. A cada toque concedido pelo pensamento, a aproximação do sujeito com o objeto erótico é maior, o que potencializa as reações dos amantes, desdobradas em um movimento crescente. Os verbos “insinuar”, “afagar”, “tremor”, “alucinar”, “estremecer”, “gemitos”, “suplicar”, “amortecer”, “implorar” e “espionar”, que no contexto suscitam uma conotação sexual, corroboram para a construção da atmosfera erótica e marcam a cumplicidade dos parceiros em um jogo em que o sujeito se compraz com o gemitos ardente da companheira, “Gemitos quase a chorar. Suplicas com esforço.”, culminando no “estreitar” do corpo da amada sem voz: “Tua boca sem voz implora em um arquejo.”. Esses mesmos verbos, na forma como estão dispostos, também

---

<sup>88</sup> ARRIGUCCI JR., Davi. Op.cit., p. 156.

preenunciam a progressão ascendente de uma certa “coautoria” no enredamento amoroso, em que prazer e dor estão ligados intimamente, promovendo, de maneira gradativa, a tensão necessária para a excitação incontrolável do espírito. Vale destacar a forma como Bachelard explicou os efeitos da carícia nos indivíduos: “O ser acariciado resplandece de felicidade. A carícia não é outra coisa que fricção simbolizada, idealizada.”<sup>89</sup> A presença do verbo “espia”, no verso “Eu te estreito cada vez mais, e espio absorto”, remete aos efeitos eróticos que a visão de algo proporciona. Não só o sujeito lírico assume a posição de alguém que “espia absorto”; também o leitor apropria-se da posição de *voyeur*, e compartilha da satisfação daquele que se entrega aos prazeres, sendo tão cúmplice do jogo erótico quanto os amantes.

A primeira e a última estrofes são contrastantes com as outras quanto à atmosfera que as cenas retratadas expressam. Enquanto na primeira estrofe os versos denotam a sensação de serenidade e de equilíbrio, as estrofes seguintes abrem-se para a movimentação do jogo de sedução e toda um ambiente de agitação se constitui. Na última estrofe, reinstaura-se o clima de serenidade, a qual, entretanto, já não é similar à da primeira estrofe; aqui, o equilíbrio é retomado em outro patamar, obtido pela saciedade que a experiência promoveu.

O monóstico que encerra o poema, “E te amo como se ama um passarinho morto”, surpreende pelo inusitado do sentimento que a imagem de um passarinho morto pode suscitar. A referência à circunstância em que se encontra o animalzinho parece agregar outra vertente ao poema: o campo do afeto em relação a um ser privado de defesa. Que indicador emocional estaria condensado no símbolo de um passarinho

---

<sup>89</sup>BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 59. (Coleção Tópicos).

morto? O abalo afetivo contido nessa imagem faz surgir, provavelmente, uma emoção capaz de reproduzir um acontecimento anterior que afetou o eu lírico de maneira essencial, talvez em diferente grau de complexidade. Vale destacar que, em “Boda espiritual”, a imagem do passarinho é tão intensa que a comparação metafórica (“E te amo como se ama um passarinho morto.”), além de deixar clara a ausência física do pássaro, aviva o valor da memória que guarda a intensidade pulsional; a presença do passarinho nada mais é do que a presença de uma imensa ternura que irrompe no ponto de intensidade máxima do encontro espiritual.

No poema, a imagem da amada que desfalecera no ápice do encontro sexual e a do passarinho que está inerte parecem se encontrar na atmosfera afetuosa do acolhimento; e a presença do eu lírico parece ser o continente para esses dois seres.

A referência ao “passarinho morto” aparece também em *Estrela da tarde*, no poema “Minha grande ternura”. Entretanto, há que se destacar, sem fugir ao foco, que enquanto em “Boda espiritual” a atmosfera geral do poema é de pura vitalidade; em “Minha grande ternura” há certo pessimismo na alma do eu lírico por tudo que passou e deixou de ser. O entusiasmo da transcendência em “Boda espiritual” contrasta com a negatividade do tempo findado em “Minha grande ternura”; nesse último, a imagem final, “E que eu não pude amar.”, manifesta uma referência às impossibilidades impostas pela doença que tanto atormentou Bandeira. Nesse verso, a dor parece ser absoluta e não dá margem à consolação.

Minha grande ternura  
Pelos passarinhos mortos,  
Pelas pequenas aranhas.

Minha grande ternura  
Pelas mulheres que foram meninas bonitas  
E ficaram mulheres feias;  
Pelas mulheres que foram desejáveis  
E deixaram de o ser;  
Pelas mulheres que me amaram  
E que eu não pude amar.

(...)<sup>90</sup>

“Boda espiritual” é, portanto, um dos poemas de Bandeira que revela o fascínio do poeta pela fusão de planos que se mostram, muitas vezes, incoadunáveis. Graças a um movimento de imaginação irrefreável, na sequência das imagens constituídas no poema, configura-se a conjunção de dois universos, material e espiritual. Até o ápice glorificante do encontro amoroso, ao leitor pouco importa em que palco se desenrola o encontro; de onde nasce o deleite dos amantes: se do espírito desabrocham as aspirações do corpo ou se do corpo irrompe a energia erótica transfigurada em vivência espiritualizada. O fato é que, no poema, os limites que dissociam matéria e espírito acabam se perdendo diante de tamanha perturbação dos parceiros que, tomados pela sensação de deslumbramento, buscam eternizar o sentimento de plenitude que é inexoravelmente transitório. Como notou Georges Bataille, nas considerações sobre os estados de continuidade e descontinuidade dos seres, em *O Erotismo*, a relação erótica abala os corpos e os corações na medida em que a obstinação da continuidade não se concretiza. O autor, em suas reflexões, explicita o sofrimento que a violência do efêmero promove nos seres. A perturbação do eu lírico diante da alternância de um

---

<sup>90</sup> BANDEIRA, Manuel. Op. cit., p. 251.

estado de continuidade para um estado de descontinuidade é, portanto, uma das bases do jogo erótico.

“Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente em uma aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade dos seres ínfimos. Se nos remetemos à significação desses estados para nós, compreendemos que é sempre muito violento arrancar o ser da descontinuidade. O mais violento para nós é a morte, que, precisamente, arranca-nos da obstinação que temos de ver durar o ser descontínuo que somos.”<sup>91</sup>

### 3.2 AS DIMENSÕES DO CORPO E DA ALMA

#### ARTE DE AMAR

Se queres sentir a felicidade de amar, esquece a tua alma,  
A alma é que estraga o amor.  
Só em Deus ela pode encontrar satisfação.  
Não noutra alma.  
Só em Deus – ou fora do mundo.

As almas são incomunicáveis.

Deixa o teu corpo entender-se com outro corpo,  
Porque os corpos se entendem, mas as almas não.<sup>92</sup>

Este poema, publicado em *Belo belo*, sétimo livro de Bandeira, parece trazer um certo enfoque filosófico sobre as polarizações e aproximações entre “alma”, “amor”, “Deus” e “corpo”, além de uma referência direta à *Ars Amatoria*, do poeta Ovídio, nascido em 43 a.C., cuja obra, composta inicialmente por dois volumes, em que versos alexandrinos discorrem em sequentes digressões sobre os comportamentos dos amantes durante o jogo amoroso, teve o terceiro livro dirigido somente às mulheres.

---

<sup>91</sup> BATAILLE, George. Op. cit., p. 32.

<sup>92</sup> BANDEIRA, Manuel. Op. Cit., p. 206.

Entende o poeta que o amor pode (e deve) ser ensinado. Para tanto, nada será mais útil que a lição da experiência; nesse domínio, Ovídio assume-se, sem ambiguidades, como mestre experimentado nas lides do amor. E, para não restarem dúvidas, aponta os seus destinatários; ou por outra, exclui dentre os seus destinatários as donzelas, ainda senhoras da sua candura virginal, e as matronas severas e recatadas.<sup>93</sup>

Bandeira, ao dialogar com a literatura antiga, parece buscar no poeta latino respaldo para transitar pelo universo do amor material. Em seu poema, a presença de formas verbais no imperativo (“Se queres sentir a felicidade de amar, *esquece* a tua alma,”) e (“*Deixa* teu corpo entender-se com outro corpo,”) alude ao mesmo tom “didático” de Ovídio, em que alerta os amantes sobre como desfrutar das sensações que o jogo sexual promove, como pode se observar no fragmento a seguir:

Que a mulher sinta o prazer de Vênus abatê-la até ao mais profundo do seu ser, e que o gozo seja igual para ela e para o seu amante. Que não se calem nunca as palavras de carinho e os doces murmúrios, entremeados de palavras lascivas.<sup>94</sup>

No poema de Bandeira, a cisão entre corpo e alma é o convite para a sedução de que somente o abandono da alma abre espaço para a entrega às inclinações da carne, pois os prazeres pertencentes à esfera celestial não são capazes de garantir a felicidade do corpo; toda paixão deve desfrutar das reações dos corpos e não ser transformada num delírio glorificado.

---

<sup>93</sup> OVÍDIO. *Amores & Arte de amar*. Trad, Carlos Ascenso André, São Paulo: Companhia das Letras, 2011, pp. 244.

<sup>94</sup> Idem, p. 108.



De imediato, nos dois primeiros versos da primeira estrofe, “Se queres sentir a felicidade de amar, esquece a tua alma,/ A alma é que estraga o amor.”, o eu lírico bandeiriano desafia o ideal de amor romântico: anuncia que para “sentir a felicidade de amar”, deve-se abandonar a alma, que é incompatível com o amor carnal e, portanto, “estraga o amor”. Para o sujeito poético, só as sensações do corpo são capazes de propiciar prazer. No terceiro verso, “Só em Deus ela pode encontrar satisfação”, estabelece-se definitivamente o diálogo com o amor platônico na medida em que é marcada a polaridade entre o âmbito dos céus e o âmbito da matéria. Na segunda estrofe, formada por um único verso (“As almas são incomunicáveis.”), o pedido do eu lírico para que os amantes não sucumbam à ilusão do amor espiritual é reiterado. Na disposição das ideias, forma e conteúdo se unem para marcar, por meio da incomunicabilidade das estrofes, a incomunicabilidade da alma.

