

Manuel Bandeira e a Metapoesia

Dayane Celestino de Almeida

USP – Universidade de São Paulo / CNPq

Resumo:

Ao longo de sua carreira, Manuel Bandeira escreveu vários poemas que podem ser considerados “poéticas”, ou seja, eles tratam do “fazer poesia”, ora dizendo para quê a poesia serve, ora dizendo como ela deve ser. Este trabalho apresenta um estudo sobre seis destes poemas, procurando verificar as diferenças e semelhanças entre eles e, ainda, se o que o poeta preconiza é o que ele faz nos próprios poemas.

Abstract:

Throughout his career, Manuel Bandeira wrote some poems that talk about “making poetry”, saying either what the poetry is for or how it should be. This paper presents a study on six of those poems, trying to verify the differences and similarities between them, and if what the poet praises is what he really does on the poems.

Palavras-Chave: poesia; metapoesia; Manuel Bandeira.

Keywords: poetry; metapoetry; Manuel Bandeira

Introdução

Considerado um dos maiores poetas brasileiros, Manuel Bandeira nos presenteou com uma vasta e significativa obra, que foi e continua sendo bastante estudada em nosso meio acadêmico. Sua poesia perpassa vários momentos da poesia brasileira, fazendo eco a importantes movimentos estéticos, como o Simbolismo e o Parnasianismo, cujas características estão muito presentes nos primeiros livros (principalmente em *A cinza das horas*), ou o Modernismo, refletido com toda a sua força, por exemplo, em *Libertinagem*. Bandeira experimenta, ainda, o sabor da poesia concreta e tem uma significativa produção em prosa e em crítica literária. Sobre essa diversidade de estilos, Rosenbaum (2002, p.23) afirma:

O estudo da obra de Manuel Bandeira impõe-nos, de imediato, um espaço configurado por várias vertentes estilísticas: parnasianismo, simbolismo, penumbrismo, as vanguardas européias e o modernismo brasileiro.

Apesar da diversidade (em muitos aspectos, dos formais aos temáticos), a célebre frase “A poesia está em tudo – tanto nos amores como nos chinelos, tanto nas coisas lógicas como nas disparatadas”, extraída do *Itinerário de Pasárgada* (1984, p.19) resume um aspecto decisivo na obra poética de Manuel Bandeira: a idéia de que a poesia está dispersa no mundo e pode ser desentranhada (como dizia o próprio poeta) das coisas mais cotidianas. Segundo Bosi (2006, p.361), Bandeira foi “talvez o mais feliz incorporador de motivos e termos prosaicos à literatura brasileira”.

Dentre os muitos conjuntos que podemos encontrar na produção bandeiriana, há um que pode ser intitulado “poéticas”. Este recorte, que é justamente o objeto deste trabalho, é composto por aqueles metapoemas de Bandeira que apresentam como principal assunto uma “*ars poetica*”, ou seja, aqueles poemas que apresentam em primeiro plano preceitos relacionados ao “como fazer” poesia ou a como a poesia é ou deve/não-deve ser, ou ainda, para quê ela serve. Teles (1989, p.245) afirma que “aí está, aliás, uma outra modalidade do conhecimento do poeta: os conceitos sobre poesia emitidos dentro de poemas metalingüísticos”. Conforme Chalhub (1986, p.60), os metapoemas

suscitam problemas teóricos ao ato de poetar, suscitam tematicamente a mais essencial pergunta, aquela que funda o ato criativo: ‘O que é (fazer a) poesia?’.

Exemplos destes poemas são aqueles que selecionamos como *corpus* para este trabalho¹:

- “Desencanto” (*A cinza das horas*, 1917);
- “Os sapos” (*Carnaval*, 1919);
- “Poética” (*Libertinagem*, 1930);
- “O último poema” (*Libertinagem*, 1930);
- “Sextilhas românticas” (*Belo Belo*, 1948);
- “Nova poética” (*Belo Belo*, 1948).



Durante o Modernismo e o pós-Modernismo, os poetas brasileiros procuraram incluir em seus metapoemas os preceitos que acreditavam serem essenciais à poesia, bem como críticas e negações dos períodos e modelos anteriores. Arrigucci Jr. afirma que a incorporação da própria crítica no interior do projeto de construção da obra é uma das marcas da tradição moderna (2003, p.124). Assim, a poesia incorporou um “aspecto crítico e teórico”, conforme Brandão (1992, p.98). Poetas como Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond, Murilo Mendes, Jorge de Lima, entre outros, incluem-se neste quadro e há poemas que foram até mesmo considerados como uma espécie de manifesto, como é o caso de “Poética” (em *Libertinagem*, 1930), de Bandeira. Segundo Moura (2001, p.52), este é um poema que “se celebrizou como um manifesto modernista em versos”.

Os metapoemas podem ser encontrados ao longo de toda a literatura brasileira, desde a época colonial até os nossos dias. Embora estejamos analisando nesta pesquisa apenas os metapoemas do tipo que chamamos de “poéticas”, é interessante lembrar que eles não são os únicos dentro desta modalidade. Existem muitos outros exemplos de poemas que falam de poesia sem serem, necessariamente, “poéticas”. A obra de Bandeira está impregnada destes outros metapoemas, como podemos ver, por exemplo, pelo poema “Antologia” (*Estrela da Tarde*, 1963) – composto por uma “colagem” de versos de diferentes de seus próprios poemas – ou ainda, pelos poemas em que ele cita outros autores ou os homenageia, como em “A Camões” e “Paráfrase de Ronsard” (*A cinza das horas*, 1917), “Soneto plagiado de Augusto Frederico Schmidt” e “Haicai tirado de uma falsa lira de Gonzaga” (*Lira dos Cinquent’anos*, 1940), “A Mário de Andrade ausente” (*Belo, Belo*, 1948), “Carlos Drummond de Andrade” (*Estrela da Tarde*, 1963).

De qualquer maneira, a metapoesia é um importante veículo seja para expressar a consciência crítica do autor, seja para evidenciar as referências que fundam a sua atividade criadora. Goyanna (1994:53) afirma:



Entre as práticas literárias que ostensivamente evidenciam a consciência crítica do autor, a metapoesia é sem dúvida uma das mais importantes ou significativas. Mesmo diante de um poema que apenas discretamente realiza a dimensão metapoética (através da inserção de um breve comentário limitado a um só verso, por exemplo), não podemos ficar indiferentes à voz da consciência criadora que então se manifesta.

Quando olhamos mais detidamente para estes poemas, despontam alguma questões, tais como:

a) Até que ponto essas poéticas são heterogêneas ou homogêneas? Quais são as diferenças e as semelhanças entre elas?

b) Em que medida o poeta segue, no próprio poema, o que ele preconiza? Ou seja, procuramos averiguar como se relacionam o conteúdo e a expressão nestes poemas, verificando se o que se diz em uma dessas faces é de fato o que se faz na outra.

c) Por fim, tentamos verificar se o que o poeta preconiza nestes textos é o que ele faz nos livros em que cada um deles está inserido.

Passemos a um breve estudo acerca de cada um dos poemas aqui selecionados. Vale ressaltar que a principal teoria que nos serviu de norte nesta ocasião foi a semiótica greimasiana (ou francesa).

“Desencanto”

O livro de estréia de Manuel Bandeira – *A cinza das horas* (1917) – é repleto de poemas de um lirismo melancólico e que remetem a temas como a espera da morte, a frustração, a resignação de quem espera o fim, o sofrimento, a angústia, a tristeza, etc ². O poema que estudamos neste momento foi publicado em tal livro e não é diferente. “Desencanto” é um metapoema que descreve o ato de fazer poesia como uma espécie de “válvula de escape”, como um desabafo de um ser que sofre e espera a morte. Assim, ele pode ser considerado uma primeira “poética” de Manuel Bandeira, que descreve para quê a poesia serve. Segundo Ferreira (1980, p.297), tal poema foi “considerado por Emanuel de Moraes uma súplica de poética íntima”. Este mesmo crítico faz, ainda, o seguinte comentário:

O que era a poesia para Manuel Bandeira? Dessa interrogação nasce o caminho da resposta. Mas essa só pode surgir depois de conhecida a casa



poética onde habitava. Essa casa poética era a sua poética íntima, que o poema ‘Desencanto’ testemunha.

A seguir, a transcrição do poema:

DESENCANTO

Eu faço versos como quem chora
De desalento... de desencanto...
Fecha o meu livro, se por agora
Não tens motivo nenhum de pranto.

