

O chamado do mar

Publicado em *A cinza das horas* (1917), obra de estreia de Manuel Bandeira, “Oceano” se destaca claramente do conjunto do livro por uma depuração que já é a marca bandeiriana tal qual se definirá nas obras seguintes [1]. Mesmo que todo o Bandeira desse livro de estreia demonstre já esse sentido de depuração, bastará comparar “Oceano” a um outro poema que trate de tema semelhante para perceber o contraste mencionado no início: ao ler “À beira d’água”, por exemplo, cujo tema pode ser aproximado ao primeiro poema, vemos que sua feição carrega o lastro da poesia parnasiano-simbolista; se este possui uma linguagem mais rebuscada, com maior simplicidade ou explicitação de sentido, o outro mostra-se com certo mistério, sendo entretanto muito simples na forma.

Todo o livro, sem dúvida, respira a atmosfera penumbrista da poesia anterior ao modernismo, situando-se no “universo crepuscular, marcado pelos efeitos de atenuação, pela atitude contemplativa, pelas horas de penumbra, pelo tom melancólico” [2], em que os poemas de modo geral apresentam uma forma caudatária do parnasianismo, tratando a paisagem em versos rigorosamente regulares, sob o peso da cartilha bilaquiana. Mas ao contrário do comum do período, em que a poesia vem em versos libertos e suaves, amaneirando o tema, o rigor da forma em Bandeira enlaça o tema de modo mais intenso, já mais dramático, o que só se intensificará posteriormente. Assim, o rigor da forma trabalha a favor do tema, sem que este se esvaia em cadências fluidas. Ocorre que desde o início, Bandeira mostrará uma qualidade que Sérgio Buarque traduziu de modo feliz ao dizer que há nele uma “espontaneidade lírica, que inclui consciência artística e rigor” [3], ainda que o crítico se refira sobretudo ao poeta posterior. Mas em alguns poemas desse primeiro livro já se nota “um

-
1. Manuel Bandeira, *Estrela da vida inteira*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio/INL, 1970.
 2. Norma Goldstein, “O crepuscular maior: Manuel Bandeira”. *Do penumbrismo ao modernismo*. São Paulo: Ática, 1983, p. 97.
 3. Sérgio Buarque de Holanda, “Trajetória de uma poesia”. *Cobra de vidro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 33.

golpe de vista certo, que descarna a exuberância das coisas vistas e sentidas, para isolar o traço expressivo”, como dizem Gilda e Antonio Candido [4]. Vejamos o caso citado no início:

OCEANO

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

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

– Voz de oceano que não vejo
 Da praia do meu desejo...

O poema possui uma construção muito marcada pela simetria formal, o que necessariamente acaba dirigindo o olhar analítico. Ele é formado por duas estrofes bastante regulares, sendo cada uma de cinco versos em redondilha maior, com rimas consoantes, graves e alternadas, e variando a acentuação rítmica entre os dois esquemas básicos da redondilha. Essa dualidade se completa por uma coda, um dístico que segue as características das estrofes anteriores, mas com rimas emparelhadas e alteração rítmica, servindo claramente a pequena estrofe como um fecho ao poema, e dialogando simetricamente com as anteriores, pois são dois versos referentes a duas estrofes.

Ao analisar o poema – pesquisar suas tensões [5] –, podemos partir do título que é, sempre, uma cifra do sentido do todo. Mas por ora, o que nos

-
4. Gilda de Mello e Souza & Antonio Candido, Introdução a *Estrela da vida inteira*, ed. cit., p. liii.
 5. Antonio Candido, “Uma aldeia falsa”. *Na sala de aula*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1993, p. 30.

chama atenção é o fato de que o título aparece como um substantivo sem a determinação do artigo definido. Isso retira dele a objetividade geográfica, atribuindo-lhe uma dimensão metafórica, simbólica, como se o poema fosse falar, não da materialidade do oceano, mas do *ser* do oceano, sua essência e significação para o sujeito que o contempla, sem deixar de ser também a representação material do objeto. Fato semelhante ocorre em muitos poemas de Manuel Bandeira, bastando citar nesse caso o conhecido “Maçã”. Entretanto, se nos puséssemos a comentar o título na sua significação simbólica, isso de algum modo anularia a razão de ser da própria análise, que diria o que já se sabe. Sendo assim, é preferível deixar o comentário do título para o desdobramento da análise do poema, quando o seu sentido surge em consequência da significação das partes.