Em uma primeira leitura, pode-se pensar que Bandeira está a se confrontar, de forma irônica, com as premissas de Platão que exaltam o arrebatamento da alma e distanciam o ser do êxtase físico. Entretanto, em um segundo momento, o poema de Bandeira acaba por suscitar também uma outra essência poética: transforma-se no anúncio de uma maturidade amorosa, em que os amantes, detentores de um sentimento de segurança mútua e de intimidade, libertam-se a ponto de se tornarem confidentes na ousadia de se entregarem ao instinto lascivo, em que ambos se deleitam com o conteúdo da experiência vivida pelos corpos. A última estrofe (“Deixa o teu corpo entender-se com outro corpo,/ Porque os corpos se entendem, mas as almas não.”) reitera o discernimento do sujeito poético para que os amantes libertem-se de qualquer empecilho que possa tolher o prazer da excitação dos corpos.

Na poesia de Bandeira, corpo e alma, dotados de existência individual, funcionam como polos que ora distanciam-se, ora afluem simultaneamente para o mesmo ponto tornando-se uno. Enquanto em “Arte de amar” a presença da alma pode ser um empecilho para a plenitude do encontro amoroso, em “Unidade” a excitação sexual atinge seu máximo de intensidade como resultado de um momento fugaz da conjugação alma e corpo. No poema, o título “Unidade” fecha o último verso, tornando-se a palavra mais provisória da experiência do poeta, já que o momento da unificação dura muito pouco e desaparece rapidamente.

### UNIDADE

Minh'alma estava naquele instante  
Fora de mim longe muito longe

Chegaste  
E desde logo foi verão  
O verão com as suas palmas os seus mormaços os seus ventos de sôfrega  
mocidade

Debalde os teus afagos insinuavam quebranto e molície  
O instinto de penetração já despertado  
Era como uma seta de fogo  
Foi então que minh'alma veio vindo  
Veio vindo de muito longe  
Veio vindo  
Para de súbito entrar-me violenta e sacudir-me todo  
No momento fugaz da unidade.<sup>95</sup>

A forma como as três estrofes estão divididas corrobora o movimento que leva gradualmente à unidade. Na primeira estrofe, “Minh'alma estava naquele instante/ Fora de mim longe muito longe”, o foco está no eu lírico; na segunda, “Chegaste/ E desde logo foi verão/ O verão com as suas palmas os seus mormaços os seus ventos de sôfrega mocidade”, a atenção converge para a companheira que chega e, na terceira e última

---

<sup>95</sup> BANDEIRA, Manuel. Op. cit., p. 206.

estrofe, dá-se a conjunção. Nessa estrofe, termos, como “penetração” e “seta de fogo”, combinados à repetição de “veio vindo” e à descrição da circunstância “entrar-me violenta”, criam uma progressão ascendente da energia sexual que culmina na penetração. Dentre os poemas que transitam no campo do erotismo, Emanuel de Moraes afirma,

Mais erótico ainda é o poema “Unidade”. Partindo do instante de enlevo que precede o amor, a passo e passo o poeta descreve, com palavras simbólicas, mas apresentando as fases em tôda a sua crueza, o completo ato sexual.<sup>96</sup>

Corpo e alma transitam na poética de Manuel Bandeira, ora em harmonia, ora manifestando um grau marcante de oposição. Em algumas composições, a alma se apresenta como o campo que acolhe, numa extensão sem limites, as manifestações do corpo; em outras, a alma é quem imprime no corpo a sensação penosa de se estar vivo; e, em outras ainda, o próprio ser apresenta-se fragmentado, num estado em que alma e corpo subsistem separadamente, conservando cada qual sua força própria. Dentre os diversos poemas que transitam por essa modulação temática estão “Momento num café” (*Estrela da manhã*) e “Boi morto” (*Opus 10*).

“Momento num café” (*Estrela da manhã*) consta entre as criações líricas em que Bandeira também trata da interdependência corpo e alma. No poema, a visão de um cortejo fúnebre contrasta com a turbulência das ruas, provocando nas pessoas um gesto maquinal de saudação. Apenas um transeunte, dentre tantos na multidão, dá-se conta de que ali vai a matéria isenta do jugo da alma.

---

<sup>96</sup> MORAES, Emanuel de. Op. cit., p. 226.

(...)

Um no entanto se descobriu num gesto largo e demorado  
Olhando o esquife longamente  
Este sabia que a vida é uma agitação feroz e sem finalidade  
Que a vida é traição  
E saudava a matéria que passava  
Liberta para sempre da alma extinta.<sup>97</sup>

Otto Maria Carpeaux foi um dos críticos que apreendeu com maestria a expressão lírica de “Momento num café” e a traduziu no artigo “Ensaio de exegese de um poema de Manuel Bandeira”. Para ele, os dois últimos versos confirmam o doloroso dilema da vida humana: a morte, ameaça de finitude, é justamente quem liberta o corpo da alma.

A oposição violenta entre a indiferença otimista dos muitos e a experiência dolorosa do homem solitário transforma-se em oposição entre duas formas de existência humana, e a dúvida terrível que surge diante do esquife está acalmada pela resposta muda do próprio morto que venceu: na identificação com o morto – identificação (*Einfuehlung*, *empathy*) é o segredo da poesia lírica –, o homem solitário encontra remédio para a sua própria dor que a alma consciente imprime a toda carne mortal; e como – no dizer kierkegaardiano – a “doença à morte” é a própria condição humana, repete-se o milagre da identificação, desta vez entre o poeta e nós outros; aceitamos a conclusão que nos esmaga e, ao mesmo tempo, liberta.<sup>98</sup>

Em “Boi morto” (*Opus 10*), já na segunda estrofe do poema, espírito e matéria, até então coadunados na imagem do boi, desunem-se; enquanto a alma “fica” assombrada a observar o corpo já morto, esse mesmo corpo “vai” nas águas turvas da enchente.

---

<sup>97</sup> BANDEIRA, Manuel. Op. cit., p. 155.

<sup>98</sup> In: BRAYNER, Sônia. (Org.). Op. cit., pp. 200-1.

## BOI MORTO

Como em turvas águas de enchente,  
Me sinto a meio submergido  
Entre destroços do presente  
Divido, subdividido,  
Onde rola, enorme, o boi morto,

Boi morto, boi morto, boi morto.

Árvore da paisagem calma,  
Convosco – altas tão marginais!  
Fica a alma, a atônita alma,  
Atônita para jamais.  
Que o corpo, esse vai com o boi morto,

Boi morto, boi morto, boi morto.

(...)<sup>99</sup>

Muitas são, portanto, as fixações dos sujeitos poéticos bandeirianos por essas dimensões humanas que se manifestam em diferentes gradações de importância, como se houvesse tonalidades em que o eu lírico ora se apossa do corpo e subtrai a alma, ora coloca a alma em um patamar superior que transcende a natureza física da matéria, sempre em um exercício contínuo de busca da sua inteireza humana.

### 3.3 A POTÊNCIA DA REVELAÇÃO

Como já ressaltado em análises anteriores, em Bandeira, é recorrente a presença de sujeito(s) poético(s) que, diante da imagem do feminino, têm seu estado de espírito tomado pelo arrebatamento. Com força suficiente para transportar o eu lírico para fora de si, levando-o, com frequência, a reexperimentar uma experiência de satisfação original que, dada sua potência, ficou retida na memória do sujeito, o feminino é o impulso que reaviva a sensação conhecida anteriormente.

---

<sup>99</sup> BANDEIRA, Manuel. Op. cit, p. 213.

Uma belíssima imagem poética que traduz com fidelidade as reações emocionadas de um eu lírico infantil impactado pela cena de uma “moça nuinha no banho” está no poema “Evocação do Recife” (*Libertinagem*), no verso “Fiquei parado o coração batendo”. De imediato, o grau marcante de oposição, evidenciado pela aproximação dos termos “parado” e “batendo”, faz propagar o choque provocado em decorrência desse acontecimento, quando o sujeito, ao avistar a nudez, é impetuosamente invadido pela sensação de arroubo. O contraste semântico entre “parar” e “bater” poderia passar despercebido; entretanto, ganha potência ao fundir-se com a intensidade de uma emoção outrora experimentada e revisitada pelo eu lírico em um novo contexto: em “fiquei parado”, a interrupção temporária do tempo; em “o coração batendo”, o transbordamento de uma emoção que ultrapassou a medida do habitual.

Um dia eu vi uma moça nuinha no banho  
Fiquei parado o coração batendo  
Ela se riu

Foi meu primeiro alumbramento<sup>100</sup>

Em “Evocação do Recife”, o entorpecimento gerado pela inesperada visão da “moça nuinha no banho” remete à primeira experiência sexual de satisfação. O alumbramento se faz ali, como ritual iniciático do menino: ela ri sem pejo; ele fica paralisado. Na cena, instaura-se, num relance erótico, a defasagem entre a inocência dele e a não inocência da moça. Daí o verso: “Foi meu primeiro alumbramento”.

---

<sup>100</sup> Idem, pp. 133-4.

Outras primeiras experiências sexuais marcaram a infância dos sujeitos poéticos de Manuel Bandeira. Em “Infância” (Belo belo), a experiência erótica é retratada numa cena em que o menino é “puxado” para fora da brincadeira infantil “coelho-sai” e introduzido abruptamente na brincadeira sexual. O primeiro verso da estrofe já anuncia: “Descoberta da rua!”. Os desdobramentos semânticos da “descoberta” conduzem o poema para o plano da primeira vivência do garoto na exploração de um território até então desconhecido, o sexual; e a brincadeira “coelho-sai” parece ratificar a conotação sexual do acontecimento.

Descoberta da rua!  
Os vendedores a domicílio.  
Ai mundo dos papagaios de papel, dos piões, da amarelinha!  
Uma noite a menina me tirou da roda de coelho-sai, me levou, imperiosa e  
[ofegante, para um desvão da casa de Dona Aninha  
[Viegas, levantou a sainha e disse mete.<sup>101</sup>

O acontecimento é narrado sem tom sublime e a vivência sexual de “Infância” está no nível da experiência comum, aproximando-se de uma realidade cotidiana e prosaica e de uma atmosfera destituída da mesma comoção inspiradora que se observa em “Evocação do Recife”. Os dois poemas exemplificam como Bandeira soube mesclar o prosaico ao sublime, uma situação particular à universalidade de um sentimento. O contraste entre a crueza da experimentação sexual em “Infância” e a idealização da aparição em “Evocação do Recife” exemplificam como o poeta adentrou os mundos amorosos em circunstâncias, muitas vezes, ao nível do chão e a dos céus.