Meu verso é sangue. Volúpia ardente...
Tristeza esparsa... remorso vão...
Dói-me nas veias. Amargo e quente,
Cai, gota a gota, do coração.

E nestes versos de angústia rouca
Assim dos lábios a vida corre,
Deixando um acre sabor na boca.
— Eu faço versos como quem morre.

Teresópolis, 1912

“Desencanto” apresenta, pois, o tema do “fazer poesia”. Figuras como *versos* (reiterada várias vezes ao longo do poema) e *livro* compõem o percurso figurativo do “fazer poético”. Mais especificamente, porém, podemos dizer que o tema é o do “fazer poético”, como fuga do sofrimento”, uma vez que há figuras que nos permitem identificar uma reiteração do tema do sofrimento: *pranto*, *desalento*, *desencanto*, *sangue*, *angústia*, *acre*, *remorso*.

A análise que fizemos de “Desencanto” como uma poética vai ao encontro do que diz o crítico Davi Arrigucci Jr. (2003, p.132-133) quando afirma que a poesia de Bandeira é:

uma experiência da ameaça de morte. Esta que é uma condição geral de toda existência humana, se fez, no seu caso, um risco próximo e permanente (...). O rapaz que só fazia versos por divertimento ou brincadeira, de repente, diante do ócio obrigatório, do sentimento de vazio e tédio, começa a fazê-los por necessidade, por fatalidade, em resposta à circunstância terrível e inevitável (...). Nascendo junto com a circunstância adversa, a poesia é então percebida como um desabafo momentâneo (...).

Vale a pena, ainda, destacar que, quanto à forma, “Desencanto” apresenta muitas regularidades e simetrias na construção e organização do plano da expressão, tanto no plano fonético e rítmico, quanto no gramatical.

“Os sapos”

“Os sapos”³ foi publicado em 1919 no livro *Carnaval*. Tal livro pode ser visto como predecessor dos livros seguintes, uma vez que já se anunciam nele alguns elementos que estariam mais tarde em *Ritmo dissoluto* (1924) ou *Libertinagem* (1930). Apesar de normalmente ainda ser considerado pela crítica como parte da “primeira fase” da obra de Bandeira, *Carnaval* pode ser visto como uma espécie de “obra de transição”. Neste contexto, “Os sapos” soa como um primeiro movimento em direção ao que o poeta (e a poesia brasileira como um todo) alcançaria nos anos seguintes. Visto como um primeiro “grito de libertação” em meio a uma poesia presa pela forma, o poema critica esse aprisionamento (da poesia, da inspiração, do lirismo) por regras e formas preestabelecidas e faz uma crítica ao Parnasianismo. O poema foi, ainda, lido na Semana de Arte Moderna de 1922, importante evento do Modernismo no Brasil. Não há dúvida do caráter metalingüístico deste texto, que procura informar como a poesia não deve ser. O poema se inicia com uma cena na qual alguns sapos *saem da penumbra* e se põem a conversar. Tomam a palavra o *sapo-boi*, o *sapo-tanoeiro*, o *sapo-pipa*; metáforas para o que podemos chamar de “tipos” de poetas. A metade das estrofes do poema representa a fala do *sapo-tanoeiro* (*parnasiano aguado*) que passa a descrever o seu cancionero, a sua poética. Durante essa fala são descritos preceitos da poética parnasiana. Por último, a situação descrita é a do *sapo-cururu*, que se destaca dos demais (*longe dessa grita (...) / e solitário é*) e pode ser visto como o poeta não-parnasiano.

Vejamos, abaixo, a transcrição do poema:

OS SAPOS

Enfunando os papos,
Saem da penumbra,
Aos pulos, os sapos.
A luz os deslumbra.

Em ronco que aterra,
Berra o sapo-boi:
— “Meu pai foi à guerra!”
— “Não foi!” — “Foi!” — “Não foi!”.

O sapo-tanoeiro,
Parnasiano aguado,
Diz: — “Meu cancionero
É bem martelado.



Vede como primo Em comer os hiatos! Que arte! E nunca rimo Os termos cognatos.	Lavor de joalheiro. Ou bem de estatuário. Tudo quanto é belo, Tudo quanto é vário, Canta no martelo".
O meu verso é bom Frumento sem joio. Faço rimas com Consoantes de apoio.	Outros, sapos-pipas (Um mal em si cabe), Falam pelas tripas: — "Sei!" - "Não sabe!" - "Sabe!".
Vai por cinqüenta anos Que lhes dei a norma: Reduzi sem danos A formas a forma.	Longe dessa grita, Lá onde mais densa A noite infinita Verte a sombra imensa;
Clame a saparia Em críticas cétricas: Não há mais poesia, Mas há artes poéticas..." Urra o sapo-boi: — "Meu pai foi rei!" — "Foi!" — "Não foi!" — "Foi!" — "Não foi!".	Lá, fugido ao mundo, Sem glória, sem fé, No perau profundo E solitário, é
Brada em um assomo O sapo-tanoeiro: — A grande arte é como	Que soluças tu, Transido de frio, Sapo-cururu Da beira do rio...

Com relação à forma, algumas considerações necessitam ser feitas. No que diz respeito ao ritmo, vemos que ele é, em geral, irregular. Verificamos que foi em Carnaval que Bandeira deu os primeiros passos ao encontro de um ritmo “livre”. Segundo Goldstein (2005, p. 17), em Carnaval

“formalmente, predomina a regularidade, com pitadas de inovação rítmica anunciadora do modernismo (...). A inovação rítmica é ilustrada pelo famoso ‘Os Sapos’ (...)”.

Quanto às rimas, o poema segue um esquema ABAB, que é interrompido apenas no único terceto existente (AAA, estrofe 8). Além disso, encontramos ao longo do poema muitas relações entre o plano da expressão e do conteúdo e uma minuciosa organização do plano gramático-fônico. Tais ocorrências são muitas e não caberiam nos limites deste texto. Constatamos, ainda, que todas as estrofes correspondentes à fala do sapo-tanoeiro, que no poema é uma metáfora do poeta parnasiano são de uma grande complexidade na estruturação de seus elementos formais. Na verdade, o poema todo apresenta essa característica e podemos dizer que o enunciador utiliza o plano da expressão para melhor ilustrar o que descreve no plano do conteúdo. Então, o que ele faz na expressão é o que o poeta



parnasiano faz. O poema, no que diz respeito à expressão (e em alguns aspectos ao conteúdo), encaixa-se nos moldes parnasianos. A regularidade da métrica e da rima, bem como a grande preocupação com sonoridade, demonstram uma preocupação extremada com a forma. Concluímos que o enunciador faz no plano da expressão o que nega, através da ironia, no plano do conteúdo.

Podemos dizer que *o sapo-cururu* (metáfora para o poeta *não-parnasiano*) institui uma descontinuidade, propõe uma ruptura com relação ao que os “outros sapos” almejavam. Toda a fala do sapo-tanoeiro é repleta de elogios a esta poesia. O resultado do seu *fazer* é exaltado e valorizado, ou seja, trata-se de um julgamento positivo desse *fazer*. É como se o “poeta-sapo” em questão respondesse aos desígnios de um certo “destinador” que pode ser aqui explicitado como a “sociedade literária” de uma determinada época. O sujeito quer entrar em conjunção com valores existentes no seu grupo social. Quando o *sapo-cururu* entra em cena, vemos que ele, ao contrário, não busca integração com os valores vigentes. Isto pode ser corroborado no nível discursivo: *longe dessa grita, lá, fugido ao mundo, sem fé, solitário*, etc. Não aceitando o contrato proposto pelo “destinador”, o sujeito euforiza, assim, a transgressão. Neste ponto, podemos depreender a oposição semântica básica que perpassa todo o texto: integração *versus* transgressão.

