

BIBLIOGRAFIA

- 1) Schroedinger, Erwin
What is Life?
1944 — Cambridge.
- 2) von Neumann, I —
The general and Logical Theory
of Automata (in Cerebral
Mechanisms in Behaviour)
1951, John Wiley & Sons N.Y.
- 3) Horowitz, H. I.
The mimimum size of cells.
(in Principles of Biomolecular Organization. A Ciba Foundation
Symposium.)
1966, I. & A Churchill Ltd London.

A Poesia de Manuel Bandeira: seu Revestimento Ideológico e Formal

LEÔNIDAS CÂMARA

Muito difícil para o crítico de poesia formalizar-se, segundo um método, na interpretação de um verdadeiro poeta. É que o poeta evolui a partir e por estímulo de uma constante inquietação em face do mundo. De todo o modo êle quer revelar e revelar-se livre de qualquer imposição lógica; para êle o universo não reproduz imagens, como um espêlho; para êle não há, como no romancista, a necessidade de perseguir uma configuração sequenciada da vida. O poeta é quem suscita as imagens no jôgo da poesia.

Diante da obra de Manuel Bandeira escolhemos, portanto, como primeira atitude, a dispensa de um método, de um instrumento de investigação a priori criado para o levantamento do texto. Deixamos de lado, deliberadamente, uma copiosa fonte bibliográfica e crítica que se vem desenvolvendo em tôrno da poesia. Preferimos um tipo de interpretação que, embora não pretenda ser uma extensão sentimental do poeta e da sua poesia, pelo menos consiga garantir a liberdade de análise dentro de uma ampla área subjetiva. Como hoje em dia ninguém desconhece ser o texto a primeira realidade e matéria com que se defronta o intérprete, estaremos, sem prejuízo de um exame paralelo, dentro do próprio texto. Na verdade, o que nos interessa é apanhar no poeta, no longo curso da sua poesia, a co-

bertura imagística que êle faz do mundo e a experiência humana que emana da sua obra. Sòmente a geografia das estrofes, as variações do ritmo, as múltiplas faces das palavras não bastam para justificar o trabalho crítico. São artifícios impotentes para o verdadeiro entendimento de um artista, de sua arte. O que nos decide a trabalhar é também uma medida de emoção.

O desenvolvimento dêste ensaio será em tórno dos seguintes pontos:

I — *O revestimento ideológico:*

- a) Os ciclos poéticos e a inquietação do poeta;
- b) Análise ideológica de algumas composições.

II — *O revestimento formal:*

- a) A cobertura imagística;
- b) Manipulação da linguagem poética.

I — *O revestimento ideológico*

O exame de uma estrutura poética não pode dispensar uma prévia e lata compreensão dos ciclos evolutivos que determinaram no autor a variabilidade da sua expressão e a unidade do estilo. Na realidade, os grandes artistas conservam intata a linha ideológica que os identifica com o mundo ou que os joga de encontro ao mundo, num processo dialético contingente. As profundas mutações emocionais podem provocar um poderoso reflexo, um sulco na face ou na superfície formal que reveste a obra. São como marcas, estigmas ou rictus, como alguma coisa que vindo de muito íntimo termina por se gravar na fisionomia da criação. No entanto, uma integridade existe, jacente e subjetiva, quase fixa que, lado a lado com a variação expressiva, rastreando-a, identificando-a, não desacompanha a evolução do artista. Seja que nome lhe possa ser dada, o fato é que provém de uma complexa estrutura ideológica, resistente, impermeável, fincada no interior. Por acaso a isso se pode chamar estilo, tôda vez que seja apropriado lembrar estilo como característica de individualidade e não méro manejo de ele-

mentos lingüísticos. Nos artistas plásticos cuja obra esteja intensamente marcada por uma múltipla experiência estética, no curso de um aprofundamente ideológico das concepções do mundo, como é o caso de Pablo Picasso, não é difícil apanhar essa linha de unidade filosófica. Mesmo nos romancistas (um Graciliano Ramos, por exemplo) a unidade estilística identifica-se com a firmeza ideológica ao mesmo tempo que delinea as diversas fases expressivas da ficção.

Não seria ocioso, e tampouco fora de propósito, considerar a obra poética de Manuel Bandeira, antes de qualquer outro entendimento, no âmbito dessa unidade ideológica como condicionamento da variação expressiva, das diversas fases estéticas da sua poesia. Justificando-se, assim, que tenhamos que levar em conta, na interpretação da obra de Bandeira, os ciclos evolutivos da sua poesia vinculados à inquietação do autor: uma inquietação que jamais poderia ser seguramente analisada por uma pura relação do texto com o contexto histórico; por uma análise entre a obra e os estilos de grupos ou escolas, na base de reflexos. Todos êsses elementos têm sua importância para a formação de uma medida, de uma média ponderada dos valôres que integram a poesia. Mostram-se lamentavelmente falhos quando se quer alcançar algo mais, quando se deseja atingir o ponto de sensível e sutil relação entre o próprio autor e sua obra, ou melhor, entre a unidade ideológica que firma o artista no tempo e os diversos aspectos de forma e conteúdo da sua criação. É partindo dêsses princípios, dessa orientação crítica prévia, que o intérprete de poesia não pode se furtar, êle próprio, a um alentador impulso subjetivista, o qual, em última análise, se constitui na melhor base de identificação entre crítico e criticado. Sòmente que nessa disposição de ânimo não deixe o estudioso à margem os necessários conhecimentos teóricos (livres de sistematização dogmática) funcionalmente adaptados a uma análise em que a inteligência (ou intuição...) tenha vez. Também, seja isto pôsto como coisa clara, nada impede que o crítico obedeça às coordenadas das próprias concepções filosóficas que por acaso possua, firmando-se ideologicamente em face da obra que estuda e procura eslaçar pelo entendimento e sensibilidade.

Estivemos numa distância do primeiro objetivo dêste ensaio, mas tôdas essas considerações assumem seu valor quando se conta a favor do crítico uma revelação de propósitos. E ao retomar o fio da análise já estaremos no campo seguinte:

a) Os ciclos poéticos e a inquietação do poeta:

Aceite-se uma generalização: a Morte, o Amor, a Infância são os grandes motivos poéticos de Bandeira. Dêle e da grande maioria de poetas de sentimentalização subjetiva e universal. As variações expressivas são claramente indicadas pelo estilo. O estilo obedece à formula do individualismo, isto é, mantém-se como uma marca, um tipo na estrutura total das composições de qualquer face. Assim, o poeta triste de "Desencanto" (nunca um poeta do trágico) iniciava um longo caminho para o estoicismo. A ironia e o doce-amargo sentido da vida (ou da Vida e da Morte) não o abandonam jamais. Aguçam-se. Cristalizam-se. Abrandam-se. O desencantado termina por absorver todos os gôstos, todos os ritmos. E, no entanto, mantém-se fundado, não digo no mesmo sentimento da vida, mas na mesma base ideológica. O contrário pode parecer a um investigador incauto que perpassasse os seus cinquenta anos de maior experiência poética, de trepidante inovação estética. Será um engano, desde que a variedade expressiva (e também formal) não consegue abalar a obsidiante (e até, é certa altura da vida) repousante visão da Morte, da Infância, do Amor. O poeta tem um centro. Um universo dentro de outro universo. Através desta profundíssima particularização, dêste revelar e revelar-se, desdobra, numa sequência de imagens, o seu lirismo. Agora fácil é perceber, e não cansa repetir, que a variedade expressiva não consegue desprender-se do estilo. E o estilo corre paralelo ao revestimento idológico da obra.