O estado de maravilhamento funciona como um anelo, cujo poder misterioso é

---

<sup>101</sup> BANDEIRA, Manuel. Op. cit., pp. 208-9.

capaz de religar o sujeito às suas vivências anteriores e, por conseguinte, impulsioná-lo para a vida. Vale recordar, nesta etapa de análise, a atenção dada por Freud às experiências de satisfação vivenciadas pelos indivíduos nos primórdios da vida, como uma das vertentes para a constituição do desejo. Essas experiências — que se tornam a primeira vivência de satisfação original do indivíduo — ficam enraizadas na memória do sujeito, que, em situações posteriores, diante da presença de uma tensão, produz um movimento que busca a mesma satisfação primitiva. Como bem sintetizou Luiz Alfredo Garcia-Roza,

“(...) o que caracteriza o desejo para Freud é esse impulso para reproduzir alucinatoriamente uma satisfação original, isto é, um retorno a algo que já não é mais, a um objeto perdido cuja presença é marcada pela falta. O que caracteriza o desejo é a presença de uma ausência. O desejo é a nostalgia do objeto perdido.”<sup>102</sup>

A visão alumbrada de sujeito(s) poético(s) bandeiriano(s) enredados em uma condição de deslumbramento produz imagens que, com frequência, alçam o objeto contemplado a um patamar digno de provocar sentimentos e pensamentos sublimes. Ao empregar recorrentemente construções, palavras e expressões que atribuem ao feminino, do ponto de vista do eu lírico, inexcelsível sedução, Bandeira ressalta constantemente, sob viva luz, o objeto que desorienta e perturba o espírito de quem o observa e que já se encontra cativado pelo encanto e submetido à magia da imagem. No poema “Alumbramento” (*Carnaval*), é patente o abalo afetivo que a visão da mulher nua provoca no eu lírico, e o efeito dessa grande perturbação reverbera-se, na sequência das estrofes, pela repetição de “Eu vi”, que culmina nos versos “Eu vi os céus! Eu vi os céus!/ — Eu vi-a nua... toda nua!”.

---

<sup>102</sup> ROZA-GARCIA, Luiz Alfredo. *Freud e o inconsciente*, Zahar, Rio de Janeiro, 24ª edição, p. 145.



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

— Eu vi-a nua... toda nua!<sup>103</sup>

A indiscutível expressão de êxtase, “Eu vi os céus!”, marca a condição emocional de um sujeito poético que, sensível às qualidades femininas, é tomado por uma experiência de comoção que vai além dos limites terrenos e da natureza humana. Franklin de Oliveira, em “O medievalismo de Bandeira: a eterna elegia”, destaca a combinação de êxtase e espasmo que aparece equacionada no culto ao corpo feminino em diversos poemas de Bandeira, como em “Alumbramento”.

Charitas e joy combinam-se nesse poema de puro transporte sensual e alto frêmito místico, como nas finas composições medievais. Uma das mais belas tópicas do Medievo é a da divinização do corpo feminino e, como acentua Huizinga, a inconformada consideração da corrupção de quanto na vida, um dia, foi beleza humana.<sup>104</sup>

Vale reforçar a ideia de que é a nudez da mulher, o corpo sem vestes, a matéria desnuda e prosaicamente presente, que dispara o encantamento celeste. É do prosaico ao sublime que se dá a reação do eu lírico às imagens que ele vê e o deslumbram.

No âmbito dos céus, parece ser possível ao eu lírico perpetuar, numa inexorável continuidade de tempo, o equilíbrio harmônico gerado pela vivência prazerosa de uma satisfação original. Davi Arrigucci Jr., em *Humildade, paixão e morte*, destaca a potência do desejo como força que motiva a imagem lírica:

---

<sup>103</sup> BANDEIRA, Manuel. Op.cit., p. 99.

<sup>104</sup> In: BRAYNER, Sônia. (Org.). Op. cit., p. 252.

(...) a visão reveladora se funde com a imagem erótica do desejo, nascida da memória da infância, como uma súbita aparição paralisante em que se cumpre e se reencarna um movimento, uma moção, vinda de muito antes, mas reinvestida nessa imagem de lembrança da plenitude inicial. O desejo não se confunde com a necessidade originária do corpo; ele é moto e chama e se reacende com as imagens da memória, aparições instantâneas em que se cristaliza uma complexa experiência, aparições capazes de prismar os luminosos reflexos de uma completude do corpo livre da necessidade, despido de todo entrave em sua nudez fulgurante para a visão alumbrada do sujeito lírico.<sup>105</sup>

No poema “Teresa” (*Libertinagem*), a visão do feminino também desequilibra os sentidos do sujeito poético, conduzindo-o ao patamar dos devaneios. A presença do corpo tem potência suficiente para levar o espírito a se render ao enfeitiçamento, provocando no eu lírico um estado de fruição erótica capaz de embaralhar, subitamente, “céus” e “terra”, e converter a materialidade do corpo em uma emoção espiritualizada, em um movimento do baixo para o alto.

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

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

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.<sup>106</sup>

---

<sup>105</sup> ARRIGUCCI, Davi Jr., *Humildade, paixão e morte – a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 155.

<sup>106</sup> BANDEIRA, Manuel. Op. cit., p. 136.

No poema, há três tempos e três reações. A primeira estrofe, marcada por imagens díspares que beiram o grotesco, remete ao período da infância. Numa expressão espontânea do pensamento, o “menino” lírico apresenta Teresa como um descompasso: “a cara parecia uma perna”, declarando a perturbação que a presença de Teresa lhe provoca: em um primeiro impacto, a visão das pernas femininas invade, com certa rapidez, a apreensão que ele, à primeira vista, tem do feminino. As pernas tomam uma dimensão excessiva e estranha, a ponto de desconjuntá-la. A construção gradual do feminino se mantém no poema e, na segunda estrofe, o eu lírico dá especial destaque aos olhos em comparação ao resto do corpo. Como porta de entrada da alma, os olhos, “muito mais velhos que o resto do corpo”, parecem também desencaixados do todo, mantendo a imagem disforme de “Teresa”. O deslocamento de um fragmento do termo “nascesse”, para encerrar a segunda estrofe, acaba por reforçar o descompasso temporal entre alma e corpo. Tanto nessa estrofe quanto na primeira, perdura a atmosfera não sensual; entretanto, na segunda estrofe, o tempo da adolescência parece despontar. Na terceira estrofe, culmina a idade adulta marcada pelo encontro sexual do eu lírico com Teresa. O prazer da excitação atinge o máximo de intensidade e a efervescência das sensações do corpo provoca a incontrolável agitação do espírito: “Os céus se misturaram com a terra/ E o espírito de Deus voltou a se mover sobre a face das águas.”.

Em “Teresa”, a mistura da linguagem coloquial com a linguagem poética marca, mais uma vez, a ligação íntima, nas composições de Bandeira, entre o prosaico e o sublime. A presença do tom coloquial imprime espontaneidade ao discurso marcado por elementos narrativos e descritivos, além do encadeamento rítmico garantido pelos versos polimétricos com rimas internas.

Cabe lembrar que “Teresa” de Bandeira é uma paródia de outros dois poemas: “Teresa” de Álvares de Azevedo, escritor ultra-romântico que fez parte da segunda geração do romantismo brasileiro, influenciada por Musset e Lord Byron, e “O ‘Adeus’ de Teresa” de Castro Alves, considerado um poeta dos “oitocentos” que pertenceu à terceira geração do romantismo.

### 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

(...)<sup>107</sup>

### TERESA

(...)

E o peito regenera e suaviza.  
Quanta inocência dorme ali com ela!  
Anjo desta criança, me perdoa!  
Estende em minha amante as asas brancas,  
A infância no meu beijo abandonou-a!<sup>108</sup>

Mesmo pertencendo a períodos distintos, esses poetas românticos serviram de matéria para o procedimento de *colage* adotado com frequência por Bandeira em muitas de suas composições líricas. As considerações de Sônia Brayner, em seu ensaio “O ‘humour’ Bandeiriano ou As histórias de um Sabonete”, sobre as dimensões estéticas da ironia bandeiriana, enriquecem também a observação do poema “Teresa” de Bandeira:

---

<sup>107</sup> ALVES, Castro. *Espumas flutuantes*. Apresentação e notas de José de Pala Ramos Jr. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998, pp. 116-117.

<sup>108</sup> AZEVEDO, Álvares de. “Teresa”. In: RONCARI, Luiz. *Literatura Brasileira – dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 2002. pp. 428-430.

O *humour* em Manuel Bandeira é uma estratégia intelectual diluidora da emoção de herança romântica, em que o *topos* “amor e morte” é reduzido pelo sorriso céptico e manipulado por um atento ludismo formal. Será um recurso reconhecível em sua obra (como, ademais, na maioria dos poetas modernos) a quebra da emoção pela antífrase, a mescla dos estilos com o intuito de criar o contraste propício à desmistificação lírica, muitas vezes, com forte dose de grotesco. Bandeira assume um comportamento de controle, mas não de oposição no combate à ênfase do nosso lirismo tradicional.<sup>109</sup>

Em “Itinerário de Pasárgada”, Bandeira faz referência ao processo de “composição” que adotou no poema “Teresa”:

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”.<sup>110</sup>

Quando se pensa na totalidade da obra de Bandeira, nota-se que a visão da totalidade ou de frações de um corpo feminino, expressa de forma elevada ou coloquial, transforma esse corpo ou qualquer parte dele em uma zona erógena independente.

---

<sup>109</sup> In: BRAYNER, Sônia. (Org.). Op. cit., p. 345.

<sup>110</sup> BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1984, p. 93.

## Capítulo 4

### O FEMININO SEM AURA

(...) as fronteiras entre o erotismo e a pornografia, entre a pornografia e a obscenidade, entre a literatura confessável e a outra, são extremamente vagas (os melhores especialistas e os juízes mais escrupulosos sabem disso muito bem): a perversidade está na cabeça do leitor e a simples descrição de uma árvore pode evocar, naquele que o demônio do sexo titila com insistência, visões que o Satiricon ou o marquês de Sade não haviam feito mais que esboçar timidamente.

Noël Arnaud, *Escritos Pornográficos*

## VULGÍVAGA

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

Não sei entre que astutos dedos  
Deixei a rosa da inocência.  
Antes da minha pubescência  
Sabia todos os segredos...

Fui de um... Fui de outro... Este era médico...  
Um, poeta... Outro, nem sei mais!  
Tive em meu leito enciclopédico  
Todas as artes liberais.

Aos velhos dou meu engulho.  
Aos fervidos, o que os esfrie.  
A artistas, a *coquetterie*  
Que inspira... E aos tímidos — o orgulho.