A rede de relações que poderíamos depreender deste poema seria a seguinte:

Integração	<i>versus</i>	Transgressão
Continuidade		Descontinuidade/ruptura
Parnasianismo		“não-parnasianismo”
“sapo-tanoeiro” (e outros)		“sapo-cururu”

“Os sapos” apresenta o tema da poética ou do “fazer poesia” e é um texto predominantemente figurativo. Figuras como *parnasiano*, *cancioneiro*, *rimas*, *verso*, *poesia* e *artes poéticas* constituem o percurso figurativo do “fazer poesia”. Mas não é de qualquer poesia que trata o texto, mas sim de uma poesia específica, presa às formas e normas, mais precisamente da poesia parnasiana. Este percurso figurativo da poesia parnasiana é formado através de figuras como *parnasiano aguado*, *cancioneiro bem martelado*, *comer os hiatos*, *termos cognatos*,



verso bom, frumento sem joio, consoantes de apoio, norma, forma, lavor de joalheiro, bem de estatuário, martelo. A presença de palavras eruditas, difíceis ou pouco utilizadas permeando todo o poema também contribui para a constituição deste percurso figurativo, uma vez que o uso de tais palavras era uma prática comum entre os poetas parnasianos. Exemplos de tais vocábulos, em “Os sapos” são: *enfundo, penumbra, primo, frumento, clame, lavor, estatuário, vário, verte, perau, transido.* É possível depreender, portanto, uma crítica aos principais dogmas parnasianos. Tais dogmas foram arrolados por Brandão (1992, p.122):

(...) a perfeição: (*Meu cancionero / É bem martelado*), o purismo (*O meu verso é bom / Frumento sem joio*), o preciosismo (*Que arte! E nunca rimo / Os termos cognatos*), o enrijecimento formal (*Vai por cinquenta anos / Que lhes dei a norma: / Reduzi sem dano / A formas a forma.*), a supervalorização das poéticas (*Não há mais poesia / mas há artes poéticas*), a minúcia do trabalho poético (*A grande arte é como / Lavor de joalheiro*), (...), etc.” (grifo nosso).

O *sapo-cururu* figurativiza o poeta não-parnasiano. O tema da negação do parnasianismo é dado pelo percurso figurativo formado por *longe dessa grita, lá, fugido ao mundo, transido de frio, sapo-cururu / da beira do rio, solitário.* Interessante notar que os sapos escolhidos para figurativizar o poeta parnasiano são tipos menos conhecidos – o que vai ao encontro da prática parnasiana de utilizar palavras pouco comuns. Já o *sapo-cururu* é um tipo bastante conhecido dentro da cultura popular. Não podemos deixar de notar a intertextualidade com a cantiga de roda “Sapo-cururu” que transcrevemos abaixo:

Sapo-cururu
Da beira do rio
Quando o sapo canta,
Ó maninha,
É que sente frio.
A mulher do sapo
Deve estar lá dentro
Fazendo rendinha,
Ó maninha,
Para o casamento

Os dois primeiros versos da cantiga (*Sapo-cururu / Da beira do rio*) são exatamente os dois últimos do poema. Além disso, a cantiga diz que o sapo *sente frio* e o poema diz que o sapo está *transido de frio*. A utilização de uma espécie simples e conhecida de sapo e a intertextualidade com a cantiga de roda remetem

à simplicidade e ao cotidiano – dois pontos muito presentes dentro do que se configuraria, mais tarde, como a poética modernista – que contrastam com a versificação dos parnasianos eruditos.

“Poética”

“Poética” integra o quarto livro de poemas de Manuel Bandeira, intitulado *Libertinagem* e publicado em 1930. Podemos perceber que nele o autor expressa como deveria ou não deveria ser a poesia, de acordo com a sua perspectiva, paralela aos preceitos modernistas. Dentre os poemas de Bandeira que podem ser considerados uma *ars poética*, talvez este seja o mais conhecido e aclamado. Quanto a isto, citamos o crítico Ivan Junqueira, quando afirma que

‘Poética’ não é apenas um dos melhores poemas do autor, mas também um dos mais importantes que escreveu, talvez o mais significativo no que se refere ao discurso metalingüístico e à síntese de seus procedimentos líricos (2003, p.107).

Vejamos a transcrição do poema:

POÉTICA

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

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

Abaixo os puristas

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

Estou farto do lirismo namorador
Político
Raquíptico
Sifilítico
De todo lirismo que capitula ao que quer que seja fora de si mesmo.

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

Quero antes o lirismo dos loucos



O lirismo dos bêbedos
O lirismo difícil e pungente dos bêbedos
O lirismo dos clowns de Shakespeare

Não quero mais saber do lirismo que não é libertação.

Quanto ao poema estar de acordo com os preceitos modernistas, vale ressaltar que isto é o que ocorre em todo o livro em que se insere, já que os poemas de *Libertinagem* foram escritos entre 1924 e 1930, período de muita força do movimento. O próprio Bandeira admite, no *Itinerário de Pasárgada*, que esses foram

os anos de maior força e calor do movimento modernista. Não admira, pois, que seja entre os meus livros o que está mais dentro da técnica e da estética do modernismo (1984, p.91).

De acordo com “Poética”, a poesia deve ser “livre”. Livre das formas preestabelecidas, das palavras empertigadas, dos modelos tradicionais. Livre para falar de qualquer tema. Desta forma, “Poética”, assim como “Os sapos”, soa como um grito de libertação. Grito que, na verdade, perpassa todo o livro *Libertinagem*, desde seu título, pois *libertinagem* aqui não tem o significado associado à “prática do libertino”, mas sim, a uma “irreverência com relação a dogmas e crenças oficialmente aceitos”¹, uma vez que o próprio Bandeira, ao comentar o seu livro anterior (*O ritmo dissoluto*), afirma que nele alcançou uma “completa liberdade de movimentos” e complementa: “liberdade de que cheguei a abusar no livro seguinte, a que por isso mesmo chamei *Libertinagem*” (1984, p.75). Ou, como disse Ribeiro Couto, “libertinagem de temas, de matéria. Total liberdade” (apud JUNQUEIRA, 2003, p.89). Ao comentar *Libertinagem* na sua *História concisa da literatura brasileira*, Alfredo Bosi afirma que o livro apresenta “um fortíssimo anseio de liberdade vital e estética” (2006, p.363).

Observamos que há um enunciado no qual um sujeito estava em conjunção com um objeto de valor não desejável (o lirismo comedido, bem comportado, namorador, etc.) e em disjunção com o objeto de valor desejável (o lirismo dos loucos, dos bêbedos, etc.). Os valores não desejados são aqueles que estão de acordo com a “poesia tradicional”. Ao dizer que está farto de determinado tipo de

¹ Conforme o dicionário *Houaiss*.

lirismo, o sujeito rompe com o contrato antes estabelecido com tal poesia e passa a querer estar sob o signo da “poesia modernista”. Em termos passionais, temos, numa primeira fase, um sujeito da liberalidade ou do desprendimento, uma vez que ele quer-não-estar em conjunção com o objeto de valor (neste caso, o lirismo comedido), e um sujeito da revolta, ou seja, um sujeito que se volta contra os valores de seu destinador (a poesia “tradicional”). Em seguida, o que figura é um sujeito do desejo, ou seja, aquele que quer-estar em conjunção com o objeto (ou seja, o “lirismo livre”). Assim como em “Os sapos”, o sujeito, ao propor uma ruptura com os valores preestabelecidos e acolher, logo em seguida, novos valores, está afirmando a *descontinuidade*. Tal ruptura vai ao encontro de um dos ideais no movimento modernista que, nas palavras de Mário de Andrade, era uma estética renovadora. Segundo ele:

O modernismo no Brasil foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e de técnicas conseqüentes, foi uma revolta contra o que era a Inteligência nacional (...) (2002, p.258).

Constatamos que o tema principal deste texto é, obviamente, o “fazer poesia”, o que fica evidente desde o seu título, dado que poética é “o estudo da criação poética em si mesma” (ARISTÓTELES apud KOSHIYAMA, 1996, p.83). Ao longo do texto o narrador enumera características disfóricas ou eufóricas para a poesia, representada aqui pelo lexema *lirismo*, que aparece doze vezes. As características disfóricas são introduzidas por expressões como *estou farto*, *abaixo* e *de resto não é*, que “acentuam o caráter contestatório do poema” (BRANDÃO, 1987, p.22). O poema pode ser dividido em blocos, sendo que em cada um deles determinadas figuras se agrupam formando um percurso figurativo. Desta forma, o primeiro percurso figurativo observado é aquele composto por comedido, bem comportado, funcionário público, livro de ponto, expediente, protocolo e manifestações de apreço ao sr. diretor. Este é o percurso figurativo do “ajustado e rotineiro” (Cf. BRANDÃO, 1992, p.124). Já as figuras *dicionário*, *puristas*, *barbarismos universais*, *sintaxes de exceção* e *ritmos inumeráveis* compõem o percurso figurativo do purismo de linguagem. No bloco que se inicia com o verso “Estou farto do lirismo namorador”, os termos *namorador*, *político*, *raqúitico* e *sifilítico* formam o percurso figurativo do lirismo interesseiro. Por fim, o último



bloco com características disfóricas é aquele que contém as figuras *contabilidade*, *tabela de co-senos*, *secretário do amante exemplar*, *modelos de cartas*, que compõem o percurso figurativo da mecanização ou do excesso de rigidez formal, no sentido da utilização de moldes preestabelecidos. Observamos, ainda, que neste último bloco são expandidas tanto a série do “lirismo rotineiro”, quanto a do “lirismo interesseiro”. O poema sugere que há, na poesia disforizada, uma poderosa conexão com a tradição, o que não permite a experimentação de novas formas artísticas.