Pouca importância terá para o entendimento da poesia de Manuel Bandeira abrir uma discussão em torno de pontos ociosos, como os seguintes: Teve o poeta uma fase neo-simbolista? Teve ou não o papel de anunciador do Modernismo? Foi ou não mestre de ou discípulo de? São fatos, conotações interessantes e válidas, mas o seu valor vem deslocado na poética. Porque, de real interêsse, é saber as coisas às direitas e não às avessas... Não se pode correlacionar uma no-

ção rígida, ou a priori fixada, com uma criação dinâmica. O processo dialético procura estreitar no corpo da mesma discussão elementos de fluência, vida e dinamismo. O que me interessa no estudo dos ciclos evolutivos da poesia de Manuel Bandeira está no sentido contrário da investigação que reputamos ociosa ou óbvia. Por exemplo, quando o poeta concebeu o poema "Os sapos", se partia de uma concepção estética e filosófica, com razões fincadas na sua inquietação de artista, capaz *de por si só* denunciar o envilecimento e a falsidade dos padrões poéticos que ainda se praticavam no Brasil. O comum, todavia, é apanhar a configuração perfeitamente acabada do Modernismo e, num retrocesso, verificar, através de respingos, de nuances formais, se o poeta precedeu o Movimento de 1922. Desprêzo total pela criação no exato contexto do tempo. Desprêzo, também, e isto assume grande importância, pelo que o poeta representa de seu, de *interiormente* seu no corpo do poema. Êsse "interiormente seu" como elemento quase exclusivo para explicar a obra como resultante de um choque entre o poeta e a realidade. Inútilmente o que se busca são reflexos, quando se poderia captar a imagem inteira.

A partir de 1916 (tenho diante de mim o soneto a Antonio Nobre e desde aí vamos à procura dos motivos poéticos no curso da obra), quando Bandeira é um encastelado choroso, um medroso de morrer sem glória, começa o trânsito, a peregrinação através de uma gama inteira de sentimentos que se alternam e misturam. Se houve um trânsito da tristeza para o conformismo, não houve uma passagem do pessimismo para o otimismo. Assim não aceito a evolução poética de um poeta originalmente introvertido para a extroversão. Bandeira "representou" a extroversão como um grande "clown". Digno de nota é que, nos momentos de poesia mais triste e desolada visão da vida, e temerosa visão da morte, o poeta jamais se deixou assaltar pelo sentido do puramente trágico. Sua nostalgia alimentava esperanças, como a esperança de um Kafka dentro do absurdo consciente. Só que Bandeira chegou à esperança pelo sentimento e porisso não desesperou e atingiu uma compreensão humana das coisas, embora amarga. Se a sua poesia posterior, da fase dos cinquenta anos, revela consolação,

não é do tipo de consolação que espalha flôres sôbre o mundo. De início, os impulsos poéticos da Bandeira trazem essa marca de um sentimento ao mesmo tempo triste e vagamente trágico. Digo vagamente trágico porque a melancolia, vasada em tintas românticas, desnuda de artificios, projetada numa subjetivação de todos os valôres, concentra as outras sensações numa única sensação: uma difusa compreensão do sofrimento diante da expectativa da morte. Se, por acaso, a dor do poeta fosse tomada numa consciência do trágico, (se o trágico admite uma consciência ou apenas um sofrimento sem limites), não haveria poesia, isto é, não haveria identificação do poeta com o resto do mundo. Seria uma total perda de tôda perspectiva pela única perspectiva da morte. Veja-se como isso se comprova com o doce e simples soneto a Antônio Nobre. A identificação se faz presente pela igualdade de destinos, pela doença, pela idade e vai deferir na glória que um alcançou e o outro não a pode conquistar... Esse sentido de identificação e essa ânsia de fazer transbordar o sofrimento, numa atitude romântica característica, formam a abertura de "Desencanto". Enquanto o poeta se apega a alguma coisa, não se deixa absorver pelo trágico e garante, destarte, a sua condição de lírico.

Com "Carnaval" não afirmo que a melancolia vá abandonar o poeta de "A Cinza das Horas". Não digo, também, que essa nostalgia seja substituída pela alegria cínica de um canto pagão. Mas "Carnaval" é um livro que reflete profundas mutações na organização espiritual do poeta. O que há de insólito, de cruamente irônico, de violentamente sensual nesses poemas não deve ser entendido, como queria um certo e famoso crítico português, como uma revolta fundada no cinismo. "Carnaval" e depois, significativamente "Libertinagem" revelam transbordamentos, incontensões sensuais, mobilização de todos os sentidos voltados para a vida reconquistada. O poeta, num rasgo, quase de súbito, resolveu dar a medida da sua angústia numa extravasão incontida das paixões. Mas a calma, a doce tranquilidade com que o amor é invocado como seiva da vida, contrasta com o movimento e o tumulto do mundo exterior.

Toma-se o ano de 1918 ("Bacanal" "Os Sapos") como o ponto de partida mais sério para o advento do Modernismo de 1922. Na realidade, "Carnaval" representa não só o rompimento com uma tradição vulgarizada de fazer poesia sob modelos fixos, quanto pelas modificações estruturais procura o poeta atingir um nível de sensibilidade artística reveladora do temperamento brasileiro. Certo que Bandeira é um impressionista que põe em cena Colombinas, um Pierrot místico, uma pierrette sequiosa de pecados, tôda essa movimentação de tipos que muito nos lembra "As Festas Galantes" de Paul Verlaine. Certo, também, que a inquietação do poeta é tanto mais excitante quanto se dirige a uma forma de disponibilidade, de liberdade plena, de abandono daquela tristeza concentrada de "A Cinza das Horas". A nota audaciosa, o ritmo batido de "Bacanal" já denunciam um nôvo estado de espírito, uma nova disposição para subverter as primeiras imagens poéticas. Mas "Carnaval" não é tudo. É um comêço, um primeiro passo que ainda se exercita, às vêzes de maneira primorosa, na novidade de forma. O singular, o estranho, o sentido iconoclasta de algumas poesias de "Carnaval" são elementos que evidenciam um artista em profunda mutação espiritual, cedendo, contudo, à originalidade de forma grandes reservas poéticas, fôrças latentes adiante com maior vigor aproveitadas. Talvez tenha sido a singularidade dos versos de "Carnaval" motivo para que o crítico Alceu Amoroso Lima visse nessa poesia uma "aristocracia das sensações".

Em "Carnaval" já se pode vislumbrar com exatidão uma atitude de defesa da entrega absoluta, sem restrições; disponibilidade para o amor da carne que "Libertinagem" irá demarcar com mais audácia ainda. Ama-se o sofrimento, até mesmo certa forma libertadora da degradação até o último vício. Esse espírito que se coloca acima de qualquer ética puramente convencional ou padrão, ética apregoada para uma suposta condição do homem, desafiará tôdas as formas postiças de vida. A mulher e o homem, na poesia de Bandeira, são tomados numa visão natural da vida, do amor carnal livre da marca do pecado.