A primeira estrofe pode ser dividida em duas partes, agora já como intervenção do leitor, que busca essa divisão, sem que ela esteja dada exteriormente, como no caso das estrofes. Mas se percebe claramente (pela sintaxe e plano semântico) que a estrofe possui uma formação em dois movimentos: os dois primeiros versos montando uma cena formada por dois elementos – um Eu que olha e uma paisagem marinha – e os três últimos desenvolvendo a relação entre os elementos dessa cena.

Quando lemos o primeiro verso do poema – “Olho a praia. A treva é densa.” –, surge um estranhamento na sua construção: o verso está dividido claramente em duas partes – o que chama atenção pela brevidade da linha, mesmo assim apresentando-se de forma fragmentada. O ponto final posto no meio do verso divide-o em duas partes claramente marcadas: na primeira, a presença do Eu lírico, que diz olhar a praia; na segunda, a constatação de que a treva é densa, o que responde à primeira enquanto impossibilidade de ver. Assim, de um lado o Eu que olha e não pode ver; de outro o objeto intangível a seu olhar, mediado pela presença obstatante da treva, o que implica um dado de tensão no verso, pois o movimento da lírica é sempre o encontro que busca fundir sujeito e objeto [6], enquanto aqui já está dada a separação entre os dois no campo das imagens: o Eu olha e vê apenas trevas, o que anula o ato de ver.

6. Anatol Rosenfeld, “A teoria dos gêneros”. *O teatro épico*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 23.

Pode-se dizer que se trata de um Eu emparedado pela escuridão, que obsta seu olhar em busca de algo que está para além da treva. E essa significação das imagens se desdobra na própria construção material do verso: a dificuldade posta na relação entre o sujeito e seu objeto está não só no ponto que os separa e determina a quebra do ritmo – em que a sintaxe é simétrica, com a treva ocupando o lugar do sujeito na segunda parte – mas também no truncamento dado pela sonoridade ríspida e dura dos encontros consonantais das tônicas – /pr/ e /tr/. Assim, o todo do verso (imagens, sintaxe, ritmo, sonoridade) fala desse sujeito isolado, ilhado, que deseja ver e não consegue.

O segundo verso – “Ulula o mar, que não vejo,” – forma uma unidade com o primeiro, como foi dito. Vemos que o mesmo esquema de antes se desdobra nesse verso de baixo, também ele formado por dois segmentos que se opõem: o mar que ulula, correspondendo à treva espessa de antes, e o sujeito que reforça sua impossibilidade de ver. Entretanto, como é da linguagem da poesia, o segundo *reitera* o primeiro, à medida que amplia seu significado [7]; assim, além de repetir uma mesma estrutura, o sentido se desdobra e ganha uma maior qualificação.

O verso se abre com algo novo, pois o primeiro falava da impossibilidade de ver, ao passo que esse segundo se abre com a identificação de uma voz ouvida pelo Eu, uma voz que *ulula*. Note-se que não só ocorreu uma inversão na ordem dos fatores – o verso fala primeiro do mar e depois do Eu – como também nesse primeiro segmento ocorre inversão entre o verbo e seu agente. Isso coloca em destaque a força sugestiva do verbo “ulular” (*uivar*), seja no plano semântico, seja no sonoro, em ambos os casos enfatizando sua implicação para o Eu. Trata-se de um som que se impõe de modo inexorável para o sujeito, que não pode deixar de ouvi-lo.

No plano semântico, o verbo vem carregado por várias conotações que estabelecem o elo entre sujeito e paisagem: é uma voz plangente, lamentosa, aflita, cuja mensagem – e se é uma voz é portadora de uma mensagem – fala de sofrimento e abandono; daí seu caráter de chamamento. A própria imagem da treva dá ao verbo conotações negativas, reforçando a ideia de solidão e noite. E

7. Alfredo Bosi, “Imagem, discurso”. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1977, p. 31.

do ponto de vista sonoro, a assonância do /u/ amparado pela liquidez do /l/ é suficiente para criar a atmosfera de algo profundo e desconhecido (amedrontador mesmo) que se perde no fundo das trevas.