Estes, cação-os e depeno-os:  
A canga fez-se para o boi...  
Meu claro ventre nunca foi  
De sonhadores e ingênuos!

E todavia se o primeiro  
Que encontro, fere toda a lira,  
Amanso. Tudo se me tira.  
Dou tudo. E mesmo... dou dinheiro...

Se bate, então como o estremeço!  
Oh, a volúpia da pancada!  
Dar-me entre lágrimas, quebrada  
Do seu colérico arremesso...

E o cio atroz se me não leva  
A valhacoutos de canalhas,  
É porque temo pela treva  
O fio fino das navalhas...

Não posso crer que se conceba  
Do amor senão o gozo físico!  
O meu amante morreu bêbado,  
E meu marido morreu tísico!<sup>111</sup>

#### 4.1 O AVESSE DO IDEAL ROMÂNTICO



Neste poema de *Carnaval*, em que o título contém um poder de sugestão incontestável, Bandeira cria uma representação da prostituta que declara, a cada estrofe, seu patrimônio biográfico pautado por entregas imoderadas ao frenesi do amor carnal. No poema, o feminino vive as mais diversificadas relações sexuais e dá a conhecer, sob sua perspectiva, tanto seu histórico de vivências afetivas quanto de experiências de gozo sexual sem intimidade. Na unidade do texto, emerge, justamente, a voz de uma mulher que escancara seus mecanismos de sedução e poder.

No caso de “Vulgívaga”, Manuel Bandeira exprime os sentimentos de uma prostituta. A raiz da palavra latina “vulgívaga” — também utilizada por Bandeira no poema “A Dama Branca” — é o substantivo *vulgus*, que, em sua forma masculina, significa “aquele que se avilta ou que se prostitui.”<sup>112</sup>

Logo na primeira estrofe, nos versos “Não posso crer que se conceba”/ Do amor senão o gozo físico!”, o eu lírico anuncia a que veio: ironizar o ideal romântico cuja realização do feminino não está no amor sexual, mas, sim, no amor cuja ligação é espiritual. Os versos “O meu amante morreu bêbado,/ E meu marido morreu tísico!” reiteram o ideal trágico-romântico com a finalidade de contestá-lo no conjunto do poema.

A ingenuidade, na segunda estrofe, é anunciada pela perda da “rosa da inocência” e permanece restrita à etapa de vida que antecede a “pubescência”. O

---

<sup>111</sup> BANDEIRA, Manuel. Op. cit., p. 83.

<sup>112</sup> FONSECA, Edson Nery. *Alumbramentos e perplexidades, vivências bandeirianas*. São Paulo: ARX, 2002, pp. 165-6.

símbolo da “rosa”, mais uma vez presente nos versos de Bandeira, alude aqui à virgindade. Nos versos “Não sei entre que astutos dedos/ Deixei a rosa da inocência./ Antes da minha pubescência/ Sabia todos os segredos..”, o contraste semântico entre “astutos” e “inocência” fortalece a passagem da ingenuidade para a malícia, marcando o início do percurso de experiências eróticas do eu lírico.

Na introdução à *Estrela da vida inteira*, Gilda de Mello e Souza e Antonio Candido abordam o traço erótico presente no lirismo amoroso de Bandeira:

O seu lirismo amoroso engloba o jogo erótico mais direto e, simultaneamente, as fugas mais intelectualizadas da louvação. E o leitor percebe que a fervorosa transcendência nasce precisamente do fato de abordar a ternura do corpo com tão grande franqueza.<sup>113</sup>

A licenciosidade do sexo ganha força nas estrofes seguintes e o eu lírico entrega-se ao frenesi do prazer carnal, descrevendo facetas de seu cotidiano como um combate sem trégua, em que a regra é obter ou promover o deleite por meio de diferentes artimanhas da luxúria. A cada verso, constitui-se a mulher que não se esquiva do assédio e entrega-se sem moderação a tudo que lhe dá e proporciona prazer ao parceiro. É na sucessão de aventuras físicas que se configura o conteúdo das experiências amorosas, todas tão válidas quanto incomparáveis para a transformação do feminino, que, por meio de seus amantes, passa a conhecer mais a si mesma.

A mulher submissa à dupla função social que o processo civilizatório lhe atribuiu, “mãe e guardiã” da família, não tem voz no poema; quem fala é a mulher resultante da cisão “maternidade e erotismo”, e a consumação dos jogos sexuais com

diversos parceiros é a resposta desse feminino que se rebelou à meta civilizatória. Entregar a ela a fala em primeira pessoa do eu lírico marca, de início, a singularidade da visão bandeiriana da prostituta. Ela é o sujeito poético e não objeto da descrição de um outro.

No ciclo de encontros, a mulher, ao concretizar seus desejos, angaria sentimentos ambivalentes em relação às vivências que realiza com seus amantes: entre eles e ela, além do jogo de sedução, instauram-se sentimentos diversos e ambíguos, como solidão, êxtase, fraqueza, vaidade, exaustão, vingança e satisfação, que brotam e se acumulam após cada experiência sexual. Joel Birman, em “Erotizar ainda é possível”, analisa os reflexos da exclusão social reservada às mulheres “desviantes”, que não se submetem aos padrões sociais e/ou, de alguma forma, não correspondem ao perfil de boas reprodutoras. A essas mulheres que assumem sua potência erótica é reservado o âmbito da prostituição.

“A exclusão social [...] [seria] o preço alto que as mulheres deveriam pagar pela sua oposição e rebeldia ao lugar que lhes tinha sido designado. Além disso, a prostituição, como positividade que era sobre o fundo de negatividade, era o caminho possibilitado para que existisse um contraponto real ao erotismo masculino. Não se pode esquecer disso, já que existia uma funcionalidade social muito bem definida para a prostituição.”<sup>114</sup>

A avalanche de sentimentos contraditórios e ambíguos reflete o paradoxo vivido pelo feminino, que, ao colocar em primeiro plano sua potência erótica, tem de abnegar sua função reprodutora, resignando-se, portanto, à cisão que a cultura lhe impôs. Não

---

<sup>113</sup> BANDEIRA, Manuel. Op. cit., pp. 3-4.

<sup>114</sup> BIRMAN, Joel. *Gramáticas do erotismo: a feminilidade e as suas formas de subjetivação em psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 75.

seria possível conciliar maternidade e erotismo? Não sob os desígnios cristãos. A mulher que acredita rebelar-se sucumbe. Ao aderir ao erotismo é culpabilizada, banida e julgada como imoral pela sociedade patriarcal. Entretanto, é ela responsável pela manutenção do exercício do erotismo masculino.

Concomitantemente, uma nova temática das relações entre o feminino e o masculino se constitui no poema: modulações do feminino contracenam com modulações do masculino. A inquietação e a insaciabilidade do eu poético em busca incessante do gozo físico redimensionam essa mulher a cada encontro que ela vivencia com “sonhadores”, “ingênuos”, “fervidos”. Essa sequência de parceiros acaba por revelar, ao mesmo tempo, as facetas do feminino, ora refém de afetos diversos, ora algoz nas relações amorosas passageiras. Ao mesmo tempo em que a mulher denuncia forças para se opor às repressões que, porventura, seu corpo sofra por ser o instrumento gerador de prazer, ela desfruta do papel de objeto de desejo do masculino e torna-se sujeito de seu próprio gozo físico. O desejo e o papel sexuais da mulher e do homem passam ao mesmo patamar: ela, ao ocupar o papel ativo destinado ao homem nas relações de sedução e sexuais, torna esse homem, portanto, também passivo. Os parceiros, masculino e feminino, alternam a posição de algoz e de vítima, descrystalizando a premissa, desde a Antiguidade, de que, no erotismo dos corpos, o homem é o sacrificador e a mulher, a vítima: “Aos velhos dou meu engulho./ Aos fervidos, o que os esfrie./ A artistas, a *coquetterie*/ Que inspira... E aos tímidos – o orgulho.”

O papel ativo do feminino na condução dos jogos sexuais e seu apetite confesso, em “Vulgívaga”, aludem a uma inversão no que, culturalmente, instituiu-se como

comportamento esperado para os gêneros: enquanto ao homem foi cedida a iniciativa para o ato sexual, historicamente, restou às mulheres a atitude passiva. Em “Vulgívaga”, o sujeito poético dedica-se inteiramente à violação das interdições impostas ao feminino.<sup>115</sup>

A imagem da mulher digna, única merecedora do verdadeiro amor, que se esquiva do desejo masculino, cede espaço, portanto, a um feminino não mais colado à função reprodutiva, e sim sexualmente ativo, cujo corpo é seu canal de gozo. O feminino, alçado a um novo patamar que não o da idealização, acaba por subverter o paradigma da mulher romântica; e, ao subverter esse paradigma, ao invés de fundir seus opostos e compor um novo feminino, acaba por aproximar-se da prostituta, cuja voz é tão desconsiderada quanto a da mulher idealizada.

O discurso licencioso torna-se outra marca do poema, cuja sequência de versos tem como fio condutor a exaltação das práticas sexuais do eu lírico. Entre as primeiras definições de pornografia, encontra-se registrada por Luciano (125-192 d.C.), escritor grego de origem síria, autor do mais antigo livro pornográfico *Diálogos das cortesãs*. As definições de Luciano e de outros pensadores da época foram retomadas por Alexandrian, na *História da Literatura Erótica*:

Muitos empregam a palavra pornografia sem saber o que ela significa. Vem de porné (prostituída) e designava de início um relato contando as práticas da prostituição. Antes de Luciano era usada como termo técnico de pintura para definir os quadros eróticos de Parrásios, porque seus modelos eram as mulheres da rua. Pouco a pouco passou-se a qualificar de pornográfico tudo o que descrevia as relações sexuais consumadas sem amor, comparáveis às de uma prostituta com seu freguês.<sup>116</sup>

---

<sup>115</sup> VIAN, Boris. *Escritos pornográficos*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 35.

<sup>116</sup> ALEXANDRIAN. *História da literatura erótica*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993, p. 20.

Bataille, em seu estudo “O objeto do desejo: a prostituição”, pensou sobre o paradoxo da atitude feminina que, em um primeiro momento, enfeita-se para provocar o desejo masculino e, numa atitude posterior, esquiva-se desse desejo, caracterizando a sedução como um jogo de dissimulação: oferecimento, recusa, oferecimento. Segundo ele, a recusa primeira da mulher tem a única função de potencializar o jogo erótico.