O amor, quando decorre de uma exigência profunda do ser, tem o pleno reconhecimento da poesia. O poema "Vulgívaga",

tão próximo do não menos belo e famoso “Estrêla da Manhã”, no despojamento do orgulho em favor da largueza do amor, da entrega integral, é bastante significativo da disponibilidade que o poeta canta. A degradação e a queda, tomadas numa grandeza simbólica, representam a plena liberdade do ser sôbre uma moral plena.

O sensualismo da poesia de Bandeira, a carga erótica do “Carnaval” adquire uma profunda vinculação com a vida. Não se verifica mais a tortura interior dos primeiros versos, que ora a poesia de Bandeira é sobretudo moral, até edificante, perdõem para o tumulto, a paixão, a ânsia de existir em todos os sentidos. “Carnaval” não é pròpriamente uma fuga. É uma ansiosa e ávida procura de prazeres que a superfície das coisas não proporciona. É preciso ir além, sondar, escutar todos os sons, tôdas as vibrações do interior misterioso e puro. Nêste ponto a poesia de Bandeira é sobretudo moral, até edificante, perdõem o têrmo gasto. A matéria da carne, redimida pelo amor, crivada por todos os vícios e, no fim das contas, que vai revelar-se como uma transparência mais cristalina do homem, da interioridade. Uma alegria surge da conjugação de dois corpos, até do simples entrelaçar de duas mãos... O arrebatamento alcança um sinal de misticismo mesmo as imagens são ardentemente imagens de êxtase: — “Um lento, suave júbilo que nos penetrava como uma espada de fogo... Como a espada de fogo que apunhalava as santas extáticas”. Ou: — “Era dentro de nós que estava a alegria. A profunda, a silenciosa alegria”.

Vê-se que o Amor, uma das faces do seu triângulo de motivação poética, junto à Infância e à Morte, é tema que vem cantado como uma alta exigência do ser. A interioridade perfeita para amar é aquela que predispõe os sentidos à conjugação integral, mas não se pense que Bandeira fala do amor como quem fala de coisas desenraizadas. Volta-se para a carne sofrida e sensível ao prazer, pois uma vez confessou que “as almas são incomunicáveis”.

“Ritmo Dissoluto” ainda não é o livro em que Bandeira se vai revelar com o pleno domínio de sua linguagem poética. Ainda é uma procura e uma ansiedade. Aquela inquietação que compele o artista a uma constante busca expressiva, a um fundo

revolver das sensações, dos impulsos mais inconscientes, a um torturado encontro consigo mesmo, nesta espécie de fuga para o interior, nesta compulsão introvertida que sòmente os grandes líricos experimentam, determina no poeta a primeira posição ou a primeira perspectiva de uma visão do passado, do vivido, de tudo quanto uma experiência amarga da vida crivou no espírito. Eu diria que com “Ritmo Dissoluto” aproxima-se Bandeira de uma maturidade reflexiva unida ao sentimento das grandes frustrações. Se, para nós, “Carnaval” possui muitos artificios, muito jôgo de cena muita “representação” simbólica das ideações do poeta, “Ritmo Dissoluto”, por sua vez, apresenta-nos um artista pôsto numa atitude mais filosófica diante da vida. A “voz própria” que Antônio Olinto diz ter o poeta encontrado nêsse seu livro, não é apenas a voz própria de quem manipula uma linguagem poética particularizada, personalíssima. Muito ainda Bandeira dará de si para encontrar uma autonomia verbal, um domínio de vocabulário, de imagens, de arranjos sintáticos, de “achados”, de elementos, enfim, capazes de uma estilização incofundível. Essa voz própria ganha muito mais ressonância no plano ideológico das mentações, do embate entre o esforço de compreender a vida e exprimí-la partindo do eu. Certo que nêsse choque, nessa atitude necessariamente refletiva o poeta teria que eliminar tudo aquilo que não encontrasse uma sentida repercussão na interioridade. Parte Bandeira para o protesto, para a humanização da sua poesia e já agora não é mais o poeta da auto-comiseração nem do sarcasmo dos “clowns”. Uma identificação com os pobres, com os desamparados, uma franciscana desolação pela sorte triste dos que sofrem invadem a poesia de Bandeira. Uma poesia tôda feita do simples, do ingênuo, do comovedoramente apiedado. Uma poesia dominada pelas sombras, pela angústia, às vêzes dulcificada, macerada, amargamente repassada de sentimento e de reflexão. O bellissimo poema “Meninos Carvoeiros” é uma das composições mais significativas de tudo quanto afirmamos a respeito da “Ritmo Dissoluto”. Desenvolvendo-se a partir de um movimento descritivo, plástico, envolvente, sombrio como a noite, vai, afinal, fixar-se num quadro humano de extrema melancolia e penúria. O grande verso sôlto. “Pela bôca

da noite vem uma velhinha que os recolhe, dobrando-se com um gemido”, provoca no leitor um profundo sentimento de desolação. Trata-se de uma poesia socializante sem demagogia, sem rasgos discursivos ou enfáticos.

“Libertinagem” marca novos passos na evolução poética de Manuel Bandeira. As formas, submetidas ao crivo, primeiro da poesia à velha moda, depois com a liberdade do verso livre, serão, agora, desenvolvidas numa ligação estreita com a audácia dos temas. Será “Libertinagem” um livro cínico, uma coleção de poesias em que o erótico é a tônica, a única motivação? Há muito engano e exagêro dos estudiosos de Bandeira quando o vêem quase sempre como um obsecado pelo sensualismo dos versos; quando querem por fina fôrça, escandindo sílabas, decompondo imagens, soletrando as palavras, apontar por todos os cantos dos poemas traços do sensualismo do poeta. Creio que na interpretação da poesia (de tudo o mais em arte) pouco interêsse deve haver nêsse tipo de descoberta. O sensualismo, mesmo a predominar no texto, incorpora-se ao mundo de fabulação, de mentações ou sensações inconscientes que aderem a intimidade do poeta. Não é uma determinante isolada, um ponto fixo e irremovível. Pode ser apanhado, êste sensualismo, tanto a partir de uma “natureza” ou temperamento, quanto de uma concepção puramente ideológica da vida, um vínculo que se estabelece entre o poeta e o mundo. Isolá-lo, como a um vírus, significa desmontar a poesia em função de uma idéia que se faz do poeta. Certo é integrá-lo e restituí-lo ao mundo de fabulações de onde veio. Pouco importa explicar Van Gogh pelo amarelo gritante e constante das suas telas e proclamá-lo, porisso, epiléptico (ou esquisofrênico), quando se sabe que o amarelo continuará a cumprir sua função no quadro porisso ou apesar disso.