Os quatro percursos figurativos apontados estão, na verdade, interligados, remetendo a um único tema que é o da opressão. Todas as figuras remetem, de alguma forma, a um tipo de aprisionamento. O lirismo associado a tais figuras é um lirismo oprimido, preso a comportamentos, formas, modelos, convenções, etc. De acordo com Brandão (1987, p.23), este poema “recusa as manifestações líricas que se caracterizam seja pela contenção, pela disciplina ou por estarem a serviço exclusivo de interesses outros”. Por outro lado, na penúltima estrofe, as figuras *loucos*, *bêbedos* e *clowns de Shakespeare* formam o percurso figurativo da liberdade – corroborado pelo último verso: *Não quero mais saber do lirismo que não é libertação* –, uma vez que estes papéis não estão presos às convenções sociais. Basta lembrar que os bêbedos e loucos usufruem de certa licença para fazer qualquer coisa sem censura. Temos, pois, dois percursos figurativos em oposição, dados que eles recobrem dois temas antagônicos: a opressão e a liberdade do “fazer poético”.

Diante do que foi exposto até aqui, percebemos que o poema euforiza um lirismo livre, uma poesia “livre das amarras” e propõe uma ruptura (conforme comentamos quando da análise do nível narrativo) com a poesia dita tradicional. A crítica de “Poética” se dirige mais especificamente à poesia parnasiana e pós-parnasiana (cujos preceitos principais eram o purismo, a supervalorização das formas, a perfeição) e à poesia romântica, visto que:

O lirismo namorador / raquítico / sifilítico compõe um conjunto que tem sua referência na temática romântica. O poeta questiona aqui alguns dos motivos mais utilizados por nossos românticos, o amor inconstante, o patriotismo, o estado doentio (BRANDÃO, 1987, p.24).

Com relação ao plano da expressão, salta aos olhos que o poema é composto com uma “liberdade de formas”, isto é, com divisão entre estrofes irregular, versos livres, ritmo irregular, versos “muito longos”, etc.

“O último poema”

O ÚLTIMO POEMA

Assim eu quereria o meu último poema
Que fosse terno dizendo as coisas mais simples e menos intencionais
Que fosse ardente como um soluço sem lágrimas
Que tivesse a beleza das flores quase sem perfume
A pureza da chama em que se consomem os diamantes mais lípidos
A paixão dos suicidas que se matam sem explicação.

O poema em questão foi publicado em 1930 no livro *Libertinagem*, sendo aquele que encerra o livro. Já numa primeira leitura, podemos depreender a questão central que se coloca neste texto: a defesa de uma poesia ligada a temas ou imagens simples ou cotidianas e, também, a uma valorização da essência das coisas.

No que diz respeito à forma, o poema é composto por versos livres, sem rimas ou métrica regulares. Este traço formal também é muito encontrado na obra bandeiriana a partir de *Libertinagem*. Aproveitando o fato de este poema conter tanto no plano do conteúdo (o tema da simplicidade, da essência), quanto no plano da expressão (versos livres) aspectos decisivos da obra de Bandeira, gostaríamos de citar um trecho de Davi Arrigucci Jr. (2003, p.54), no qual ele vê uma relação entre essas duas faces, estando uma a serviço da outra:

Esta aderência do escritor a temas de sua realidade imediata e do mais ‘humilde cotidiano’ significa, antes de mais nada, uma conquista de liberdade de criação, com relação à obrigatoriedade convencional, anteriormente dominante, dos temas considerados de antemão poéticos. Mas a aproximação ao prosaico e à realidade misturada do cotidiano onde o poeta pode de repente detectar o sublime da poesia, conduz à utilização de uma nova técnica poética (...): o verso livre.

As características arroladas pelo poeta como aquelas necessárias ao poema vão ao encontro de preceitos modernistas. São negados os valores vigentes para a poesia anterior ao Modernismo. Escolas como o Romantismo, o Parnasianismo, o Simbolismo, etc. figuram como aquelas cujos poemas tinham, muitas vezes, um maior grau de complexidade, com sintaxe ou vocabulário “difíceis” e uma rígida



estruturação da forma, bem como temas considerados “elevados”. O Modernismo, por sua vez, apresenta valores que rompem com os preceitos anteriores.

A valorização do puro e do simples vai sendo reiterada a cada verso e há sempre um “bloco” que remete a este tema, como podemos ver em (grifo nosso): *as coisas mais simples e menos intencionais; soluço sem lágrimas; flores quase sem perfume; a pureza da chama; os diamantes mais límpidos*. São utilizadas figuras simples do mundo natural e, além disso, elas são reduzidas a sua essência. É possível elaborar um quadro indicando tal relação. Vejamos abaixo:

verso	figura	palavra ou expressão que leva à <i>essência</i>
2	coisas	mais simples / menos intencionais
3	soluço	sem lágrimas
4	flores	quase sem perfume
5	chama	pureza
5	diamantes	mais límpidos

Interessante o uso da expressão *quase sem perfume*, pois *perfume* seria o acessório, mas flores têm que ter algum perfume “por definição”⁴. Chama a atenção, também, a utilização do substantivo *coisas*⁵ que, devido a sua grande polissemia, pode remeter a qualquer objeto no mundo natural. Desta forma, a utilização de tal substantivo reforça a idéia de que a poesia pode falar de qualquer “coisa”, ou seja, de que muitos podem ser os seus temas e não apenas aqueles considerados “elevados”.

O último verso (*A paixão dos suicidas que se matam sem explicação*) revela que aqueles que se matam sem explicação, o fazem por paixão, ou seja, por um impulso. E, segundo o narrador, é assim que deve ser seu poema. Essa idéia de que a poesia e o lirismo deveriam vir de um impulso também era cara ao modernismo, tanto que Mário de Andrade (1980, p.208-209) – um dos líderes do movimento – escreveu certa vez:

a impulsão lírica é livre, independe de nós, independe da nossa inteligência (...). O que realmente existe é o subconsciente enviando à inteligência telegramas e mais telegramas. A inteligência do poeta recebe o telegrama no bonde, quando o pobre vai para a repartição, para a Faculdade de Filosofia, para o cinema. Assim virgem, sintético, energético, o telegrama dá-lhe fortes comoções, exaltações divinatórias, sublimações, poesia. Reproduzi-las!....

Quanto ao aspecto formal, apesar de ser composto em versos livres e com um ritmo irregular, “O último poema” apresenta várias relações entre os fonemas e também relações gramaticais entre as palavras que o compõe, revelando uma sofisticada organização do plano da expressão, que não cabe aqui detalhar e fica para um próximo estudo.

“Sextilhas Românticas”

O sétimo livro de poemas de Manuel Bandeira, *Belo Belo*, foi publicado em 1948 como parte integrante de uma nova edição do livro *Poesias Completas*. É nele que está inserido o poema objeto deste estudo: “Sextilhas românticas”. Como os demais poemas que fazem parte do nosso corpus, “Sextilhas...” é um metapoema que trata do fazer-poético e, particularmente, do fazer-poético romântico. Abaixo, o poema:

SEXTILHAS ROMÂNTICAS

Paisagens da minha terra,
Onde o rouxinol não canta
— Mas que importa o rouxinol?
Frio, nevoeiros da serra
Quando a manhã se levanta
Toda banhada de sol!

Muribara de meus pais!
Lagoas das Alagoas,
Rios do meu Pernambuco,
Campos de Minas Gerais!
17 de março de 1945

Sou romântico? Concedo.
Exibo, sem evasiva,
A alma ruim que Deus me deu.
Decorei "Amor e medo",
"No lar", "Meus oito anos"... Viva
José Casimiro Abreu!

Sou assim, por vício inato.
Ainda hoje gosto de *Diva*,
Nem não posso renegar
Peri, tão pouco índio, é fato,
Mas tão brasileiro... Viva,
Viva José de Alencar!