No segundo segmento, o Eu reitera explicitamente sua condição de negatividade, ao terminar a primeira unidade dos versos com a afirmação da impossibilidade de ver, o que forma entre os dois versos uma construção cruzada do ponto de vista sintático e semântico, de tal modo que o fim retoma o começo, criando a circularidade própria do quiasmo e reforçando a condição de ilhamento do Eu. Porém, cria-se uma articulação com o primeiro elemento, à medida que já não há os pontos finais, e sim o encadeamento das vírgulas entre a oração principal, falando do mar, e a subordinada, falando de um Eu aqui numa posição de inferioridade.

Mas o verbo que abre o verso – “ulula” – já cria o início do trânsito, da identidade entre os dois, à medida que carrega para o mar a área semântica do humano, dando ao mar a condição de uma personificação, de uma entidade portadora de um desígnio.

Os três versos finais da estrofe – “Naquela voz sem consolo,/ Naquela tristeza imensa/ Que há na voz do meu desejo.” – formam um segundo momento do discurso, em que a situação sem saída do início se desdobra numa forma de predicação da imagem; ou seja, a relação entre o sujeito e a paisagem – que parecia em princípio vedada – agora se abre na identificação de uma relação que os liga: a identificação de uma mesma voz. Assim, o terceiro verso reconhece a voz por um demonstrativo que fala de distância, de tal modo que se trate da voz do mar, mas que por ser “naquela” é já também uma forma de identidade do Eu para com a voz – *naquela que eu bem conheço*.

Com a repetição do demonstrativo no início do verso seguinte, configura-se uma construção anafórica que encadeia os termos da estrofe. A anáfora possui um duplo movimento: de um lado, ela reitera e amplia o termo antecedente; assim, o “naquela” desse verso já não é o mesmo do anterior, pois seu complemento deslizou suavemente, ligando-o mais ao Eu do que ao mar. A “tristeza imensa” que o completa ainda está na voz que vem do mar, mas já é claramente um atributo do sujeito; dizendo de outro modo, se o primeiro termo falava de uma distância espacial, da voz do mar, e apenas num segundo plano

do Eu, agora, ainda que preso à voz do mar, o termo fala decisivamente do Eu, numa distância temporal em que o Eu *recorda* uma experiência que lhe é familiar [8]. Note-se também que diferentemente do verso anterior, este não está limitado pela vírgula ao final, o que lhe dá uma expansão inerente ao termo “imensa”, mostrando a amplitude de sua tristeza, que é tão imensa quanto a imensidão do mar.

Mas a anáfora, como foi dito, possui um duplo movimento, um outro lado: é que sua repetição simétrica enfatiza ou reitera a condição dada nos versos, mas ao mesmo tempo cria a expectativa que se rompe com a quebra inevitável da repetição, o que faz o termo seguinte soar como algo inesperado, uma revelação. Quando observamos o último verso, percebemos que ocorre uma mudança de tom em relação aos anteriores; diz o Eu que a tristeza e o desconsolo que estão na voz do mar estão também na voz do seu desejo. Ele o diz iniciando o verso por um pronome relativo, o que dá a este um ar prosaico na construção, aproximando-o enquanto sintaxe mais da natureza da prosa que da poesia. Ora, isso ocorre justamente pelo seu caráter taxativo, impositivo, de uma certeza que se revela para o Eu e que estava suposta na presença dessa voz que vinha de longe. Agora, o trânsito entre o sujeito e sua paisagem se completa, pela identificação entre ambos: a voz de um é a voz do outro. E o desejo aparece para o Eu de forma tortuosa: note-se que ele não diz que aquela tristeza imensa da voz do mar está “em mim”; não diz que ela está “em minha voz”, nem mesmo que está “no meu desejo”, mas sim que “há na voz do meu desejo”, como se este fosse uma alteridade para o Eu, um ser sobre o qual ele não tem poder, criando para o desejo uma condição de algo ao mesmo tempo familiar e estranho.

Com a segunda estrofe, temos uma mudança de ênfase em relação à primeira, com a qual a segunda cria um diálogo inegável. Se a primeira era sobretudo a interpretação de uma paisagem, esta segunda será um dobrar-se sobre si do próprio Eu, desdobrando a verdade que na primeira parte foi apreendida com a visão do mar, ou melhor, com a voz do mar. Também agora, é possível analisá-la em duas partes complementares, pois nos dois versos iniciais formula-se para o Eu o problema que, nos versos seguintes, será descrito.