A poesia de “Libertinagem” é quase tôda ela construída de movimentos bruscos, de assonâncias, sisnetesias, imagens incorporadas ao círculo fechado das ideações alógicas, torneios sintáticos de geometria própria, desvios, tortuosidades intencionais, modulações de ritmo livre. Um abandono da estrofe de versos enquadrados, de cadência medida numa simetria de linhas laboriosamente arranjada. O conhecimento especializado que o

poeta tem da técnica do verso, do todo o complicado jôgo da estrutura do poeta, serviu para que em “Libertinagem” sofressem radical eliminação todos os recursos tradicionalmente padronizados de uma cansadíssima arte poética. À inquietação espiritual juntava-se numa incessante procura de novas formas para o verso, de um instrumento que se adequasse com perfeição a uma liberdade criativa cada vez maior e mais incontida, e que fôsse, também, e com rigor, além do méro instrumento um campo de extravasão sensível e de inovação estética. De fato, a modernidade de Manuel Bandeira vai diferir da às vêzes pretensa modernidade de alguns poetas do grupo de 1922. Embora audaciosa e inconoclasta, não resvala na singularidade intencionalmente absurda e escandalosa, no gôsto (ou mau gôsto) da expressão gritante, disparatada, no preciosismo fundado numa ligeira cópia de modêlos estrangeiros adaptados à realidade nacional. Bandeira procurava um estilo que fôsse seu, isto é, que atendesse primeiro e sempre às ondulações da interioridade, e que fôsse, também, um estilo da sua gente. Em suma, Bandeira teve o senso que sempre um Mário de Andrade demonstrou. Um Mário de Andrade que afirmou ser Bandeira, com “Libertinagem”, “o poeta mais civilizado do Brasil”.

Aquela passagem, que vimos aqui, perseguindo, da tristeza para o estoicismo na evolução da sua poesia, encontra em “Libertinagem” o ponto essencial, o núcleo de onde partem as motivações maiores do poeta. Colocado num transe, numa extremidade, nem mais lhe era possível retroceder ao desencanto, à amargura mansa dos primeiros versos, nem lhe era também possível cristalizar uma visão filosófica de equilíbrio. A medida do equilíbrio seria uma espécie de estacionamento, um corte brusco e um esgotamento das fôrças latentes que alimentam tôda a poesia verdadeiramente lírica, isto é, de um lirismo que circula ou transita a cada passo que a experiência da vida mais se aprofunda. Assim, “Libertinagem” conterà uma confissão de princípios que muito nos agrada; uma confissão que resolve um ponto de vista nêste ensaio anunciado, pois nos grandes artistas a linha ideológica garante a variabilidade expressiva dentro do embate de um choque dialético, que joga o poeta de encontro ao mundo ou que o identifica com o mundo numa contingência.

Já com "Libertinagem" é possível entender uma outra afirmativa que emitimos no início deste estudo, desde que a ansiosa libertação que muitos dos seus poemas exprimem, libertação que não é simples evasão (como o termo tem seu valor semântico distorcido) é, na realidade, uma sofrida procura da vida, sem disfarces. Vinha o poeta de um longo sofrimento, esmagado, quase, em face da morte. Como escapar ao trágico? Alienar-se não seria a solução. Alienar-se não é o mesmo (embora às vezes o seja) que optar pela evasão. A poesia de Bandeira não é alheia à vida. Pelo contrário, é uma perseguição obsidiante desta mesma vida e se é tomada como evasão é porque uma consciência viva, incômoda, vigilante, intranquilizadora terá por força que ser anulada pela soma de todos os desejos. Não há em Bandeira uma passiva contemplação da vida. Antes uma fruição em todos os sentidos. Se frustrada no plano do real, vivificada ela se apresenta ao poeta através de uma reconstituição mágica da infância, de uma profetização utópica, de uma re-produção sentimental. Ora, dá-se assim que em "Pasárgada" a vida é sem maldade, sem impossível (possível até o suicídio) total e bela.

Tudo isso nos leva à evidência (e à emoção) de que Bandeira, ao querer "antes o lirismo dos loucos" o lirismo dos bêbados, "o lirismo dos clowns de Shakespeare" por não querer mais saber do lirismo que não é libertação", permitiu-se escapar ao trágico sentimento da Morte pela disponibilidade inconsciente para todas as formas de prazeres e pela renúncia de todas as tristezas. Renúncia que não se efetiva. Disponibilidade que não chega a libertar. Mas,, de qualquer maneira, é um avanço, nunca um recuo, uma evasão, nunca uma alienação. Lidos atentamente poemas como "Não sei dançar" e "Pneumotorax" dão uma idéia clara deste estado de espírito do poeta, justo no ponto em que uma opção lhe era imposta para que prosseguisse ou recuasse, para que se deixasse levar pela inquietação ou estacionasse numa atitude compassiva, num contemplativismo de quem perde todas as perspectivas pela única perspectiva (aliás falsa) da fuga, do caminho de volta. E quando sucede (e isso sucede quase sempre) que o poeta regresse à infância ou retome o sempre e antigo sofrimento da mocidade, isso ocorre segundo

ou do alto de uma perspectiva — síntese de uma ampla afetividade, de uma experiência filosófica das coisas da vida.

Em "Estrela da Manhã" o sarcasmo, a ironia que os livros anteriores utilizam com alguns disfarces, com uma boa dose de artifícios, surgem de corpo inteiro. Aqui o prosaico, o nada tradicionalmente poético ou o poético exaurido são materiais que o poeta utiliza na clara saída da poesia. Por cima de todos os preceitos, ainda domina a incontenção dos desejos. O que conta e vale é a vitória do ser interior, do ente lírico, mesmo pelo despreendimento de outros valores da exterioridade ou pela degradação (o canto ao vício) capaz de macerar a carne, redimí-la, submetê-la ao martírio, ao cilício para, num paradoxo, purificá-la.

Manuel Bandeira entra na "Lira dos Cinquenta Anos" com o espírito cada vez mais livre. Realizada já uma grande obra, uma trajetória lírica em que todos os gostos e todas as amarguras são experimentados, desde a ameaça da morte até a liberdade das paixões, volta-se o poeta às suas raízes mais profundas. Em "Lira dos Cinquenta Anos" eu diria que Bandeira penetra numa compreensão realmente filosófica do existir, nisto que filosofia tem de sabedoria e conformação à Socrates, com mais a medida de humanização poética. Será ainda, e sempre o será, um grande subjetivo girando em torno do seu mundo de afeições, lembranças, sensações remoentes, insistentes. Mas o poeta agora divide o seu universo, partilha as sentimentalizações, permite que se alargue a esfera do reino mágico do poesia. É como se desdobrasse, para abrigar a todos, uma singular capa de São Francisco de Assis... Não direi que será um católico, porque ele tem de ser encarado como um poeta antes de qualquer outra condição. Mas direi que absorve uma bondade e pureza, e as transmite em qualquer palavra ou (mensagem) que para elas outra qualificação não encontro que cristãs... Bondade e pureza, enfim, que são de um tipo tal que não dispensam atribuição de qualidade. Pois, que sejam cristãs! Uma calma e refletida apreensão da existência sempre entrevista pela nostalgia. Os versos, livres de todo o figurino e ao mesmo tempo manejados, quando o autor o quer, na forma de todos os gêneros, desde o soneto à moda inglesa (na forma, no acento) até a cantiga de amor provençal (na melancolia, na reiteração do

motivo); desde o lirismo equilibrado no sôneto italiano até o poemeto contido no verso curto e cantante da trova popular. Artesanato que o poeta abandona pela inovação de forma deliberadamente, conciliando uma síntese das experiências emocionais com uma síntese, também, da projeção formal e estética.