Paisagens da minha terra,
Onde o rouxinol não canta
— Pinhões para o rouxinol!
Frio, nevoeiros da serra
Quando a manhã se levanta
Toda banhada de sol!

Ai tantas lembranças boas!
Massangana de Nabuco!



A leitura do poema nos revela, desde o primeiro momento, uma simetria na sua estruturação: há cinco estrofes, todas com seis versos cada (sextilhas), sendo todos os versos redondilhas maiores (de sete sílabas). Além disso, existe uma regularidade na construção das rimas, que seguem num padrão ABCABC, com as rimas A e B formadas por palavras paroxítonas e a C por palavras oxítonas, em todas as estrofes, assim:

A	paroxítona
B	paroxítona
C	oxítona
A	paroxítona
B	paroxítona
C	oxítona

Desconsiderando, a estrofe 4 (que é “repetida”), observamos também uma simetria na estruturação dos conteúdos do poema, uma vez que as estrofes 1 e 5 – as englobantes – apresentam uma isotopia que podemos chamar de *natureza*, e as estrofes 2 e 3 – as englobadas – apresentam uma isotopia que podemos chamar de *Romantismo*. Vejamos no quadro abaixo as figuras que nos permitem falar em tais isotopias:

Estrofes 1 e 5: "Natureza"	Estrofe 1	Estrofe 5
	paisagem; terra; rouxinol; nevoeiros; serra; manhã; sol	lagoas; rios; campos
Estrofes 2 e 3: "Romantismo"	Estrofe 2	Estrofe 3
	romântico; "Amor e medo"; "No lar"; "Meus oito anos"; José Casimiro de Abreu	"Diva"; Peri; José de Alencar

Ainda nas estrofes 2 e 3, o narrador assume que é igualmente um romântico, e ambas iniciam-se pelo verbo *ser* na primeira pessoa do presente do indicativo: *Sou romântico; Sou assim*.

A estrofe 5 apresenta algumas particularidades, pois além das figuras que remetem à “natureza”, existem figuras que remetem a localidades: *Massangana, Muribara, Alagoas, Pernambuco; Minas Gerais*. Há também uma evocação da memória logo no primeiro verso (*lembranças boas*).

As estrofes 2 e 3 trazem versos com exclamação: são aqueles em que o narrador dá “Vivas” aos escritores românticos. Este tom exaltado era muito comum nos escritos românticos, assim como o uso de versos medidos, rimados e formas fixas (como as sextilhas). Logo, vemos que o enunciador de “Sextilhas...” não apenas fala da poética romântica, mas também imita alguns de seus procedimentos no próprio poema. Ele faz o que o Romantismo preconiza; fala sobre o Romantismo e compõe o poema nos moldes românticos, não só em termos de procedimentos da expressão, mas também temáticos.

Voltando à estrofe 1, uma leitura mais atenta nos permitiu verificar uma interessante relação entre os versos 4 e 6 (v.4: *Frio, nevoeiros da serra*; v.6: *Toda banhada de sol*). O verso 4 se destaca pelo grande número de consoantes fricativas que possui e o verso 6, pela forte presença de consoantes oclusivas. Além desta oposição “fricativas” *versus* “oclusivas”, averiguamos oposições semânticas entre estes versos: “frio” *versus* “calor”, e também “escuro” *versus* “claro”, conforme quadro abaixo:

Verso 4	Verso 6
Fricativas	Oclusivas
Frio	Calor
Escuro	Claro
<i>frio ; nevoeiro</i>	<i>sol</i>

Os versos de número 4, nas estrofes 2 e 3, apresentam referências a obras românticas (estrofe 2: o poema *Amor e medo*; estrofe 3: Peri – personagem do romance *O Guarani*). Além dessa similaridade no conteúdo, percebemos que, do mesmo modo, eles possuem algo em comum na expressão: ambos são ricos em consoantes oclusivas.



Podemos dividir o poema em dois momentos: um que vai da estrofe 1 a 4 e outro que corresponde à estrofe 5. Neste trabalho, trataremos apenas da primeira parte, no qual apuramos estar sendo feita uma sanção, uma espécie de “avaliação” do poeta sobre a poesia romântica. O “narrador” do poema sanciona positivamente os escritores românticos, uma vez que confessa que decorou poemas românticos, que gosta *ainda hoje* de *Diva*^{vi} e dá “Vivas” a dois importantes nomes do Romantismo brasileiro. No entanto, uma leitura mais atenta do texto nos permite dizer que, apesar da sanção positiva, o poeta desaprova, em alguns momentos, a poética romântica. Explicamos: existem dois momentos no texto em que o poeta-enunciador se assume como romântico. Junto com a confissão, porém, vem uma avaliação de si próprio como alguém com *alma ruim* ou que tem o *vício*^{vii} inato de ser romântico. Estas duas expressões revelam a opinião do enunciador acerca das técnicas românticas. Outra passagem do poema que funciona da mesma maneira é o verso 4 da terceira estrofe, que diz: *Peri, tão pouco índio (...)*. Podemos dizer que este verso critica a falsidade de algumas representações românticas da realidade, visto que, como sabemos, o Romantismo no Brasil foi responsável por uma exaltação dos indígenas e sua idealização como heróis míticos, com elementos nem sempre verdadeiros associados ao seu modo de vida. Desta forma, *Peri parece índio, mas não é*, segundo este poema. Quando fala de Peri, tão pouco índio, o poeta assume uma postura irônica com relação ao texto-base, ou seja, o romance “O Guarani”, de José de Alencar (1857). Assim, ao ironizar um texto emblemático de uma determinada época, “o narrador ironiza também as concepções deste período, isto é, o seu discurso” (FIORIN, 2005, p.46).

Concluimos que embora reconheça, tenha consciência das fraquezas e da falsidade da poética romântica, embora ache nela certos defeitos, o narrador enaltece o Romantismo, estabelece com ele uma relação afetiva. Há uma idéia de concessão, claramente expressa por *concedo* (v.1, estrofe 2) e *Mas* (v. 5, estrofe 3). O narrador assume reconhecer certos problemas da poética romântica, porém, ainda assim, assume gostar dela (*concedo, exibo sem evasiva, sou assim, ainda*

hoje gosto, viva). Desta maneira, verificamos que há uma discrepância, um conflito entre a dimensão *cognitiva* (do saber) e a dimensão *afetiva*.

Ao analisar “Sextilhas românticas” salta aos olhos, de imediato, o grande diálogo que o poema estabelece com textos do Romantismo. Na análise do plano da expressão, já comentamos que as estrofes 2 e 3 apresentam referências explícitas a obras e autores do Romantismo brasileiro. Além disso, a intertextualidade se mantém nas estrofes 1, 4 e 5, através do tema. No caso das duas primeiras, o tema é a exaltação da natureza da terra natal, que nos faz lembrar a célebre “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias ou a “Canção do Exílio” de Casimiro de Abreu, e outros textos românticos como o próprio “No Lar”, também de Casimiro de Abreu, citado neste poema. No caso da última estrofe, o tema é o da infância, como já comentado. É grande, pois, a intertextualidade que o poema mantém com a Escola romântica.

Para finalizar, concluímos que “Sextilhas românticas” é um metapoema que não apresenta explicitamente preceitos dizendo como a poesia é ou deve ser, mas trata do fazer poético romântico, numa atitude que põe em conflito as dimensões *cognitiva* e *afetiva*, uma vez que o enunciador mostra *saber* dos “problemas” e “defeitos” da poética romântica (os quais comenta e critica) e, ainda assim, assume *gostar* de tal poética, dando “Vivas” aos autores e obras do modernismo e assumindo ser também um romântico. Ambos os planos da expressão e do conteúdo revelam uma intertextualidade com o Romantismo, pois o poeta compõe nos moldes românticos tanto em termos formais quanto temáticos.

“Nova poética”

Dezenove anos após a publicação de “Poética” (*Libertinagem*, 1930). Manuel Bandeira escreve “Nova Poética”, integrante do livro *Belo Belo*. Sétimo livro de poemas do autor, *Belo Belo* foi publicado em 1948 como parte de uma nova edição do livro *Poesias Completas*. Sendo “Nova Poética” – conforme



podemos ler na datação que faz parte do poema – do ano de 1949, supomos que sua inclusão em *Belo Belo* foi feita posteriormente, no momento de uma nova edição^{viii}. O poema, que lança “a teoria do poeta sórdido”, vem ratificar a proposta poética que Bandeira vinha delineando havia trinta anos, ou seja, desde a publicação de “Os Sapos”, em 1919 (Carnaval).