8. Emil Staiger, “Estilo lírico: a recordação”. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975, p. 59.

O primeiro verso – “E nesse tom sem consolo” – é praticamente a retomada do verso central da estrofe anterior. Se bem observarmos, o verso central da primeira estrofe ficara sem rima, rompendo o esquema alternado de antes. A solidão da rima se completa agora com o primeiro verso que, paradoxalmente, vai rimar justamente o “sem consolo” da voz com o “sem consolo” do tom, criando na própria rima a ideia de uma condição insuperável.

Mas a rigor o verso não é o mesmo, a começar do fato de que esse de agora aproxima a experiência do Eu, pois não fala “naquela” e, sim, “nesse”, mostrando que o sentido da voz, mais do que ser familiar, está presente. Mas sobretudo a mudança está no termo central: de “voz” passa-se a “tom”, o que dá à experiência uma maior implicação e intensidade. Se a voz se faz ouvir pela sua materialidade, o tom se faz *sentir*, e de uma forma que qualifica a voz, já que ele é sempre uma “modalidade afetiva da expressão” [9], estabelecendo entre os falantes um diálogo de interioridades. E essa noção de fechamento, de clausura, posta na própria condição do tom, se expressa sonoramente no verso pela assonância muito marcada do /o/, que se estende ao verso seguinte. Assim, o verbo que abre o segundo verso – “ouço” – ecoa o fechamento sonoro do verso anterior – “tom”, “consolo” – tudo ecoando ainda o “ulula” do início, a causa primeira do todo. E o ato de conhecer, implicado na interpretação do tom (a verdade interior), se amplia de forma “imensa”, pois agora atinge o destino do Eu, criando no poema uma ampliação de vozes: a voz do mar fala a voz do desejo que, por sua vez, fala a voz do destino do solitário. Com isso, o verbo acaba por ganhar uma sobreposição de sentidos: *ouço* e *reconheço*.

Nesse ponto do poema, em que o ritmo ganhará uma expressão admirável, vale a pena mencionar a leitura que faz Davi Arrigucci de “Cantiga”, tecendo comentários sobre o ritmo do poema (e da poesia) que caem precisos para o texto que estamos lendo. Diz o crítico que o impulso interior se exterioriza pelo ritmo que, por sua vez, vincula o humano ao natural, pois ele dá forma humana, poética, ao conteúdo natural, imitando, por sua vez, um movimento da natureza, o que faz alma e natureza se fundirem num embalo comum; de alguma forma, o ritmo é um retorno ao mito para o poeta nostálgico

9. Alfredo Bosi, “A interpretação da obra literária”. *Céu, inferno*. São Paulo: Ática, 1988, p. 279.

da natureza: “a canção vem do mar e ao mar volta”. Como nasce dos ciclos da natureza, o ritmo é um elemento essencialmente erótico, incorporando, em poemas como “Oceano”, “Cantiga” e “Canção das duas Índias”, o sexo e as ondas [10].

Voltando ao poema, os três versos seguintes, mais diretos, formam o segundo segmento da estrofe, em que o Eu interpreta, traduz a mensagem da voz de seu destino: “Má sina que desconheço,/ Vem vindo desde eu menino,/ Cresce quanto em anos cresço.” A personificação do mar na primeira estrofe – pelo verbo “ulular” que dava a condição da voz do mar – se concretiza agora num plano maior, pois essa entidade marinha parece ganhar vida e habitar o destino (o corpo) do Eu. Cria-se no poema o efeito notável da personificação de um ser que sai do mar e da infância do solitário, e que vem crescendo quase ao ponto de sufocá-lo, afogá-lo nas ondas que se reiteram verso a verso. O efeito se dá, inicialmente, pelo ritmo, que possui uma batida dura nesses três versos, com a tônica duplicada do início dos dois primeiros versos – “má sina”, “vem vindo” –, como se fossem os passos amedrontadores de um leviatã qualquer; e a construção em espelho, também na forma do quiasmo do terceiro verso, em que o “cresce” do início se fecha no “cresço” final, com o fechamento também do fonema /o/, motivo sonoro da condição de ilhamento do Eu que perpassa todo o poema. Isso ancorando, é certo, a construção das imagens em crescendo que abrem e fecham os versos finais: “má sina”, “vem vindo”, “cresce”, “cresço”. Uma repetição que dá ao último verso o sentimento de prisão, pois começa e termina pelo mesmo termo, ou melhor ainda, sensação de afogamento pelas ondas que crescem e ameaçam submergi-lo, modo de figurar sua angústia.