Poemas como "Maçã", onde encontramos um verso assim: "És vermelha como o amor divino", verso que na escala figurativa da estrofe, no jôgo cromático da poesia introduz, densamente, uma animação que percorre tôdas as outras imagens da composição, e lhe confere espiritualidade, pois num poema como "Maçã" já se pode apontar uma definição ou um fim a que chegou o artista para entender-se e entender a vida, para revelar e revelar-se.

Certo que aos oitenta anos Bandeira possa olhar o homem de cinquenta como capaz de algumas inconseqüências... No entanto não se trata de repúdio às convicções (ou simplesmente impulsões poéticas) de trinta anos atrás. A visão do alto é outra visão, retemperada (nunca abalada) pela experiência do mundo por sôbre (ou como fonte) da experiência estética. De qualquer forma a brandura, a mansa compreensão da vida adquirem na "Lira dos Cinquenta Anos" um tom que é solene por ser simples; que é verdadeiro por ser vivido. Os dois grandes polos da poésia de Bandeira (polos que são pontos, também, contraditôriamente, de confluência) a Morte e a Vida fecham o ciclo extenso da sua inquietação. Uma inquietação que cada vez mais se introverte e revolve o interior numa constante procura de harmonia e paz. Os poemas "A Morte Absoluta" e "Canção do Vento e da Minha Vida" atestam claramente êsse estado de espírito. Embora possa parecer que o conteúdo de "Norte Absoluta" revela uma atitude de nihilismo, na verdade o que êle exprime é uma integração, uma consciência de realidade, de consciência, enfim, da consumação total. Uma consumação que "Canção do Vento e da Minha Vida" espécie de inventário afetivo transcendente, realiza essa confluência de dois polos, a que nos referimos, como perfeita integração do ser. A Morte, determinante de um despojamento, não determina também uma renúncia. Liberta porque deixou de ser, para o poeta, um mistério. Desnuda-se e revela-se à medida que a paz e a harmonia são alcançadas numa latitude existencial cume, numa

perspectiva que não permite mais inquietação, ranger de dentes, desentoantes. Conformismo absoluto, embora triste como tôda forma de estoicismo realmente vivida e plasmada na carne e na imaginação, nas densas camadas da sensibilidade poética exposta a um duplo embate: o do homem consigo mesmo e do homem em face da vida, do mundo exterior mil e uma vêzes fragmentado, mil e uma vêzes reconstituído pela fabulação, pelo jôgo múltiplo das imagens que o poeta construiu para si mesmo, para a sua reprodução extensa, emocional e experiente.

Em "Belo Belo", livro que para nós é o arremate da peregrinação do poeta, isto é, o têrmo não das experiências estéticas, que estas prosseguem em obras posteriores de erudição na arte da poesia, de manipulação de todos os recursos que Bandeira acumulou, aprendeu e aplicou ao longo da sua obra, pois Belo Belo parece-nos uma conclusão ou encontro, um ponto de chegada, uma perfeita síntese ideológica. Se a evolução da sua poesia foi aqui fielmente demarcada, outra coisa não poderá ser dito de Belo Belo que não seja o seu caráter de misticismo humanista. Nunca quietismo. Ioguismo (como arriscou Sérgio Milliet) duvido que seja, salvo se ioguismo (ou cristianismo) possa ser tomado na acepção de uma luminosa contemplação do interior, e não numa fuga ou evasão. Se o místico é um inquieto, é o indivíduo que procura, a todo o custo, uma harmonia com o mundo (ou através de um refúgio no Divino ou por uma exaltação da vida), Bandeira em Belo Belo atinge o misticismo sem necessidade de evadir-se como numa fuga para além da vida. Já o poema adquire, vez por outra, a acentuação ingênua da fé, uma fé que não se fundamenta em dogmas, mas que deflui do sentimento de larga compreensão humana, que é incitada pelo sofrimento e procura levantar-se, sem mais reboadia, contra antigas coações. Uma fé ingênua, como no simples poema de Natal, todavia uma fé aprofundada e com as raízes encravadas numa experiência sensível nada puramente estética ou de efeito.

Assim é possível concluir que todo o universo poético (um universo dentro de outro universo, conforme dissemos de início) que o poeta construiu para si mesmo, transborda numa integração completa do homem. Partindo da dôr para o estoicismo, transitando pela ironia e pelo sarcasmo, numa ansiosa procura

de liberdade, Bandeira transpôs as fronteiras do seu mesmo universo contingente, êle que é um poeta subjetivista por excelência, para estender a sua afetividade, para envolver com o seu lirismo (e nisso a poesia é consoladora) tôdas as criaturas humildes, todos os que sofrem, todos os que se voltam para a magia da infância e do sonho. Revelar e revelar-se, libertar e libertar-se são palavras que fixam na poesia de Bandeira uma direção. Fugindo ao trágico pela melancolia; escapando ao desencanto pelo sarcasmo; revolvendo a infância para anular o doloroso quotidiano; reestruturando em movimentos inquietos a forma expressiva da sua arte pura, assim, firmar cada vez mais o curso ideológico que o identificava com o mundo Bandeira, finalmente, atingiu o que queria ou ansiava: mistério da Morte. A essencialidade da existência está no amor. Assim nos versos seguintes: “Não te doas do meu silêncio: Estou cansado de tôdas as palavras. Não sabes que te amo? Pousa a mão na minha testa: — Captarás numa palpitação inefável — O sentido da única palavra essencial: Amor”.

b) *Análise ideológica de algumas composições*

A análise ideológica de algumas composições do grande acêrvo poético de Bandeira será em tôda a linha fiel às coordenadas que traçamos, numa orientação prévia, no começo dêste ensaio. Sempre que possível tentaremos escapar a uma interpretação rígida ou prêsa a um sistema. Com efeito, tencionamos apenas, nêste segundo passo, recolher material suficiente para enlaçar, num único entendimento, os grandes traços de estilo e expressão da obra do poeta pernambucano. Um outro propósito dêste tópico, e talvez de todo o ensaio, será a demonstração de que Bandeira, apesar do revestimento simples da sua poesia, um revestimento que preferimos chamar ideológico, é poeta de estrutura complexa. Muito comum (e nada adianta o paralelo) dizer-se que Drummond é um poeta mais complexo que Bandeira, um poeta que suscita problemas através de uma visão mais vertical ou polêmica do mundo. Bandeira seria o lírico da fácil apreensão sensível. Tais pontos não nos excitam ao debate. Contudo é possível provar que em que pese a simplicidade de motivos de Bandeira, a sua possui uma profundi-

dade de motivos ainda não inteiramente estudada. Isto se deve a que os críticos, ou alguns críticos de instrumentação científica, realizando uma “química” de análise, despre em quase totalmente o valor de conjunto na unidade de um poema, isolando-o do contexto de tôda a obra, ou, quase sempre, também, de modo inverso, apanhem os elementos da composição dentro de um esquema interpretativo a priori arranjado...

Começamos pelo poema “Maçã”, “Lira dos Cinquenta Anos”, Petrópolis 1938. Como a composição é pequena, vale transcrevê-la:

“Por um lado te vejo como um seio murcho
Pelo outro como um ventre de cujo umbigo pende
ainda o cordão placentário.
És vermelha como o amor divino

Dentro de ti em pequenas pevides
Palpita a vida prodigiosa
Infinitamente

E quedas tão simples
Ao lado de um talher
Num quarto pobre de hotel”.