Abaixo, a transcrição do poema:

NOVA POÉTICA

Vou lançar a teoria do poeta sórdido.

Poeta sórdido:

Aquele em cuja poesia há a marca suja da vida.

Vai um sujeito.

Sai um sujeito de casa com a roupa de brim branco muito bem engomada, e
[na primeira esquina passa um caminhão, salpica-lhe
[o paletó ou a calça de uma nódoa de lama:

É a vida.

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 este fica para as menininhas, as estrelas alfas, as virgens cem por cento e
[as amadas que envelheceram sem maldade.

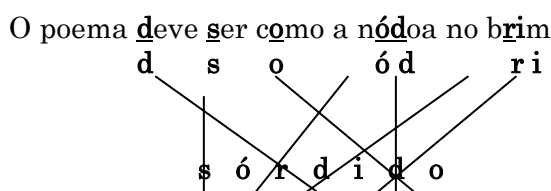
19 de maio de 1949

Iniciando pelo exame da organização do plano da expressão, o que primeiro nos chama a atenção é o fato de o poema ser composto em versos livres, dispostos de maneira assimétrica – procedimento bastante utilizado por Bandeira ao longo de sua obra, principalmente após *Libertinagem*. Outra característica da expressão que “salta aos olhos” é a utilização de versos bastante extensos, como os de número 5 e 10, que podem ser vistos como pequenos trechos em prosa dentro dos poemas. Como já comentamos quando da análise de *Poética*, “poemas deste tipo, com estes versos ‘em prosa’ ocorrem ao longo de todo o livro *Libertinagem* – como, por exemplo, em ‘O Cacto’ e ‘Camelôs’ – e também em outros momentos no decorrer da obra de Bandeira (...)”.

Quanto à organização geral, o poema é dividido em duas partes: a primeira vai do verso 1 ao verso 6, ao passo que a segunda vai do verso 7 ao 10. Na primeira parte, logo no primeiro verso, o poeta anuncia que lançará uma teoria: a

do *poeta sórdido*. E de fato o poema, na primeira estrofe, parece uma teoria, um texto acadêmico-científico: o verso 1 introduz o objetivo (sobre o que se vai falar); os versos 2 e 3 são a definição de poeta sórdido e parecem até mesmo uma entrada de dicionário; os versos 4 e 5 são exemplos e no verso 6 vem a conclusão: *é a vida*. Já na segunda parte, continua a explicação, por meio de uma comparação, do que seria o *poeta sórdido*.

Muitas são as rimas internas e relações fônicas no poema e há, até mesmo a presença de um anagrama, na segunda parte do poema: o o primeiro verso (o de número 7) é “*O poema deve ser como a nódoa no brim*”. Neste verso, vemos que o adjetivo *sórdido* aparece anagramatizado. Então, o poema deve ser, assim como o poeta, *sórdido*. Vejamos a figura a seguir, com o destaque do anagrama:



Voltando ao início do poema, vemos que o poeta propõe, logo no primeiro verso, lançar a *teoria do poeta sórdido*. A principal acepção do adjetivo *sórdido*, segundo o dicionário *Houaiss*, é: *que é ou está sujo, que tem sujeira no corpo e na roupa*. Desta forma, considerando as palavras *suja*, *branco*, *engomada*, *nódoa* e *lama*, somos levados a reconhecer uma oposição entre “sujeira” *versus* “limpeza”. Tal oposição também é perceptível visualmente: “claro” x “escuro” ou “branco” x “manchado”. O quadro abaixo nos ajuda a visualizar melhor tais oposições:

limpeza	sujeira
Claro/branco	escuro/manchado
<i>branco;</i> <i>engomada</i>	<i>sórdido; suja;</i> <i>nódoa; lama</i>

A presença do tema metalingüístico, do “fazer-poético”, fica evidente devido à presença das figuras *poeta*, *poesia*, *poema*, *leitor*, e também desde o título: *Nova Poética*.



O verso 3 propõe que o *poeta sórdido* é *aquele em cuja poesia há a marca suja da vida*. Ou seja, é aquele que junta a poesia e a vida “real”, o cotidiano, e faz da poesia expressão de temas diversos e não apenas daqueles tradicionalmente tidos como poéticos. Tradicionalmente, a poesia é o lugar da expressão do “belo”, das coisas elevadas. Para este enunciador, porém, a poesia deve revelar não só o lado belo, mas também o lado “sujo” da vida, contemplando assim toda a realidade.

Nesta comparação, a nódoa está para o poema, assim com o brim está para o leitor. O dicionário *Houaiss* traz para *nódoa* a seguinte definição: *pequeno sinal ou espaço de cor diferente numa superfície de cor uniforme, deixado por substância que tinge ou suja; mancha*. Portanto, assim como a nódoa deixa marcas, *manchas* no tecido, a poesia deve deixar marcas no seu leitor. A poesia deve despertar algo no leitor, algo que o leve ao desespero; deve incomodá-lo. Ao ter a roupa salpicada de lama, o andante é obrigado a parar e assim deve ser o leitor ao ler um poema. A poesia deve causar no leitor um efeito que o tire do estado de relaxamento, aumentando a tensão (que, prolongada, leva ao desespero). Mas, ao mesmo tempo, deve fazer o sujeito *satisfeito*, o que é uma antítese, pois, segundo Barros (2001, p.64), a paixão da satisfação se dá num estado de relaxamento e não de tensão.

O poeta que afirma a poesia “sórdida” avalia positivamente esta poesia ao mesmo tempo em que avalia negativamente a poesia “orvalho”:

Sei que a poesia é também orvalho.

Mas este fica para as meninas, as estrelas alfas, as virgens cem por cento e

[as amadas que envelheceram sem maldade

Ao dizer que a poesia é também *orvalho*, o narrador faz uma referência à poesia de cunho mais tradicional que, como dissemos anteriormente, trabalhava com temas considerados elevados, ligados ao “belo”, ao “bom”. O narrador admite a existência desta poesia, porém, ao começar o verso seguinte com a conjunção

mas, ele faz um restrição ao valor que teria tal poesia, alegando que esta seria a poesia apenas de *meninhas*, *estrelas alfas*, etc. Note-se que todas as figuras utilizadas no verso em questão são femininas e também denotam uma falta de experiência ou isolamento. Vejamos:

- a) *meninhas*: ainda não viveram suficientemente, sem experiência devido à idade.
- b) *estrelas alfas*: uma estrela alfa é a estrela principal de sua constelação; neste texto, indica a noção de destaque ou isolamento com relação às demais.
- c) *virgens cem por cento*: falta de experiência sexual.
- d) *amadas que envelheceram sem maldade*: apesar da idade, viveram “sem maldade”, faltando algo em sua experiência de vida.

O fato de todas as figuras serem femininas passa uma idéia de fragilidade. Como se apenas os leitores fracos ou ingênuos se contentassem com esta “poesia-orvalho”. Por fim, o substantivo *meninhas*, por estar no diminutivo, pode passar uma idéia pejorativa, reforçando, pois, a avaliação negativa que o destinador-julgador faz de tal poesia.

É interessante observar que a escolha da palavra *orvalho* não é aleatória, pois *orvalho* é uma figura muito recorrente nos poemas da fase romântica e simbolista.

Assim, depreendemos que uma oposição entre a poesia “do passado” e a “do presente” (do período pós-modernista, a julgar pela data em que o poema foi escrito) é estabelecida. Além disso, podemos estabelecer também uma oposição entre a lama e o orvalho, sendo a primeira espessa, densa e o segundo, ralo.

Concluimos que se configura uma poética voltada para os valores de universo, que solicita uma poesia da “vida real”, do cotidiano e não apenas não apenas dos temas tradicionalmente tidos como poéticos e deve causar no leitor uma sensação de êxtase, causando uma fratura no seu viver.

Conclusão



Conforme apresentado na “Introdução”, este trabalho pretendia responder a três questões principais, cujas respostas deveríamos buscar através do estudo dos textos. Foram elas:

a) Até que ponto essas poéticas são heterogêneas ou homogêneas? Quais são as diferenças e as semelhanças entre elas?

b) Em que medida o poeta segue, no próprio poema, o que ele preconiza? Ou seja, como se relacionam o conteúdo e a expressão nestes poemas? O que se diz em uma dessas faces é de fato o que se faz na outra?

c) O que o poeta preconiza nestes textos é o que ele faz nos livros em que cada um deles está inserido?