Os versos coincidem com o momento climático do poema, de maior desolação do Eu, cuja angústia reconhece o destino inexorável de sua condição sem saída, trágica, à medida que ele *desconhece* a razão disso, criando o grande paradoxo da revelação de uma condenação sem sentido, sem causa ou explicação, o que dá a ele sua condição de homem moderno. O sentido de condenação que há nos versos leva o poema também para o lado biográfico do autor. Se por um lado a condenação vem do homem solitário que se reconhece

10. Davi Arrigucci Jr., “A simplicidade do amor e da morte”. *Humildade, paixão e morte*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, pp. 183-185.

solitário desde a infância, por outro ela sugere o fato biográfico pontual que se abateu sobre o poeta num certo momento, mas que vinha se fazendo de forma desconhecida. Essa presença do biográfico não se dá por uma menção direta à vida do homem Manuel Bandeira, mas sim por uma reiteração de imagens e expressões que marcam o estilo e a poética do autor; portanto, mais do que à pessoa, refere-se à *persona* literária. A expressão “má sina”, por exemplo, é recorrente em sua obra e já nesse primeiro livro, pois aparece dada no poema-epígrafe na forma de “mau destino”, “mau gênio da vida”, bem como expressões de outros poemas. Sobretudo a expressão seguinte, “eu menino”, marca da poesia bandeiriana e que se repete em tantos poemas conhecidos, já está também no poema de abertura de *A cinza das horas*. De fato, esse poema inaugural de sua obra serve como parâmetro de leitura de “Oceano”, pois lá também essa entidade destrutiva “abate sem dó”, reduzindo as “horas ardentes” de uma “paixão sombria” a “pouca cinza fria”. Contudo, mesmo que se considere essa dimensão biográfica da obra, nada se perderá da condição geral que há no poema, pois “a composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal” [11].

Os versos finais fecham o poema como síntese das duas estrofes – “– Voz de oceano que não vejo/ Da praia do meu desejo...” –, estabelecendo uma simetria entre a dualidade da coda, das estrofes e dos elementos que restam separados (o Eu solitário e o mar), uma dualidade que indica a impossibilidade de *fusão*, princípio primeiro da lírica [12]. Mas há certa harmonia agora em contraste com a exaltação anterior que se viu, harmonia dada na rima emparelhada, bem como no ritmo mais livre, ainda dentro da métrica; melhor dizendo, o Eu situado na praia fala de maneira fluente ligando os dois versos numa única unidade que, literalmente, *se espraia* terminando nas reticências, como um exaurimento das forças que se traduz em certa serenidade de lamento por não ver a voz do mar.

Em tom de protesto resignado, o Eu evoca a voz invisível do mar, agora ganhando uma dimensão ainda mais abrangente. Isso pelas ambiguidades da

11. Theodor W. Adorno, “Palestra sobre lírica e sociedade”. *Notas de literatura I*. Trad. de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, p. 66.

12. Emil Staiger, *op. cit.*, p. 59.

construção sintática: primeiro, a mudança decisiva de “mar” para “oceano” – o primeiro, fazendo fronteira com a praia; o segundo, intangível, sem margens, sem limites, o que tende ao absoluto –; depois, a mudança de registro da preposição, que inverte a relação de dependência: “voz *de* oceano”, ou seja, em que mais do que a primeira pertencer ao segundo, o segundo passa a ser a essência da primeira. E a voz intangível não atende à voz do solitário que resta desconsolado na “praia do desejo”. Antes de tudo, o lamento por não ver a voz que dita a mensagem significa não conhecer a origem de seu mal (ligado ao desejo insatisfeito), o que lhe dá, como foi dito, uma dimensão trágica e moderna.

Retomando o ensaio de Sérgio Buarque, o mar nesse poema cumpre o mesmo papel de traduzir na paisagem exterior o sentimento íntimo do Eu bandeiriano desse primeiro livro, quase que na forma de um sistema [13]. Visto por aí, compreende-se o trânsito incompleto entre a figura angustiada que contempla o mar e a resposta (não) dada a sua indagação; ou seja, o mar, ao invés de lhe dar o objeto do desejo, dá na verdade o eco de sua solidão, a certeza de sua condenação no registro de um mito misterioso. E bastará nesse sentido mencionar o poema “Ao crepúsculo”, em que a amada longínqua recebe notícias do amado distante pelo barulho das ondas do mar, que lhe fala “na voz do grande solitário”.