Uma natureza que se ilumina desde o verso sôlto: “És vermelha como o amôr divino”. As imagens, a rigor, não são estilizadas, isto é, não procuram vincular-se com uma exterioridade. Permanecem no íntimo, numa espécie de apreensão sutil e sensível do objeto que adquire animação, que cresce no espírito, que se transforma ou biparte segundo o ângulo de observação, mas, afinal, volta à sua naturalidade, sua condição. Êsse círculo de interiorização que arrasta para a sua periferia o objeto, que faz com que a maçã seja fonte de vida e se revele “um seio murcho” ou “um ventre de cujo umbigo pende o cordão placentário”, é, pois, um círculo que remete a imagem para uma zona além da consciência. Assim é que a imagem poética realmente corresponde ao objeto e exprime uma procura de essencialidade para as coisas. Uma natureza morta que a idêia

anima, apreende e define para reintegrá-la à sua condição "ao lado de um talher num quarto de hotel". No entanto, todo o jôgo poético só merece ser tomado nêste sentido a partir do verso sôlto "és vermelha como o amor divino". O acento místico da imagem signo de uma correspondência que se rompe diante do mistério da vida (e da Morte que trás em si) invade o poema num lampêjo para, extinguindo-se, permitir que as coisas voltem à sua humildade natural, imóvel.

Noutro plano ressurge o misticismo do poeta (o poema *Água-Forte*), embora esbatido numa figuração de repetidas imagens plásticas interiorizadas, isto é, como em "*Maçã*" encerradas num círculo que demarca a correspondência do poeta com as coisas. Em "*Água Forte*" também o que se procura ou onde o poeta forceja por um sentido é o mistério da vida.

A geometria dos blocos expressivos dêsse poema cujo equilíbrio se estabelece na repetição do primeiro verso da primeira estrofe, essa justaposição de imagens estanques, no entanto unidas por um ritmo batido, martelado, remoente, pela sequela das figurações plásticas, são recursos que terminam por desenhar um círculo vicioso. Assim como em "*Maça*", quando da dupla visão que se toma do objeto termina-se por restituí-lo à sua condição natural, em "*Água-Forte*" tudo se reduz, afinal, à situação de início esboçada. A disposição dos objetos, sua escala cromática o prêto, o branco, o mar de escarlata, o céu quase branco, enfim, água-forte simples, todo êsse jôgo de contrastes, de imagens alternadas, duas a duas, contribui para formar o quadro sugerido mais pelas concepções abstratas do poeta que pela plana sensibilidade. Se a cadência do verso pode lembrar um ordenação lógica dos elementos do poema, por outro lado o sentido de oposição e a maneira pela qual, como com um lapis, o poeta traça e firma contôrno do poema ou do quadro, permite-nos entender que a poesia proceda de uma concepção consciente jogada contra a zona mental de sutis movimento, quase inconscientes, destinados a enlaçar a vida. No final, sempre a procura de uma penetração "no escuro recesso", nas "fontes da vida a sangrar inúteis".

Pelo exame sômente dêsses dois poemas já se pode dizer

que o Bandeira da "*Lira dos Cinquenta Anos*" encerrou a sua poesia numa cadeia estrutural complexa. Assim, quando de início dizíamos que a evolução da poesia do Bandeira levava-o a uma atitude cada vez mais verticalizada na reflexão, sem que com isso perdesse a linha ou linearidade extensiva do sentimento, tínhamos em vista composições tão significativas como as aqui analisadas. Vejamos agora o tão discutido "*Canção das duas Índias*", de "*Estrêla da Manhã*", 1931.

Pode-se tomar o poema a partir de uma fixação geográfica (entre estas Índias de leste e as Índias Ocidentais), tornada, no entanto, vaga (ou impossível) noção de latitude pelo espaço incomensurável dos Oceanos. A sequência do termo "quantos", enfatizando a obsessiva idéia de distância, tranporta a marinha, inegavelmente, a uma região de sonho. Logo a tendência do crítico é identificar o poema sob a influência surrealista, sobretudo de um André Bréton. Não discuto o caráter onírico da composição, tanto quanto os traços reconhecidamente simbolistas das últimas imagens "brancas, sobrenaturais, ou inacessíveis praias". Todavia isto é o óbvio e nem sequer é o ponto mais importante para levantar o entendimento do poema. Possível arriscar algum juízo arbitrário, menos para ver se com isso estaremos de acôrdo com o autor... que para reunir elementos paralelos à composição capazes de elucidar o texto. Sabe-se que Bandeira recorre a fontes eruditas com constância e em "*Os Lusíadas*" no canto onde se contém o episódio da "*Ilha dos Amores*", também uma região de sonho, uma região surgida, quem sabe, pelas impulsões sensualistas do poeta, quando a essência poética é o maravilhoso, difícil não é apontar, não digo um ponto de partida para Bandeira, contudo um dado para a intuição. Em "*Os Lusíadas*" a "*Ilha dos Amores*", povoada de mitos, é prêmio e remate da aventura. Uma extrapolação imaginativa no caminho das Índias. Em Bandeira, no seu "*Canção das Duas Índias*", poema suscitado por uma inquietude, também o elemento maravilhoso, ou lendário, a fabulação sensualista, adquirem na sequência dos traços da paisagem e dos seus habitantes ou mitos, femininos, uma desproporção crescente em face do real, até que tudo se dilui ou se esfuma no branco sobrenatural do sonho. Não digo que o poema contenha já ja-

cente base sensualista pelo traço vigoroso da imagem: "Púbis a não poder mais". É apenas um traço forte, nunca a única motivação extensamente erótica. No entanto certo é que como na "Ilha dos Amôres" (acessível pela aventura viril) "as ilhas que a tormenta arrasa", da Canção, inacessíveis, estão povoadas de "sirtes sercias medais". E entre o recorte vivido do sonho e a grandeza do desejo se interpõe uma dolorosa (embora apenas tácitamente confessada) consciência do impossível. Desenvolvendo-se o poema em dois movimentos, no primeiro há o equivalente lógico (?) ou simplesmente exato da separação entre o sonho e a realidade, entre as duas índias, duas coisas existentes, fixadas, polos identificáveis em cujo caminho um ponto vago (ou impossível) haveria de existir e não se consegue alcançá-lo. Já na primeira exclamação — "Meu Deus que distância enorme" — e na reiteração dos "quantos", enuncia o poeta aquilo que o segundo movimento da poesia precipita, segundo Antônio Cândido, "num clima alucinatório" (Gilda e A. Cândido-Introdução às poesias reunidas de Manuel Bandeira). Deixa-se o poeta empolgar pela fantasia do obsessivo (repilo o termo pesadelo, citado no ensaio supra referido, desde que o poema não perde o seu conteúdo consciente mesmo quando se projeta numa configuração de sonho), pois o obsessivo é a única medida capaz de restituir-lhe as visões incitadas pelo desejo. E, restituindo as visões, expressas pelas imagens cheias de unidade, não concede lugar para o lamento nem para o êxtase, somente para a constatação, embora desolada, mas fatal, irreversível, do impossível.