Na medida de seus atrativos, uma mulher está exposta ao desejo do homem. A menos que ela se resguarde inteiramente, por uma decisão de castidade, a questão é, em princípio, a de saber a que preço, em que condições ela cederá. Mas, com as condições satisfeitas, ela sempre se dá como um objeto.<sup>117</sup>

Para Bataille, uma das facetas da prostituta é a consciência de seu papel no jogo de sedução e a atitude de assumir sua posição ativa na estimulação do desejo masculino, como se constata nos versos da quarta estrofe: “E todavia se o primeiro/ Que encontro, fere toda a lira,/ Amanso. Tudo se me tira./ Dou tudo. E mesmo... dou dinheiro...”

As reflexões que fluem dessas leituras permitem arriscar uma primeira definição para o perfil do(s) feminino(s) que habitam o universo de Manuel Bandeira: suas mulheres conciliam papéis contrastantes que se integram constituindo sua totalidade – todas elas, no exercício explícito ou velado da sedução, mostram sua faceta cortesã, mesmo quando ocupam o lugar divinizado em que o masculino as colocou. Para Bataille, “as atitudes femininas conciliam contrários complementares. A prostituição de umas determina o esquivar-se de outras, e reciprocamente.”<sup>118</sup>

---

<sup>117</sup> BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Trad. Claudia Fares. São Paulo: Editora Arx, 2004, p. 204.

<sup>118</sup> Idem., p. 207.

A desmistificação do feminino, como já anunciado em “Vulgívaga”, ocorre também em “Sonho de uma terça-feira gorda” (*Carnaval*), em que festejos carnavalescos e “mulheres de má vida” tomam as ruas. Nesses dois poemas, o erótico bandeiriano perde o caráter sagrado e, em vez de elevar aos céus a imagem da mulher convertendo-a em divindade, passa a inseri-la no mundo material em que predominam os prazeres mundanos. Não é à toa que o eu lírico de “Sonho de uma terça-feira gorda” (*Carnaval*), ao notar as mulheres que desfilam em cima de carros alegóricos, afirma que elas estão “empoleiradas” — termo que, carregado de valor pejorativo, remete a “galinha” — como mulheres que variam com frequência de parceiro amoroso ou sexual. Os seios que, em diversos outros poemas de Bandeira, apresentam-se transfigurados em pureza, também passam a chamar atenção no poema, pois, nesse contexto, são seios enormes à mercê de caixeiros que transitam pelas ruas. Sem dúvida, há uma ênfase na queda, na decadência, ironia com as deusas celestes e mitológicas. A banalização convive com a extrema sexualização da promiscuidade.

### **SONHO DE UMA TERÇA-FEIRA GORDA**

(...)

Era terça-feira gorda. A multidão inumerável  
Burburinhava. Entre clangores de fanfarra  
Passavam préstitos apoteóticos.  
Eram alegorias ingênuas, ao gosto popular, em cores cruas.

Iam em cima, empoleiradas, mulheres de má vida,  
De peitos enormes — Vênus para caixeiros.  
Figuravam deusas — deusa disto, deusa daquilo, já tontas e  
[seminuas.  
A turba ávida de promiscuidade,  
Acotovelava-se com algazarra,  
Aclamava-as com alarido  
E, aqui e ali, virgens atiravam-lhes flores.  
(...)<sup>119</sup>

---

<sup>119</sup> BANDEIRA, Manuel. Op. cit., p. 99-100.

Sobre esse poema, afirmou Joaquim-Francisco Coelho:

Quando se recorre à alusão mitológica, é para (digamos) destroná-la e readaptá-la a uma nova retórica, mas condizente com um tempo comercial que dessacraliza pela estandardização quaisquer tipos de divindades: “deusa disto, deusa daquilo”. Por isso, porque chegou mesmo a hora do “crepúsculo dos deuses” e da invasão do profano nos domínios do sagrado, Vênus perde a aura e entra a copular prosaicamente com caixeiros.<sup>120</sup>

*Carnaval* caracteriza-se pela incidência do erotismo dos corpos em meio ao rito carnavalesco. Grande parte dos poemas desse segundo livro de Bandeira tem como mote principal a perturbação da carne, e o corpo passa a funcionar como palco para experimentações isentas de controle ou imposições. Em “Bacanal” (1918), vislumbra-se um sujeito poético que, ao invocar Baco, Vênus e o rei do carnaval, Momo, rende-se ao impulso de transformar a vida numa espécie de leito vibrante em intensidade de sensações.

### **BACANAL**

Quero beber! cantar asneiras  
No esto brutal das bebedeiras  
Que tudo emborca e faz em caco...  
Evoé Baco!

Lá se me parte a alma levada  
No torvelim da mascarada,  
A gargalhar em douro assomo...  
Evoé Momo!

Lacem-na toda, multicores,  
As serpentinas dos amores,  
Cobras de lívidos venenos...  
Evoé Vênus!

---

<sup>120</sup> COELHO, Joaquim-Francisco. Op. cit., pp. 31-2.



Se perguntarem: Que mais queres,  
além de versos e mulheres?...  
— Vinhos!... o vinho que é o meu fraco!...  
Evoé Baco!

O alfange rútilo da lua,  
Por degolar a nuca nua  
Que me alucina e que não domo!...  
Evoé Momo!

A Lira etérea, a grande Lira!...  
Por que eu extático desfira  
Em seu louvor versos obscenos,  
Evoé Vênus!<sup>121</sup>

Já na primeira estrofe, o eu lírico cede ao simulacro das máscaras e clama pela livre rendição aos excessos da vida: “Quero beber! cantar asneiras/ No esto brutal das bebedeiras/ Que tudo emborca e faz em caco...”. Como tem sua identidade de certa forma ocultada, o corpo liberta-se da alma que, no poema, detém a natureza moral do sujeito: prescindindo da alma, o eu lírico principia a alegrar-se e, em meio às máscaras, rende-se ao álcool e ao calor intenso de vivências prazerosas, como a arte poética e o corpo feminino. Para Emanuel de Moraes,

Manuel Bandeira conduz o leitor, através das três primeiras estrofes, que representam a colocação cênica do bêbedo, do poeta e do erótico, em uma só figura, no centro da bacanal carnavalesca, para depois, na quarta, quinta e sexta estrofes, como que abandonando a folia (esta não mais se encontra no plano descritivo) reafirmar a febre erótica incontida, a volúpia da posse da mulher — de tudo o mais importante — paixão que o escraviza e que, no momento de exaltação etílica, não a podendo superar, deseja destruir pela destruição da carne e tornar vil com o seu canto.<sup>122</sup>

---

<sup>121</sup> BANDEIRA, Manuel. Op. cit., p. 79-8.

<sup>122</sup> MORAES, Emanuel de. Op. cit., pp. 39-40.

Há que se destacar a imagem sensual que compõe a terceira estrofe, formada por um jogo de palavras que sugere antecipadamente a representação mental das “Cobras de lívidos venenos”. Na estrofe, os termos “lançar” e “serpentina” fazem o leitor penetrar, de forma gradual, nas fantasias intensas e “multicores” que a imagem da serpente suscita: “Lacem-na toda, multicores,/ As serpentina dos amores,/ Cobras de lívidos venenos.../ Evoé Vênus!”.

Nos poemas de *Carnaval*, a tensão se configura pela duplicidade bandeiriana, em que a ligação íntima entre atmosferas de movimentação e magia e de indiferença e solidão embaralham-se. Vale destacar que a aparição de *clowns* em diversas composições não convence com sua aparente alegria: enquanto mascarado, o palhaço faz parte das brincadeiras sedutoras que agitam os encontros e se deixa mergulhar nos excessos da vida, mas, ao cair sua máscara, o que restam a ele são a rejeição e a sensação de se estar afastado do mundo.

\*\*\*

Despido de simulacro e rendido ao afastamento de qualquer limitação da linguagem, está o poema “A cópula”<sup>123</sup>, cuja autoria é questionada por muitos. Teria Bandeira deixado o texto na clandestinidade por ter feito uso de uma linguagem obscena e, portanto, “proibida”, vulnerável à censura? Deixando de lado as discordâncias, a inserção desse texto mais agrega às reflexões sobre as variantes dos discursos eróticos de Bandeira do que desvia as análises. Seria estranho omiti-lo de um estudo voltado exclusivamente ao erotismo, seja pela sua absoluta explicitação ou radicalidade na

---

<sup>123</sup> Agradeço à Eliane Robert Moraes pela indicação do poema.

apresentação do sexo, seja por qualquer questão moral ou de decoro, ou ainda por qualquer juízo estético. Importa, aqui, integrá-lo no conjunto das análises como mais uma estação em que o poeta se volta ao tema, dessa vez de uma forma estrangeira à sua dicção predominante.

Bandeira teria presenteado Zuenir Ventura com essa composição lírica em um dia que o próprio poeta convidou uns cinco alunos para subir com ele até seu apartamento:

Um dos momentos inesquecíveis dessa época se deu quando Bandeira convidou por acaso, meio aleatoriamente, uns cinco alunos para atravessar a rua e subir com ele até o apartamento 806 do edifício São Miguel, na avenida Beira-Mar, 406, na Esplanada do Castelo, para onde se mudara logo depois de ser nomeado catedrático em 1943. Era um fim de tarde e as janelas semicerradas não deixavam entrar muita luz, dando ao ambiente um ar que me pareceu meio religioso, talvez pela reverência que lhe devotássemos. (...) Dessa época herdei uma raridade – quem sabe não foi dessa visita mesmo? Não sei, acho que não, não tenho certeza de como veio parar em minhas mãos. O fato é que guardei do poeta um despudorado soneto erótico, *A cópula*, cujos versos deixariam corado o Drummond de *Amor natural*:

Depois de lhe beijar meticulosamente  
o cu, que é uma pimenta, a boceta, que é um doce,  
o moço exhibe à moça a bagagem que trouxe:  
culhões e membro, um membro enorme tungescente.

Ela toma-o na boca e morde-o. Incontinente.  
Não pode ele conter-se e, de um jacto, esporrou-se.  
Não desarmou porém. Antes, mais riço, alteou-se  
E fodeu-a. Ela geme, ela peida, ela sente

Que vai morrer: — 'Eu morro! Ai, não queres que eu morra?'  
grita para o rapaz que aceso como o diabo,  
arde em cio e tesão na amorosa gangorra

E titilando-a nos mamilos e no rabo  
(que depois irá ter sua ração de porra),  
lhe enfia cona a dentro o mangalho até o cabo.<sup>124</sup>

---

<sup>124</sup> VENTURA, Zuenir. *Minhas histórias dos outros*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2005, pp. 23-4.