Na leitura que faz do poema, Yudith Rosenbaum diz que “o desejo está destinado à irrealização, assim como o oceano está reiteradamente afastado da visão do poeta por uma densa treva”; portanto, “não conseguir avistar o oceano equivaleria a não conseguir satisfazer o desejo”. Para tanto, a autora cita o “Poemeto erótico”, em que diz o Eu que o corpo da amada é “a única ilha/ No oceano do meu desejo...”. Sendo assim, “o oceano aparece como a grande metáfora das pulsões íntimas desconhecidas”, e para o poeta “mar e oceano constituem-se no grande manancial dos impulsos mais recônditos e insaciáveis” [14].

13. *Op. cit.*, p. 34.

14. Yudith Rosenbaum, “Do crepúsculo à fala”. *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência*. São Paulo: Edusp; Rio de Janeiro: Imago, 1993, pp. 39-40.

Na poesia de Bandeira (e na tradição lírica) ao mar/oceano está associado o lugar da paixão ilimitada, absoluta, com seu apelo irresistível, que leva para o encontro com o outro intangível e, por isso mesmo, com a morte, e cuja primeira ou mais conhecida manifestação está na figura das sereias homéricas que seduzem com seu canto o incauto navegante. Essa imagem do oceano como o lugar habitado pelas entidades femininas que arrebatam para o fundo – *a falta que ama* do poema analisado – estará em toda a obra de Bandeira, desde o primeiro livro. Nesse sentido, bastará mencionar “A sereia de Lenau”, do livro seguinte *Carnaval* (1919), em que a *persona* do Eu lírico:

Suspirava por ver dentro das ondas
Até o álveo profundo das areias,
A enxergar alvas formas de sereias
De braços nus e nádegas redondas.

E o poema termina na sua quarta quadra com uma imagem recorrente na poesia de Bandeira, o mergulho nas águas profundas:

Nikolaus Lenau, poeta da amargura!
Uma te amou, chamava-se Sofia.
E te levou pela melancolia
Ao oceano sem fundo da loucura.

Assim, a insistência em olhar para o mar no poema lido explica-se também por esse fascínio que o mar representa em sua poesia desde o início, como o lugar simbólico da ilimitada paixão, que arrastará o olhar do Eu solitário à beira do mar, seduzido pela “dissolução das formas e do ser na indiferenciação das águas”, como diz Davi Arrigucci na leitura mencionada de “Cantiga” [15], poema que explicita esse desejo já na primeira quadra:

Nas ondas da praia
Nas ondas do mar
Quero ser feliz
Quero me afogar.

15. *Op. cit.*, p. 192.

Não é outra a razão do fascínio que a figura de João Gostoso, pobre-diabo de uma notícia anônima de jornal, exercerá sobre o poeta com sua história de amor e morte nas águas da lagoa. O fascínio dionisiaco pela figura que ama, canta, dança, bebe e morre em êxtase marca o limite da condição do poeta atraído pela tragédia do outro que, livre de certo modo de todos os limites sociais, cumpre seu destino dionisiaco e, ao mesmo tempo, de vítima sem nome ou rosto das “condições históricas específicas do atraso social brasileiro” [16]. Mas o Eu lírico de Bandeira permanecerá à margem, preso à sua classe e a algumas roupas, e também à condição da má sina que se abateu sobre seu corpo. Sem ressentimento, contudo, sem lamentação, buscará, ao lado da “expansão dos sentimentos mais íntimos”, a expressão dos fatos exteriores, diante dos quais o poeta humildemente procurará anular-se nessa “evasão para o mundo” [17], fazendo de sua poesia (e do trabalho) a forma de superação dos limites impostos pela vida. O fascínio pelo mar persistirá, mas ele não deixará de lavar o campo, limpar a casa e, “com cada coisa em seu lugar”, esperar pela companheira da última noite.

[2012]

16. Davi Arrigucci Jr., “Poema desentranhado”. *Humildade, paixão e morte*, ed. cit., p. 113.

17. Sérgio Buarque de Holanda, *op. cit.*, p. 38.