Finalmente, e antes de passarmos à conclusão deste ensaio, quando investigaremos com brevidade a cobertura imagística e a manipulação da linguagem de Bandeira, queremos selecionar mais dois poemas, ambos correlatos e significativos da evolução do autor: — "A Morte Absoluta" e "Canção do Vento e da Minha Vida". Com isso, mais fácil será a demonstração de que a variedade expressiva do poeta funda-se numa firme linha ideológica, quando o estilo adere à intimidade do autor para ancorá-lo a seus temas básicos, à sua concepção da vida, ao mesmo tempo que amplia a área do seu universo.

As concepções entre a Vida e a Morte, a plenitude e o

Nada, o correr rápido do tempo, do vento, e a fixação da máscara de cêra cercada de flôres, todos os componentes imagísticos dos dois poemas (que aqui entrelaçamos) demonstram a cerrada demarcação dos polos da poesia de Bandeira. Em a "Morte Absoluta" quietação ou nihilismo? Na "Canção do Vento e da Minha Vida" irônico desafio ou conformismo velado diante da corrida do tempo, do vento? Um sentimento alternado, um contraponto, o reconhecimento do vazio e da plenitude. Nada a deplorar ou lamentar inútilmente. O poeta inventaria a vida com a mesma tranquilidade com que espera a Morte, a morte absoluta. Todos os vestígios da vida serão extintos, mas afinal de contas a vida ficou repleta de tanta coisa!... Das coisas puras e ingênuas que construíram tôda a poesia de Bandeira e que são as únicas coisas que contam, que falam da sua afetividade. O resto, máscara de cêra cercada de flôres... Encheu-se a vida de "frutos, flôres, sorrisos, folhas, mulheres, aromas, estrêlas, cânticos"... Os dois poemas encerram constantes existenciais, expressividades sintéticas, a grande linha de união entre o subjetivismo do poeta e a sua concepção do mundo exterior. Quando se diz que Bandeira é simples e plano, um lírico sem muita complexidade, um trovador sentimental, fãcilmente se deixa de lado a idéia de que sua poesia transmite uma experiência consoladora da vida. Sentimento e reflexão serena, tumulto e calma, tudo se conjuga, tudo se mistura numa redenção ou vitória espiritual. Peculiar a Bandeira é situar-se neste ponto de confluência sutil entre o sentir apaixonadamente a vida e o sentir a mesma vida com desolação. Seu realismo às vezes exacerbado, sua imagem forte, e no entanto sempre lírica-sentimental, pode trazer ao bojo do poema uma dose de amargura, um pessimismo enraizado de alma a dentro. Para o leitor a impressão que conta e se firma com vigor é a placidez no sofrimento, a pureza na alegria. A vida deixa os seus soldados e o poeta os registra com nostalgia. A morte é a extinção total, o olvido, a escuridão completa. Onde a esperança deve ser extraída de uma lição das coisas, de uma forma de íntima penetração nas fontes da existência, na disponibilidade espiritual mais intensa. Os dois poemas fixam uma oscila-

ção singular e aguda entre o desespero e a quietação. Irônica-mente a morte não pode arrastar o que a vida acumulou.

II — *A Cobertura Imagística*

Qualquer manual de Teoria Literária dirá que imagem poética é uma recurso de que se lança mão para provocar a reprodução mental de um objetivo, de uma idéia, pela sugestão. Dizem: imagens visuais, imagens auditivas. Metáfora e sinestesia se conjugam na formação das imagens. Pound (citado por Wellek) fala da imagem como aquilo que “apresenta um complexo intelectual e emocional em um instante de tempo” como uma “unificação de idéias díspares”. Não nos anima o propósito de levantar uma discussão teórica em torno do conceito e função da imagem. Interessa-nos verificar, na cobertura da linguagem poética de Bandeira, como numa demonstração, o seu jôgo de imagens. A metáfora contém em si uma superação do exato contexto significativo das coisas. A imagem mobiliza, sem dúvida, para o efeito que pretende alcançar, outros elementos de ordem psicológica. Funda-se, por exemplo, na comparação. Bandeira tem um sentido muito plástico da imagem cotejada, posta em paralelo com uma certa diversidade de valores poéticos. No poema que tem o próprio título — *Imagem* — isso é facilmente apreendido. Eis a poesia:

És como um lírio alvo e franzino,
Nascido ao pôr do sol, à beira d'água,
Numa paisagem êrma onde cantava um sino
A de nascer inconsolável mágoa...

A vida é amarga. O amor, um pobre gôzo...
Hás de amar e sofrer incompreendido,
Triste lírio franzino, inquieto, ansioso,
Frágil e dolorido...

Dir-se-á que a primeira estrofe contém uma imagem descritiva. A segunda, é sem dúvida o conseqüente têrmo da comparação, conceituoso. Imagem romântica, no que romantismo tem de equiparar destino humano com observação lírica da na-

tureza. Contexto puramente sentimental, esquema batido através de muitas gerações de poetas. Essa impregnação de tristeza, desolação e dor às árvores, às flôres, essa transferência do subjetivismo para a natureza animada de sentimento é de um puro teor romântico. Onde a originalidade da imagem se manifesta não é nem na colocação emocional do tema, nem na significação do conceito poético. O poema vale, de fato, pelo que o título anuncia, como uma imagem, como a sugestão forte dos três primeiros versos descritivos: alvo e franzino; nascido ao pôr do sol; nascido à beira d'água; paisagem êrma onde cantava um sino, tudo, tudo isso provoca, exatamente, aquela reprodução mental necessária à função da imagem. Impressiona-se o leitor com o quadro e logo não cuida do conceito, da reflexão, da equiparação que adiante se estabelece, de modo que o poeta, ao chegar à segunda estrofe, tem garantido o efeito da sua imagem e da sua idéia, que na mesma imagem se apoiou, sem ter que discursar sobre a vida e sua amargura, pois vida e amargura estão agora estreitamente associadas à lembrança de um lírio franzino e alvo, à beira d'água, numa paisagem êrma... O descritivo não é somente o visual. As imagens auditivas, geralmente construídas dentro de disposições sintáticas próprias (aliterações, onomatopéias) destinam-se a um outro tipo de evocação. No poema de Bandeira não há necessidade de dispor as palavras num arranjo rítmico, numa musicalidade imitativa de sons da natureza. O único verso — numa paisagem êrma onde cantava um sino — é suficiente para que o leitor, já envolvido pela solidão da paisagem, já — eu diria — quase *condóido* pela sorte do lírio alvo e franzino, reconstitua, também, a imagem auditiva do sino na amplitude.

Ora, estivemos lançando mão de um poema simples, de uma imagem singela, de uma composição de “A Cinza das Horas”. Tomemos, agora, uma poesia de “A lira dos Cinquenta Anos”: ÁGUA FORTE.