O poema retrata de forma espontânea o ato sexual de dois amantes sem identidade revelada. Privado de características psicológicas ou culturais, o casal é anônimo e, no decorrer das estrofes, não se consegue distinguir nenhum traço de personalidade, fator que potencializa a atmosfera licenciosa do texto. O eu lírico “voyeur” não se atém a um discurso sugestivo para descrever os jogos corporais, mas sim valoriza o exagero lingüístico, como se pode notar desde o primeiro verso, “Depois de lhe beijar *meticulosamente*/ o cu, que é uma pimenta, a boceta, que é um doce,/ o moço exhibe à moça a bagagem que trouxe:/ culhões e *membro*, um *membro enorme tungescente*.”. As escolhas linguísticas garantem, na sequência, a ênfase expressiva pretendida pelo poeta para marcar a dissolução de todos os limites.

Um forte traço bandeiriano reaparece em “A cópula”: a técnica de constituir os corpos por meio da fragmentação. Entretanto, enquanto nos poemas analisados em capítulos anteriores as frações dos corpos admirados continham um traço divinizado traduzido em uma linguagem menos crua, em “A cópula”, o recurso da declinação fragmentária evidencia um enfoque mais libertino das relações entre o eu lírico e seu objeto de desejo.

Nos versos “E fodeu-a. Ela geme, ela peida, ela sente/ Que vai morrer: — ‘Eu morro! Ai, não queres que eu morra?!’” os efeitos do gozo vêm à tona e os limites se rompem de vez: viver e morrer não estão mais diferenciados, fundem-se na essência do ser. A imagem poderia ser aproximada ao pensamento de Bataille sobre a fascinação do ser pela morte no ponto de ligação da condição estável à condição de êxtase em *O erotismo*:

Na passagem da atitude normal ao desejo existe uma fascinação fundamental pela morte. O que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas.<sup>125</sup>

Numa primeira leitura, o poema causa estranhamento por parecer dissonante do restante da obra de Bandeira. A linguagem, sem dúvida, é a primeira a saltar aos olhos, por ser extremamente popular e própria da literatura obscena. Entretanto, há que se lembrar o que o próprio Bandeira, em *Itinerário de Pasárgada*, destacou: “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 do baixo calão.”<sup>126</sup> As fronteiras entre o linguajar coloquial e o mais erudito sempre seduziram o exercício poético de Bandeira que, transitou, por vezes, nos dois universos.

Henry Miller, escritor norte-americano, declarou, em seu livro *Obscenidade e Reflexão*, que muitos teóricos fracassaram diante da tentativa de definir o significado da palavra obscena, e que ele mesmo reconhecia “nunca ter imaginado em que pântano iria se meter”. Em seu texto, afirmou ainda que essa discussão sobre o significado do termo, ao ser iniciada pela etimologia, caminhou para o viés da moralidade que também contaminou os lexicógrafos que definiram o sentido da palavra.

Basta se diga, antes de mais, que todos quantos tentaram, de maneira escrupulosa, descobrir o sentido da palavra, se viram obrigados a confessar que de maneira alguma tinham atingido seu objectivo. No livro por ambos escrito, *To The Pure*, Ernst e Seagle são peremptórios em afirmar que ‘não há duas pessoas que estejam de acordo sobre a definição dos seis adjectivos mortais: obsceno, lúbrico, lascivo, sujo, indecente, vergonhoso’.<sup>127</sup>

---

<sup>125</sup> BATAILLE, Georges. Op. cit., p. 31.

<sup>126</sup> BANDEIRA, Manuel. Op. cit., p. 101.

<sup>127</sup> MILLER, Henry. *Obscenidade e reflexão*. Trad. Pedro Alvim. Laranjeiro: Vega Limitada, 1991, p. 25.

Se, em muitos de seus poemas, Bandeira cria um deslocamento do baixo para o alto, elevando os encontros amorosos ao plano espiritual e contemplativo e a mulher ao patamar divinizado, em “A cópula”, o amor é constituído no plano da matéria, exclusivo do corpo e próprio do instinto sexual. O feminino excita, excita-se e entrega-se aos prazeres ilimitados do sexo, sem a menor ocultação de suas intenções e sentimentos. É interessante pensar sobre um possível percurso do feminino em Bandeira: em “Chama e fumo” e “Poemeto erótico”, o corpo feminino parece ainda estar sem voz, à mercê do embevecimento do sujeito lírico. Já em “Boda espiritual”, um elemento corporal parece querer ser algo, mas ainda como ressonância de outras poéticas. É quando, então, aos poucos, começa a se configurar uma manifestação mais bandeiriana: a partir de *Carnaval*, uma linguagem liberta de amarras passa a predominar e o feminino mente, se degrada, forja o desejo, ilude, ludibria. Começa, então, a ideia de um Bandeira em busca de sua definição pessoal para o erotismo, tema que lhe parece caro e desafiante.

#### 4.2 TERNURA SUBLIME

“Epígrafe”, poema em prosa de *Carnaval*, concentra outra vertente da poesia de Bandeira. Ao lado do erotismo nos poemas já comentados, vibra uma outra entonação, menos sensual e mais terna: o sentimento de compaixão para com a tragédia pessoal do outro. O eu lírico, movido por um sentimento de ternura para com o estado deplorável de uma mulher, num impulso piedoso para com quem sofre, demonstra um ponto de vista de quem se comove com a visão de alguém que tem na face os “olhos baços”. A comparação dos olhos a “duas poças de água suja” provoca tanto o efeito de

---

exacerbação da condição de penúria em que se encontra a figura feminina quanto denuncia a consciência que ela tem de si.

## EPÍGRAFE

Ela entrou com embaraço, tentou sorrir, e perguntou tristemente — se eu a reconhecia?

O aspecto carnavalesco lhe vinha menos do frangalho de fantasia do que do seu ar de extrema penúria. Fez por parecer alegre. Mas o sorriso se lhe transmudou em ricto amargo. E os olhos ficaram baços, como duas poças de água suja... Então, para cortar o soluço que adivinhei subindo de sua garganta, puxei-a para ao pé de mim e, com doçura:

— Tu és a minha esperança de felicidade e cada dia que passa eu te quero mais, com perda volúpia, com desesperação e angústia...<sup>128</sup>

Sem identidade definida e causa determinada para tal situação de penúria, a condição da mulher delinea-se em três parágrafos exatamente delimitados. No primeiro, cujos verbos apresentam-se no pretérito perfeito, ela é inserida no cenário por meio dessas três unidades verbais que demarcam progressivamente suas ações: “entrou”, “tentou” e “perguntou”. O verbo “tentar” parece prenunciar o esforço do feminino em reaver a disposição de espírito para lutar com maior vigor pela vida diante de circunstâncias tão penosas. O segundo parágrafo, preponderantemente descritivo, narra de forma circunstanciada, sob o ponto de vista do eu lírico, tanto aspectos da aparência física quanto da condição emocional em que se encontra essa mulher. De forma sucessiva, numa sequência sem interrupção, vai-se construindo uma atmosfera de comiseração diante da impotência da mulher em pleno estado de privação. Um outro elemento que dá mais intensidade ao impulso sublime de ternura para com essa mulher concentra-se na tentativa, infecunda, de disfarçar seu estado de privação: “Fez por

parecer alegre. Mas o sorriso se lhe transmudou em ricto amargo.”. A imagem da fisionomia feminina contraindo os músculos da boca, a fim de provocar uma aparência de riso forçado, reforça sua condição de padecimento e humilhação e, ao mesmo tempo, instaura o sentimento nobre de compaixão do sujeito poético que prevalece no terceiro parágrafo, “— Tu és a minha esperança de felicidade e cada dia que passa eu te quero mais, com perda volúpia, com desesperação e angústia...”.

Outros recursos que podem encadear o ritmo do texto são a repetição do fonema “t”: “entrou”, “tentou”, “perguntou”, “tristemente”, “fantasia”, “extrema”, “ricto”, “então”, “cortar”, “garganta”, “tu” e “te”, e a insistência do ditongo “ou” em “entrou”, “tentou”, “perguntou”.

A presença de um poema em prosa abrindo o segundo livro do poeta dá a sensação de ter sido instaurado, no universo bandeiriano, um sopro de vitalidade, sobretudo se comparado aos procedimentos formais explorados nas produções de *A cinza das horas*. Como abertura de *Carnaval*, “Epígrafe”, mesmo com um avizinhamo simbolista, parece anunciar vivamente o reconhecimento do poeta de que a poesia não envolve necessariamente a técnica em versos. De acordo com Emanuel de Moraes, esse poema em prosa revela a adesão de Bandeira às traduções de poetas como Rimbaud, Baudelaire e Mallarmé, que, por sua vez, inspiraram-se em textos medievais do grego para o latim.

O poema inicial do segundo livro de Manuel Bandeira logo denuncia a influência simbolista, pois, para nós o poema em prosa se encontra diretamente ligado a essa escola, pelo realce então dado a esse modo de expressão poética e desde que aos

---

<sup>128</sup> Idem, “Epígrafe”, p. 79.



nomes de Mallarmé e Rimbaud, citando apenas os mais representativos, se adicione, sem perigo de erro, o de Baudelaire. Desenvolveu-se nessa época, parece-nos, esse tipo de poesia, principalmente em consequência das traduções. Tradutores geniais, Baudelaire e Mallarmé buscaram solução no poema sem verso para superar os problemas da transposição para a língua de adoção dos processos rítmicos da língua original, valorizando assim a poesia traduzida, de hábito sacrificada, como reprodução autêntica, pela inadequada transplantação dos clichês métricos.<sup>129</sup>

Ao lado disso, o arejamento que o Modernismo representou na poética bandeiriana já se fazia prenunciar pela própria disposição do poeta em ventilar a poesia com ares novos do prosaísmo e do cotidiano.

Outro poema em prosa escrito por Bandeira, agora imerso no Modernismo, é “Tragédia Brasileira” (*Estrela da manhã*).

### TRAGÉDIA BRASILEIRA

Misael, funcionário da Fazenda, com 63 anos de idade.

Conheceu Maria Elvira na Lapa — prostituída, com sífilis, dermite nos dedos, uma aliança empenhada e os dentes em petição de miséria.

Misael tirou Maria Elvira da vida, instalou-a num sobrado no Estácio, pagou médico, dentista, manicura... Dava tudo quanto ela queria.

Quando Maria Elvira se apanhou de boca bonita, arranjou logo um namorado.

Misael não queria escândalo. Podia dar uma surra, um tiro, uma facada. Não fez nada disso: mudou de casa.