No que tange à primeira questão, considerando que os poemas estudados foram escritos em momentos diferentes ao longo da carreira de Bandeira, é de se esperar que haja semelhanças e diferenças entre eles. Podemos destacar a semelhança existente entre os poemas “Os sapos”, “Poética”, “O último poema” e “Nova poética”, no que diz respeito ao que propõem: todos são, claramente, poemas que indicam como deveria ou não deveria ser a poesia. Todos eles são uma espécie de “manifesto” – principalmente “Poética” e “Os sapos”, que chegam a negar, de maneira bastante forte, a poesia de um período anterior – ao contrário do que ocorre, por exemplo, em “Desencanto”, que é um poema escrito num tom mais pessoal e é um texto que não traz preceitos relacionados ao fazer-poético, mais sim, diz para quem serve a poesia: como uma válvula de escape, como um desabafo. Devido a esta diferença, houve um momento em que nos questionamos se “Desencanto” poderia ser considerado ou não uma “poética”. A conclusão é que sim, este poema é uma poética, na medida em que o poeta diz para quem, na sua opinião, serve a poesia. Ele diz o que a poesia é para ele e, naquele momento de sua vida, ela era apenas isso mesmo: um desabafo. O tom melancólico e pessoal de “Desencanto” – bem diferente das outras poéticas, que mais parecem um tratado ou manifesto – se dá justamente porque naquela fase de sua vida, era exatamente com questões pessoais que o poeta se preocupava (com a doença que o acometeu, como pode ser constatado em alguns depoimentos

no *Itinerário de Pasárgada*) e não com a poesia como “movimento estético”. Essa nossa análise de “Desencanto” como uma poética pode ser corroborada pelo que disse Ferreira (1980, p.297), que já citamos quando da análise do poema, mas que gostaríamos de reproduzir. Segundo ele, “Desencanto” foi (grifo nosso)

considerado por Emanuel de Moraes uma súmula de poética íntima (...). O que era a poesia para Manuel Bandeira? Dessa interrogação nasce o caminho da resposta. Mas essa só pode surgir depois de conhecida a casa poética onde habitava. Essa *casa poética* era a sua poética íntima, que o poema ‘Desencanto’ testemunha.

Outro poema um tanto quando diferente com relação aos demais é “Sextilhas românticas”. Neste, também não há preceitos indicando como deve ou não deve ser a poesia, mas sim, a descrição de um tipo de fazer poético, mas especificamente do fazer-poético romântico. Outra diferença é que, enquanto em outras poéticas há uma negação do fazer-poético de períodos anteriores, “Sextilhas...” exalta o Romantismo, apesar de reconhecer alguns de seus defeitos. O narrador assume reconhecer certos problemas da poética romântica, porém, ainda assim, assume gostar dela. Esta aparente discrepância não apresenta nenhum problema, considerando-se a grande pluralidade de temas e formas com os quais Bandeira trabalhou. Holanda (1980, p.142) afirma: “Seu esforço de renovação, sua mensagem, como então se dizia, não obedece a nenhum programa definido e não se prende a compromissos”.

Se voltarmos a olhar para os quatro poemas que agrupamos como mais semelhantes, mesmo entre eles podemos perceber diferenças tanto no plano da expressão quanto no conteúdo. Tais semelhanças e diferenças serão, agora, resumidas no quadro a seguir (as principais categorias arroladas no quadro (**Anexo 1**) estão de acordo com a teoria semiótica francesa):

Passando à segunda questão (Em que medida o poeta segue, no próprio poema, o que ele preconiza?), constatamos que “Os sapos” apresenta uma grande complexidade na estruturação do plano da expressão e se aproxima muito da poética parnasiana, que o enunciador nega, através da ironia, no plano do conteúdo. A regularidade da métrica e da rima, bem como a grande preocupação com sonoridade, demonstram uma preocupação extremada com a forma. Assim, o



plano da expressão funciona como mais um elemento da paródia e crítica feita ao parnasianismo. Já em “Poética”, o próprio poema apresenta, no plano da expressão, os preceitos indicados no plano do conteúdo, sendo possível afirmar que neste poema encontramos uma convergência entre expressão e conteúdo, uma vez que o que se diz em uma dessas faces é o que se faz na outra. “O último poema”, por sua vez, apresenta uma relação inversa entre os dois planos, visto que a simplicidade afirmada no plano do conteúdo não é confirmada no plano da expressão, pois, apesar dos versos livres, percebe-se uma sofisticada organização de tal plano. Em “Nova poética”, mais uma vez encontramos uma sólida organização do plano da expressão, mas esta questão não é levantada no conteúdo do poema. Por fim, esta segunda questão não se aplica ao poema “Desencanto”, uma vez que ele não apresenta, como já vimos, preceitos relacionados ao como deve ser a poesia, mas apenas diz para quem ela serve. A pergunta também não se aplica ao poema “Sextilhas românticas”, pois ele apenas descreve o fazer poético romântico. Neste caso, porém, fica claro que tanto o plano da expressão quanto o do conteúdo estão de acordo com a poética romântica.

Para finalizar, respondemos à terceira questão: o que o poeta preconiza nestes textos é o que ele faz nos livros em que cada um deles está inserido? Vimos que em “Desencanto”, não há preceitos relacionados ao como fazer poesia. No entanto, o poema se encaixa perfeitamente no livro do qual faz parte – *A cinza das horas* – que é repleto de poemas que tematizam o sofrimento, a dor, a morte, etc. e possuem um tom melancólico. Quanto ao plano da expressão, todos os poemas apresentam rimas, métrica, ritmo, etc. bastante regulares, sendo, assim, bastante ligados à tradição. O livro *Carnaval* – no qual está inserido o poema “Os sapos” – marca uma fase de transição entre uma poética mais tradicional e outra mais livre. Apesar de negar a poética parnasiana em “Os sapos”, o poeta ainda utiliza muitos de seus recursos ao longo do livro, mas já começa a introduzir inovações em direção a uma poesia “menos presa”, tanto na expressão quanto no conteúdo. Vale lembrar que *A cinza das horas* foi o primeiro livro de Bandeira e *Carnaval*, o segundo. Ao comentar os três primeiros livros, Goldstein (2005, p.15) afirma:

Vistos em seu conjunto, os traços marcantes dos três primeiros livros indicam um movimento gradual do penumbrismo ao modernismo, ao longo do qual se desmembra o ritmo do verso 'tradicional' e se amplia a abrangência temática.

Para “Poética” e “O último poema”, ambos publicados em *Libertinagem*, o que se percebe é que os preceitos que indicam perpassam todo o livro, também tanto no plano da expressão quanto no do conteúdo. Finalmente, o livro *Belo Belo* está de acordo tanto com o que diz “Sextilhas românticas” quanto com o que diz “Nova poética”, apesar de estes poemas serem um tanto contraditórios. Lembremo-nos que o primeiro é uma exaltação do Romantismo, na qual o poeta, mesmo reconhecendo certos “problemas” da poética romântica acaba por enaltecê-la. Já o segundo, nega a poesia dita tradicional. De qualquer forma, podemos encontrar em *Belo Belo* poemas que se ligam tanto a um quanto a outro. Por exemplo, os poemas “Letra para uma valsa romântica”, “Minha terra” e “Infância” retomam aspectos românticos seja formal ou tematicamente. Por outro lado, há muitas composições que estão mais próximas da fase modernista e pós-modernista do poeta. Sobre esta diversidade em *Belo Belo*, citamos Santos (2005, p.84):

Percebemos, de saída, que *Belo Belo*, livro da fase madura do poeta, encontrará imbricadas dentro de sua tessitura composições das mais variadas, nas quais o novo e o antigo se misturam e se complementam.

Mesmo com uma produção poética bastante alinhada ao Modernismo nos anos de maior força do movimento, não se pode enquadrar Bandeira em uma escola literária específica, dada a heterogeneidade de sua obra, revelada também por estes diferentes metapoemas. Conforme Arrigucci Jr (2003, p.139)

Desde o princípio, Bandeira parece aberto ao que der e vier: ele imita, pasticha, plagia, parodia, traduz, cita ou incorpora, se este é o caso, sem nenhum receio, sem discriminar a natureza ou o nível da fonte, sem se escravizar às receitas (tradicional primeiro ou, mais tarde, modernistas), adotando uma completa independência de espírito diante da norma estética e uma total falta de pudor diante da heterogeneidade dos materiais e dos meios técnicos, o que constitui precisamente o fundamento de sua atitude técnica, no seu sentido mais geral, em face da obra a ser feita.