Aqui a imagem maior vai se formar da sequência de imagens ríspidas, desenhadas a nanquim. Poder-se-á cogitar de um quadro cubista? (Antônio Cândido, ensaio citado, assim o diz). É possível classificá-lo como uma concepção surrealis-

ta? Mais certo é reconhecer mesmo o plano geométrico do quadro. Pouca importância terá a decifração de símbolos, se se não apreende o conjunto. Exemplo: Qual o valor da imagem isolada “o pente na pele”? E no meio do pente “a concha bivalve”? Forme o leitor a reprodução visual das figuras que o poeta sugere; a firmeza das linhas; a discreção muito sóbria das côres. Lembre-se do título: Água-Forte. A abstração jamais poderá ser submetida a uma clara forma de definição. Há sempre um limite entre o que se observa e o que se imagina e concebe. São três diferentes escalas de valores que se interpenetram. Por exemplo, dentro do poema se concebe a vida como duas feridas a sangrar inúteis. Imagem mística? Chagas de Cristo a sangrar, em vão, pela humanidade? Quantos não serão levados a recusar um tipo de interpretação assim? Quantos, também, não a aceitarão? Nada mais obscuro que o símbolo, como termo isolado, tentando fixar uma determinada idéia; nada mais claro que o símbolo apanhado no conjunto, na integração com outros símbolos e imagens. É associado a um mundo de figurações que o símbolo firma o seu real valor, seu poder autárquico. Destarte, tomando de novo a imagem descritiva mais fácil será o entendimento simbólico. E “no recesso”, no “escuro recesso” vê-se que o poeta representa a vida desde o nada, o limbo. Vida que se origina, misteriosamente, da concha, da rosa, da tâmara? E a liberdade do pássaro espalmado no céu quase branco? O que ameaça o vôo livre do pássaro, o que quebra a alvura do céu na água forte cortante, esbatida, brusca? Jôgo de contrastes, desde a projeção das linhas no espaço até o contraponto das côres neutras, donde sobressai como uma insólita mancha de sangue o mar de escarlate a inundar o quadro, a transcender a obscuridade, a destacar as escuras fontes da vida, misteriosas, ocultas. Nem mesmo o pássaro espalmado tem sua liberdade garantida. Tudo recebe, de origem, a contracarga dos conflitos entre vida e morte, luz e escuridão, liberdade e prisão. Olhe-se de face, olhe-se de flanco. Imutabilidade onde toda forma curiosa de perquirição se aniquila. Revelações de aparências geométricas, recortadas, rígidas. Nada se deixa penetrar. Enfim, o preto no branco.

O interessante neste poema, para muitos hermético, quando se considera a simplicidade temática de Bandeira, o linear das suas imagens, é que desta feita o poeta coloca-se dentro de uma cadeia cerrada de símbolos, deixando-se atrair, no entanto, na intencionalidade de uma frequente constante poética, no trânsito entre emoção e reflexão.

b) *Cobertura imagística e manipulação da linguagem poética.*

Este ensaio tem o seu termo numa pequena série de conclusões sobre a combinação das imagens e a linguagem poética de Bandeira.

Agora parece oportuno lembrar, mais uma vez, o núcleo da nossa orientação crítica na análise da poesia de Bandeira, de que nos grandes artistas criadores a variedade expressiva atende e conduz a uma unidade de estilo. No caso do poeta de “Vou-me embora prá Pasárgada” esta unidade encerra as visões de um lírico que formalizou a sua poesia numa diversidade de ritmos, de metros, numa sequência de imagens analisáveis à luz de muitas influências literárias. A mim sempre parece engano o perseguir num poeta deste porte marcas de outros poetas, acentos de escolas e correntes. Não é que o estilo em Bandeira surge mesmo de uma imperiosa necessidade de identificação com a vida, não é que a sua expressão varia segundo as ondulações sentimentais mais profundas? O que faz da sua poética uma obra notável de artesanato, de manipulação muitas vezes engenhosa da linguagem, dos recursos estéticos, não será, assim o cremos, uma exigência de constante modernidade, apenas. Vimos pela evolução da sua poesia, seus vários ciclos, que Bandeira foi moderno muito antes dos modernos; que Bandeira foi romântico, muito depois dos românticos; que Bandeira soube plasmar imagens como um surrealista; como um cubista (?); como um dos últimos representantes do simbolismo. Toda essa variação estética nada tem de maneirismo. No plano geral da sua arte, o poeta é sempre o mesmo sentimental, o mesmo subjetivista a extrair do sofrimento uma lição das coisas. Na verdade, o poema vem sendo a sua forma eleita de expressão. Mais que outras

formas e outros gêneros poéticos. O poema que muitas e muitas vezes lhe possibilita retirar do prosaico conteúdos líricos, que 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. Até é possível ver no seu poema 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. De qualquer modo Bandeira não usa a palavra com o sentido cerebral dos poetas chamados arquitetônicos... Isto é, dos artistas que criam um vocabulário especificamente destinado a cultivar formas abstratas da sensibilidade conjugada com o racionalismo. Bandeira vinculou-se estreitamente com a Vida e da vida tira toda a sua matéria de poesia. Não é complexo, pois, segundo o conceito da poesia semanticista, agarrada à palavra como um símbolo destacado de outros contextos. Jamais a sua poesia apresentará desconexões perceptíveis, vagamente, por um esforço cerebral ou pelo entendimento do esoterismo de linguagem que marca tantos modernos artistas da palavra. Associado com o mundo, Bandeira utilizou a linguagem no seu sentido mais natural e contingente de comunicação. O expressivo nêle não é a imagem obscura, nem o termo sem correspondência com o mundo palpável, conhecido, sentido. Sua expressividade é comunicativa, contagiante e experiente. Quando uma ou outra vez "complica" a sua poesia numa emaranhado mais hermético de imagens, numa modificação de estruturas, isto se revela até certo ponto simples formalização. O fato é que basta que se tenha em alta conta o sentimento da sua palavra para entendê-lo. E isto em poesia se não é tudo é, pelo menos, e por fortes razões, o essencial.

Ramón Menéndez Pidal - Filólogo e Humanista (*)

PE. ROMEU PERÉA

Distingo com Gregorio Marañon duas formas de patriotismo: o "patriotismo do tempo, dever de filialidade e fidelidade ao tempo em que cada um vive; e, o "patriotismo da Pátria, dever de filialidade e fidelidade à terra em que cada um nasceu e à História própria dessa terra."⁽¹⁾

Foi êste, sem dúvida, o motivo que levou o nobre e querido diretor do nosso Instituto a dirigir-me o convite que, certamente, me honra e distingue, mas, ao mesmo tempo, carrega sobre os meus ombros uma tremenda responsabilidade ante a gigantesca figura do gênio, do sabio, do mestre, em fim, que foi Ramón Menéndez Pidal.

Sendo eu brasileiro *ex vi legis*, nem porisso deixo de ser compatriota do eminente filólogo e humanista pela lei da própria natureza, fôrça esta que de maneira alguma pode ser destruída por aquêla outra.

A verdadeira e suprema raiz do Direito encontra-se na natureza ou, mais precisamente em Deus, como afirma o próprio Cícero.⁽²⁾

É Deus o creador do Direito natural que não está condicionado pelo tempo, nem pelo espaço, que é o mesmo em Roma que em Atenas, e que por não admitir a dispensa da sua obediência é também universalmente obrigatório.

(*) Aula inaugural no Instituto de Letras da Universidade Federal de Pernambuco, proferida em 3 de março de 1969. Agradeço ao ilustre diretor do Instituto, professor José Lourenço de Lima, a ocasião que me proporcionou, com o seu convite, de manifestar de público e profundo e sincero respeito que sempre tive por Ramón Menéndez Pidal.