Viveram três anos assim.

Toda vez que Maria Elvira arranjava namorado, Misael mudava de casa.

Os amantes moraram no Estácio, Rocha, Catete, Rua General Pedra, Olaria, Ramos, Bonsucesso, vila Isabel, Rua Marquês de Sapucaí, Niterói, Encantado, Rua Clapp, outra vez no Estácio, Todos os Santos, Catumbi, Lavradio, Boca do Mato, Inválidos...

Por fim na Rua da Constituição, onde Misael, privado de sentidos e de inteligência, matou-a com seis tiros, e a polícia foi encontrá-la caída em decúbito dorsal, vestida de organdi azul.<sup>130</sup>

---

<sup>129</sup> MORAES, Emanuel de. Op. cit. p. 36.

<sup>130</sup> BANDEIRA, Manuel. Op. cit., p. 160.

O acontecimento foi inspirado numa notícia de jornal; entretanto, ao tomar o fato para si Bandeira altera sua natureza e o transforma em tema trágico de conteúdo lírico: é a história de amor simplório e frustrado de um “funcionário da Fazenda, com 63 anos de idade” por uma mulher prostituída. Na particularidade da expectativa amorosa do eu lírico, o leitor reconhece, na luta consciente ou inconsciente de Misael, a sublime compaixão; entretanto, o resíduo, em “Tragédia Brasileira”, concentra o que há mais humano nos “des-encontros” afetivos; sem disfarces, dissimulação ou atenuações, Bandeira adentra a vida cotidiana como ela realmente é, sem ilusões ou artificialidade.

Sobre o exercício poético de Bandeira, Naief Sáfy, em “Bandeira e o conceito de lirismo”, afirmou:

A poesia de Bandeira, ela mesma, não é porém imaginativa e diluente, diáfana e nefelibata, arremedo de fantasia, sinistramente oca de vida. É a poesia que os versos da “Nova poética” (in *Belo belo*) formulam como duas possibilidades: “O poema deve ser como a nódoa no brim:/ Fazer o leitor satisfeito de si dar o desespero./ Sei que a poesia é também orvalho./ Mas esse fica para as meninhas, as estrelas alfas,/ as virgens cem por cento e as amadas que/ envelheceram sem maldade”. É aí, pois, que se coloca a questão do lirismo: nas confusões homéricas que as teorias dos *gêneros* provocaram no espírito de toda a gente, o lirismo sempre foi entendido como sinônimo de subjetividade – ou coisa assim. Haveria de considerar-se que o lirismo pudesse ser resultado (e síntese) do poema que diz e do poema que sugere. Lirismo é tudo que sugere e diz simultaneamente, num todo estrutural compacto, como em Bandeira.<sup>131</sup>

Manuel Bandeira transita por sujeitos poéticos que ressignificam universos,

tanto idealistas, com imagens de conteúdo universal, quanto de tessitura arraigada na condição humana, com suas circunstâncias que particularizam a experiência do indivíduo.

#### 4.3 A LIBIDO E O SAGRADO

A cena de mulheres que conjugam castidade e sedução, como se viu em muitas produções bandeirianas, aparece também em “Balada de Santa Maria Egípcíaca” (*O ritmo dissoluto*), poema que trata de uma passagem da vida de uma santa peregrina, protagonista de um episódio bíblico e de um romance espanhol do fim do século XII.

Santa Maria Egípcíaca seguia  
Em peregrinação à terra do Senhor.

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

Santa Maria Egípcíaca chegou  
À beira de um grande rio.  
Era tão longe a outra margem!  
E estava junto à ribanceira,  
Num barco,  
Um homem de olhar duro.  
Santa Maria Egípcíaca rogou:  
— Leva-me à outra parte do rio.  
Não tenho dinheiro. O Senhor te abençoe.

O homem duro fitou-a sem dó.

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

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

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

---

<sup>131</sup> In: BRAYNER, Sônia. (Org.) Op. cit., p. 293.

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

Santa Maria Egípcíaca despiu  
O manto, e entregou ao barqueiro  
A santidade da sua nudez.<sup>132</sup>

Bandeira inicia o poema com a mulher em plena peregrinação, “Santa Maria Egípcíaca seguia/ Em peregrinação à terra do Senhor.” É justamente o verbo “seguir”, no pretérito imperfeito, que remete à ideia de que a narrativa começou em tempo indeterminado e contém fatos passados desconhecidos do sujeito lírico. Entretanto, são os versos, “Santa Maria Egípcíaca chegou/ À beira de um grande rio”, com o verbo “chegar” no pretérito perfeito, que marcam o encontro sobre o qual o poema tratará, da mulher com o barqueiro que a conduzirá à outra margem de um grande rio. Sob uma atmosfera de certo suplício, prenunciada na estrofe anterior, “Caía o crepúsculo, e era como um triste sorriso de mártir...”, a peregrina se depara com “um homem de olhar duro” que “estava junto à ribanceira”. A “ribanceira”, como termo que remete à ideia de margem íngreme, profunda, que marca a divisa de um curso d’água, potencializa o contexto do “crepúsculo” como indício do declínio da santa à beira da “imolação”. Emanuel de Moraes, em sua análise sobre o poema, afirmou:

Manuel Bandeira apanha o episódio narrado pelo folclore medieval já em meio à peregrinação. O que fora outrora a mulher, não diz. Apenas a Santa lhe importa, porque o passado não tem significação, mas somente o supremo sacrifício, o antigo prazer transformado em penitência.<sup>133</sup>

De uma margem à outra, “Era tão longe a outra margem!”; de uma condição à

---

<sup>132</sup> BANDEIRA, MANUEL. Op. cit., p. 106.

outra; o diálogo que se inicia entre a santa e o barqueiro, no verso “Santa Maria Egipcíaca rogou:”, pauta justamente o desafio contido no chamamento pecaminoso proposto à peregrina: a violação dos preceitos de uma dama virtuosa para levar a cabo sua jornada religiosa. Pois a peregrina se rende ao desnudar-se do manto, símbolo de “santidade espiritual”: “Santa Maria Egipcíaca despiu/ O manto, e entregou ao barqueiro/A santidade da sua nudez.”.

A atmosfera de uma entrega “triste”, que poderia rebaixar ou humilhar o feminino, ameniza-se e ganha novo rumo no poema. Ao ser zombada sobre a entrega de seu próprio corpo como forma de pagamento pela travessia, “Mulher, mas tens teu corpo. Dá-me o teu corpo, e vou levar-te.”, a peregrina lança-se à tentação súbita e, no corpo que não mais lhe pertence, como que num desvario, “E a santa sorriu,/ Na graça divina, ao gesto que ele fez.”, concede ao homem, não mais com um triste sorriso (e, quem sabe, com certo tom de escárnio?), a materialidade de seu ser. Seria a entrega um gesto de benevolência da santa, acreditando ser seu corpo o dom que Deus lhe deu para alcançar a salvação? Tal tentação súbita, que ameaça a peregrina com a perda momentânea de autocontrole no alto da ribanceira, poderia ser lida como uma “onda de aniquilamento que sobrevém ao sujeito amoroso por desespero ou plenitude”<sup>134</sup>

A santa cai em tentação à beira de uma ribanceira. É à margem elevada de um rio onde se encontra um “homem de olhar duro”, com seu tom implacável, a desafiar a heroína solitária. O acaso o colocou ali? A santa está a caminho de seu destino e, do alto da ribanceira, contempla o universo vasto do rio que se estende a seus olhos, impedindo-a de prosseguir em sua jornada de purificação. No alto da ribanceira está o

---

<sup>133</sup> MORAES, Emanuel de. Op. cit., p. 108.

<sup>134</sup> BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 3.

homem com sua natureza dupla: ao personificar o mal, ele confere à mulher a força de ligação capaz de elevá-la ao plano de divinização. Antonio Candido, em *Tese e antítese*, chamou a atenção para a referência recorrente a “lugares altos” na literatura romântica:

Torre, morro, pico de ilha, rochedo isolado, castelo elevado, o próprio espaço são lugares prediletos dos românticos, que neles situam os encontros do homem com o seu sonho de liberdade ou poder.<sup>135</sup>

A coexistência do sagrado com o libidinoso em “Balada de Santa Maria Egípcíaca”, está presente também em “Balada das três mulheres do sabonete Araxá” (*Estrela da manhã*). Nesse poema, o eu lírico fica fascinado com uma visão que lhe provoca, por imagens sugestivas, um estado de magnetismo: são três mulheres que o deslumbram com suas qualidades, “brancaranas azedas”, “mulatas cor da lua”, “celestes africanas”, “doirada borboleta”, e o atizam a fantasiar sobre a condição a que elas pertecem, são “amigas”, “irmãs”, “amantes”, “prostitutas” ou as “três Marias”. Mais uma vez, Bandeira, ao colocar em pé de igualdade mulheres em circunstâncias diferentes, conforme a origem ou situação social, refuta a dicotomia entre sagrado e libidinoso e reafirma a comunhão dessas dimensões na ambição profunda de promover a unidade de corpo e espírito.

### **BALADA DAS TRÊS MULHERES DO SABONETE ARAXÁ**

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

Que outros, não eu, a pedra cortem

---

<sup>135</sup> CANDIDO, Antonio, *Tese e antítese*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Outro sobre Azul, 2006, p. 17.



O próprio Bandeira declarou em seu *Itinerário de Pasárgada*:

Mencionei a “Balada das três mulheres do sabonete Araxá”: eis um poema que à geração de 45 deve parecer bem cafajeste, o que não admira, pois já a de 30, com Schmidt, Vinícius (o Vinícius do *Caminho para a Distância*) e outros, se distinguia da de 22 pela seriedade da atitude, pelo gosto do decoro verbal. A mim sempre me agradou, ao lado da poesia de vocabulário gongorinamente seletivo, a que se encontra não raro na linguagem coloquial e até na do baixo calão. (...) 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.<sup>137</sup>

Para o poeta, sagrado e libidinoso / sublime e prosaico vivem entrelaçados, caracterizando uma faceta das modulações eróticas de seus poemas: a ligação íntima de universos aparentemente inconciliáveis. A harmonização dessas dimensões torna-se essencial para o poeta, desencadeando um processo dinâmico e ininterrupto de apego à existência; suas composições líricas oferecem, portanto, pistas de um lirismo apaixonado pela matéria da vida.

---

<sup>137</sup> BANDEIRA, Manuel. Op. cit., p. 101-2.



## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A primeira virtude da poesia tanto para o poeta como para o leitor é a revelação do ser. A consciência das palavras leva à consciência de si: a conhecer-se e a reconhecer-se.

Octávio Paz, a propósito de López Velarde

Investigar as modulações do erotismo em Manuel Bandeira exigiu das análises feitas o reconhecimento de aspectos plurais que marcaram sua expressão lírica. Para isso, o conjunto da obra bandeiriana, como pano de fundo, foi um fator determinante para o recorte particularizante das interpretações. Como demonstrado nos capítulos, em análises mais pormenorizadas, privilegiou-se, na expressão lírica da erótica de Bandeira, traços em que se vislumbram múltiplas nuances dos encontros amorosos.

Dentre as vertentes observadas, verificou-se a presença de sujeitos poéticos conscientes de que todo encontro amoroso acaba por sucumbir à transitoriedade, condição da existência humana que chamusca a sensação de plenitude dos seres. Por essa razão, o amor bandeiriano, muitas vezes, mostrou-se cruel, na medida em que as energias que brotam dele são resultado de tudo que é terno e de tudo que é amargo. Nas produções líricas, constatou-se a presença, com certa regularidade, de forças aparentemente inconciliáveis que se entrelaçam de tal modo a gerar uma energia que se transforma em forças complementares.

Outra característica da fruição erótica, evidenciada nos capítulos, referiu-se ao deslumbramento que arrebatava os sujeitos poéticos quando o corpo feminino, real ou imaginário, a eles se apresenta. Com muitas sutilezas, a mulher é corporificada por Bandeira e, na construção dos poemas, cada detalhe do corpo ganha materialidade. O poeta mostrou-se especialista em criar encadeamentos de imagens poéticas capazes de harmonizar qualidades que elevam ao patamar inacessível da contemplação a beleza do corpo feminino, despertando o êxtase não só do eu lírico que desfrutou da imagem, mas também dos sujeitos que podem ler o poema. Nessa perspectiva do erotismo, os

discursos líricos firmaram-se pela criação de espaços férteis para a transcendência espiritual, em que a não concretização da paixão no plano físico tornou-se mais um intensificador da atração amorosa.

As análises sobre as manifestações da linguagem também agregaram matizes ao erotismo. Sem dúvida, as dimensões estéticas da linguagem bandeiriana são muitas: dos termos e expressões classicizantes a expressões mais coloquiais de cunho popular, os sujeitos poéticos de Bandeira revelaram-se, na grande maioria das vezes, insaciáveis, tanto nos textos em que a vontade sexual surgiu camuflada por termos que aparentemente dissimulavam o desejo ardente de possuir o corpo, quanto nas produções em que a expressão linguística revelou encontros tomados por experiências voluptuosas. Há que se destacar que mesmo o vocabulário enlevado não descartou uma certa malícia, em que o encontro amoroso, mesmo revestido de valor místico, manteve uma atmosfera inclinada aos prazeres da carne, fazendo com que os universos da transcendência espiritual e do êxtase celestial da nudez feminina convivam com a finitude materialista dos corpos e com a entrega imoderada aos prazeres sexuais.

Sem dúvida, Bandeira revelou-se hábil para dar a entender o quanto o erotismo é um tema que lhe é muito caro. Mestre no jogo das insinuações, ele soube evocar, por meio das vivências amorosas, modulações eróticas em diferentes graus, algumas capazes de conciliar o desejo concupiscente com o sentimento terno de afeição.

Nas análises, foram divisados também sujeitos poéticos que experienciam vivências que não podem respeitar fronteiras. Por isso, o sagrado, o libidinoso e a compaixão coexistem de modo a constelar universos que ora se resvalam e ora se

amalgamam, como o corpo e a alma.

Manuel Bandeira transita, portanto, de forma singular, por diversos campos: dos amores celestiais aos terrenos, da reverência à tradição ao comportamento dissoluto; a elaboração artística parece ter proporcionado ao poeta o palco para a ressignificação de experiências cujo conteúdo, um dia, causaram-lhe forte comoção na alma e no corpo.

Por fim, a configuração desse território múltiplo do erotismo na obra de Manuel Bandeira pede posteriores aprofundamentos e novos estudos, capazes de encontrar ainda outros modos de Eros habitar seus textos e surpreender seus leitores.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- ALEXANDRIAN, *História da Literatura Erótica*. Trad. Ana Maria Scherer e José L. de Mello, Rio de Janeiro, editora Rocco, 1993.
- ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- ANDRADE, Mário de. *Cartas a Manuel Bandeira*. [Prefácio e notas de Manuel Bandeira.] Rio de Janeiro, Edição de Ouro, s/d.
- ARISTÓTELES. *Arte poética*. (<http://www.dominiopublico.gov.br>).
- ARRIGUCCI, Davi Jr. *Humildade, Paixão e Morte – a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Enigma e Comentário – Ensaios sobre Literatura e Experiência*. São Paulo, Companhia da Letras, 1987.
- BACIU, Stefan. *Manuel Bandeira de Corpo Inteiro*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1966.
- BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Record; São Paulo: Altaya, 1998.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BATAILLE, George. *O Erotismo*. Trad. Claudia Fares, São Paulo, Editora Arx, 2004.
- \_\_\_\_\_. *História do Olho*, tradução e prefácio Eliane Robert Moraes, São Paulo, CosacNaify, 2003.
- BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. (Org. Teixeira Coelho). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- BEZERRA, Elvia. *A Trinca do Curvelo: Manuel Bandeira, Ribeiro Couto, Nise da Silveira*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- BIRMAN, Joel. *Gramáticas do erotismo: a feminilidade e as suas formas de subjetivação em psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- BOSI, Alfredo. (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

- BRANCO, Lúcia Castello. *Eros Travestido, um estudo do erotismo no realismo burguês brasileiro*. Belo Horizonte: UFMG, 1985.
- BRAYNER, Sônia (org.), *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL-MEC, 1980.
- BULHÕES, Marcelo. *Leituras do Desejo: o erotismo no romance naturalista brasileiro*. São Paulo, Edusp, 2003.
- CANDIDO, Antonio. *Na sala de Aula: caderno de análise literária*. 8ª edição, São Paulo: Ática, 2005.
- \_\_\_\_\_. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: FFLCH-USP, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Tese e antítese*. São Paulo: Ouro Sobre Azul, 2006.
- CLAVREUL, Jean e Outros. *O Desejo e a Perversão*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, Papirus, 1990.
- COELHO, Joaquim-Francisco. *Manuel Bandeira Pré-Modernista*. Rio de Janeiro: José Olympio/INL, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Biopoética de Manuel Bandeira*. Recife: Editora Mossangana – Fundação Joaquim Nabuco, 1981.
- COUTO, Ribeiro. *Três Retratos de Manuel Bandeira*. BEZERRA, Elvia. Introdução, Cronologia e Notas. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004.
- ELIAS, Norbert. *Sobre o tempo*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1984.
- ELIOT, T. S. *A essência da poesia*. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.
- FAR, Alessandra El. *Páginas de Sensação: Literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- FONSECA, Edson Nery da. *Alumbramentos e perplexidades: vivências bandeirianas*. 2ª edição. São Paulo: Arx, 2002.
- FONTES, Joaquim Brasil. *Eros, tecelão de mitos – A poesia de Safo de Lesbos*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- GARBUGLIO, José Carlos. *Roteiro de Leitura: Poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Ática, 1998.
- GOLDSTEIN, Norma. *Do Penumbrismo ao Modernismo. O Primeiro Bandeira e outros poetas significativos*. São Paulo: Ática, 1983.
- GOULEMOT, Jean-Marie. *Esses livros que se lêem com uma só mão – Leitura e leitores de livros pornográficos no século XVIII*. Trad. Maria Aparecida Corrêa. São Paulo: Discurso Editorial, 2000.

- HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia – tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: CosacNaify, s/d.
- IVO, Lêdo. “O Preto no Branco. Exegese de um Poema de Manuel Bandeira”. In: *Poesia Observada*. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967.
- JAFFE, Noemi. *Trouxeste a chave? – ensino de interpretação de poesia*. 2000. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.
- LEITE, Dante Moreira. *O amor romântico e outros temas*. São Paulo: Editora UNESP, 2007.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona [org.]. *Manuel Bandeira: Verso e Reverso*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1987.
- MARCO, Valeria de. *O império da cortesã – Lucíola: um perfil de Alencar*. São Paulo, Martins Fontes, 1986.
- MARCUSE, Hebert. *Eros e Civilização*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.
- MILLER, Henry. *Obscenidade e Reflexão*. Trad. Pedro Alvim Laranjeiro. Vega Limitada, 1991.
- MORAES, Eliane Robert. *O efeito obsceno*. Cadernos Pagu (20) 2003.
- \_\_\_\_\_. *O Corpo Impossível*. São Paulo, Iluminuras, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Lições de Sade: ensaios sobre a imaginação libertina*, São Paulo, Iluminuras, 2006.
- MOURA, Murilo Marcondes de. *Manuel Bandeira*. São Paulo: Publifolha, 2001.
- OVÍDIO. *Poemas da carne e do exílio*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- PAES, José Paulo (Org. e trad.). *Poesia Erótica em tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PASSOS, Cleusa Rios. *Confluências – Crítica Literária e Psicanálise*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.
- PAZ, Octávio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Wladyr Dupont, São Paulo: Siciliano, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Um mais além erótico: Sade*. Trad. Wladyr Dupont. São Paulo: Mandarim, 1999.

- \_\_\_\_\_. *Conjunções e Disjunções*. Trad. Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- PONTIERO, Giovanni. *Manuel Bandeira: visão geral de sua obra*. Trad. Terezinha P. Galante, prefácio de Antonio Candido. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- PRAZ, Mario. *A Carne, a morte e o diabo na Literatura Romântica*. Trad. de Philadelpho Menezes, Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- PRETI, Dino. *A Linguagem Proibida, um estudo sobre a linguagem erótica*, São Paulo, T.A. Queiroz, 1983.
- ROSENBAUM, Yudith, *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- ROUGEMONT, Denis de. *História do Amor no Ocidente*. São Paulo: Ediouro, 2003.
- SONTAG, SUSAN. *A Vontade Radical: estilos*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- STEIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- SÜSSEKIND, Flora. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond* [organização, apresentação e notas], Rio de Janeiro, Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.
- TORRES, Rubens Rodrigues. *Ensaio de filosofia ilustrada*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- VENTURA, Zuenir. *Minhas Histórias dos Outros*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2005.
- VIAN, Boris. *Escritos Pornográficos*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.