Por fim, esperamos que nosso trabalho possa contribuir para os estudos bandeirianos, principalmente no que diz respeito à metapoesia – faceta tão importante de sua obra.

Referências

- ALMEIDA, Dayane Celestino de. Análise semiótica de "Desencanto", de Manuel Bandeira. **Estudos Semióticos**, Número 3, São Paulo, 2007. Disponível em <www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>. Acesso em 02/04/2008.
- _____. Análise semiótica do poema "Os sapos", de Manuel Bandeira. **Cadernos de Semiótica Aplicada**, Volume 5, Número 2, São Paulo, 2007. Disponível em <<http://www.fclar.unesp.br/grupos/casa/artigos/V5n2/CASA-v5n2.html>>. Acesso em 03/04/2008.
- ANDRADE, Mário. A escrava que não é Isaura. In: **Obra imatura**. São Paulo: Itatiaia, 1980.
- _____. O movimento modernista. In: **Aspectos da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- ARRIGUCCI JR., Davi. **Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira**. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- BANDEIRA, Manuel. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1951.
- _____. **Itinerário de Pasárgada**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. São Paulo: Humanitas, 2001.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BRANDÃO, Roberto de Oliveira. Poética e vida em Bandeira. In: LOPES, Telê Porto Ancona (org.). **Manuel Bandeira: verso e reverso**. São Paulo: T.A. Queiroz, 1987.

- _____. **Poemas sobre a poesia na literatura brasileira.** Tese de Livre Docência. Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1992.
- CHALHUB, Samira. **A metalinguagem.** São Paulo: Ática, 1986.
- FERREIRA, João. Sobre a essência da poesia em Manuel Bandeira. In: BRAYNER, Sônia. **Manuel Bandeira.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980.
- FIORIN, José Luiz. **Linguagem e ideologia.** São Paulo: Ática, 2005.
- GOLDSTEIN, Norma. **Traços marcantes no percurso poético de Manuel Bandeira.** São Paulo: Humanitas, 2005.
- GOYANNA, Flávia Jardim Ferraz. **O Lirismo anti-romântico em Manuel Bandeira.** Recife: FUNDARPE, 1994.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. Trajetória de uma poesia. In: BRAYNER, Sônia. **Manuel Bandeira.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980.
- JUNQUEIRA, Ivan. **Testamento de Pasárgada.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- KOSHIYAMA, Jorge. Vida e poesia: à escuta do outro. In: BOSI, Alfredo (org.). **Leitura de poesia.** São Paulo: Ática, 1996.
- ROSENBAUM, Yudith. **Manuel Bandeira: uma poesia da ausência.** São Paulo: Edusp, 2002.
- SANTOS, Erlene Tuma Vieira dos. Do porão ao sótão: estudo de Belo Belo, de Manuel Bandeira. In: **Traços marcantes no percurso poético de Manuel Bandeira.** São Paulo: Humanitas, 2005.
- TELES, Gilberto Mendonça. Um depoimento e um estudo sobre Manuel Bandeira. In: SILVA, Maximiano de Carvalho e (org.). **Homenagem à Manuel Bandeira 1986-1988.** Niterói: Sociedade Sousa da Silveira; Rio de Janeiro: Monteiro Aranha; Presença Edições, 1989.

Notas:

¹ Todos os poemas de Bandeira utilizados neste trabalho estão em Manuel BANDEIRA, *Estrela da vida inteira*. A única exceção é o poema “Sextilhas românticas” que foi retirado de Manuel BANDEIRA, *Poesias completas*.



² As considerações aqui feitas a respeito do poema “Desencanto” fazem parte de um outro estudo já publicado por nós em 2007a.

³ Cf. Almeida, 2007b.

⁴ Com isso, queremos dizer que, normalmente, espera-se que toda flor tenha perfume, ou seja, é o que se espera no senso comum.

⁵ No dicionário Houaiss, por exemplo, a primeira acepção para “coisa” é a seguinte: “tudo quanto existe ou possa existir, de natureza corpórea ou incorpórea”.

^{vi} Romance de José de Alencar, de 1864.

^{vii} Uma das acepções para o vocábulo *vício* é, de segundo o dicionário Houaiss, “qualquer costume supérfluo, prejudicial ou censurável”.

^{viii} No *Itinerário de Pasárgada* (1984:124), ao comentar o livro *Belo Belo*, Bandeira afirma: “Na edição de 51 acrescentei mais quatorze poemas (...)”.

Anexo 1

<i>POEMAS</i>	"DESENCANTO"	"OS SAPOS"	"POÉTICA"	"O ÚLTIMO POEMA"	"SEXTILHAS ROMÂNTICAS"	"NOVA POÉTICA"
O poema diz:	Para quê a poesia serve	Como a poesia não deve ser (crítica ao parnasianismo)	Como a poesia deve ser: "livre"	Como a poesia deve ser.	como é a poesia Romântica	Como a poesia deve ser.
"Tom"	Melancólico, velado	Exaltado, descontraído, humorístico	Exaltado; parece um manifesto	Calmo, solene	saudosista	Descontraído
Plano da expressão	Muita regularidade: estrofes de mesmo tamanho; métrica, rimas e ritmo regulares; muitas simetrias; rico em rimas internas.	Quatorze estrofes sendo 13 quadras e 1 terceto; métrica e rima regulares; ritmo irregular; muitas simetrias.; rico em rimas internas, aliterações e assonâncias.	Predomínio da irregularidade: versos livres, estrofes divididas de maneira assimétrica, ritmo também irregular. Versos muito grandes, que mais parecem um trecho em prosa dentro do poema. Uso de aliterações; rimas internas.	Uma única estrofe composta por 6 versos livres; paralelismos; séries de três; rimas internas; aliterações, assonâncias; simetrias e assimetrias.	Simetria da estruturação: há cinco estrofes, todas com seis versos cada (sextilhas), sendo todos os versos redondilhas maiores. Rimas regulares. Ritmos variados ao longo do poema, mas certa regularidade é obedecida	Predomínio da irregularidade. Verso "em prosa". Uso de anagrama. Aliterações, rimas internas, etc.
Estado passional do sujeito	insatisfação; conjunção com o sofrimento; resignação; tristeza.	1- sapos pipa, boi e tanoeiro: satisfação. 2 - sapo cururu: aflição ou insegurança	primeira fase: liberalidade, desprendimento; revolta	1. desejo 2. satisfação	insatisfação	—
Grau de figuratividade	menos figurativo	bastante figurativo	bastante figurativo => Fazer poético	bastante figurativo => Fazer poético	bastante figurativo => Fazer poético	bastante figurativo => Fazer poético
Temas e figuras	=> Fazer poético =>Tristeza/sofrimento	=> Fazer poético =>Poesia parnasiana	=> Opressão vs. Liberdade	ligado à simplicidade/essência:	=> Fazer poético romântico	=> "limpeza" vs. "sujeira".

Anexo 1

Nível fundamental: categoria semântica básica	Vida x Morte	Integração x Transgressão	Opressão x Liberdade e Integração x Transgressão	Simplicidade x Complexidade e Integração x Transgressão	Identidade x Alteridade e Natureza x Cultura	-
"Pólo" onde se encontra o sujeito	Morte / Retenção (continuação da parada)	1- "sapo-cururu": não- Integração/Contenção (parada da contin.) 2-"sapo tanoeiro" e outros: Integ./Relaxam. (contin.da contin.)	Liberdade e Transgressão / Retenção (continuação da parada)	Simplicidade e Transgressão / Retenção (continuação da parada)	Natureza / Alteridade	-
"Figuras" de Intensidade e Extensidade	INT: <i>volúpia ardente, remorso vão, coração</i> (concentrado) EXT: <i>tristeza esparsa, veias</i> (expandido)	-	INT: <i>Pungente</i>	INT: <i>ardente, chama, beleza e paixão, terno.</i> EXT: <i>pureza, límpidos, mais simples.</i>	-	-
Enquadra-se no livro em que se insere?	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim
Intertextualidade "marcada"	-	Cantiga de roda; Bíblia; paródia de "Profissão de Fé", de O. Bilac	Referência aos <i>clowns</i> de <i>Shakespeare</i> .	-	Referência a autores e obras do Romantismo.	"poesia-orvalho".