



DAVI ARRIGUCCI JR.

*HUMILDADE,  
PAIXÃO E MORTE*

*A POESIA DE  
MANUEL BANDEIRA*

*2ª edição*

SBD-FFLCH-USP



259163

  
COMPANHIA DAS LETRAS

## ÍNDICE

Agradecimentos .....	11
Abertura .....	13

### Primeira parte A FONTE ESCONDIDA (A HUMILDADE)

1 Ensaio sobre "Maçã" (Do sublime oculto) .....	21
2 Paixão recolhida .....	45
3 Poema desentranhado .....	89

### Segunda parte INSTANTES DE ALUMBRAMENTO (A PAIXÃO)

4 A poesia em trânsito: revelação de uma poética .....	123
5 A visão alumbrada .....	139
6 A simplicidade do amor e da morte .....	165

### Terceira parte A MORTE EM CENA

7 A festa interrompida .....	201
8 Entre destroços do presente .....	233
9 A convidada imaginária .....	257
Notas .....	277
Bibliografia .....	295
Crédito das ilustrações .....	303

## ABERTURA

### ARGUMENTO (O MITO)

Um dia, no início do século, um mocinho dentuço, porém simpático, filho bem-criado de uma família tradicional de Pernambuco, veio estudar arquitetura em São Paulo. Sofreu uma hemoptise e teve de deixar os estudos e os sonhos de arquiteto, sob ameaça de morte iminente.

Mandado para a Suíça, em busca de bom clima e cura, deu-lhe para poeta, seguindo as brincadeiras que aprendera menino, em casa, no Recife e no Rio, com o pai, figura imaginosa e boa. O mau destino fez dele o que quis, mas a morte não veio. E o poeta foi ficando. Dado a alumbamentos em seu quarto pobre de solteirão solitário, inventou um estilo humilde para falar simplesmente de coisas cotidianas, embora sempre visitado por momentos de volúpia ardente e a obsessão constante da morte.

Este livro, de enredo quebrado pela análise e longos comentários críticos, ensaia a interpretação de seu mito: através da humildade, da paixão e da morte — nos temas, nas atitudes, na linguagem. No fundo, busca sua concepção de poesia: talvez o meio que tenha descoberto para aprender a morrer.

### ARCABOUÇO

Borges, provavelmente num momento de tédio, mas com a habitual lucidez, se referiu à tarefa cansativa e inútil que é a de escrever livros longos. Ao ocupado leitor de nossos dias, decerto não desagradará a solução que propôs: substituir a vasta argumentação por um breve comentário do argumento principal.

Não é esse, porém, o caso deste livro, que levou anos para ser pensado e um bom tempo para ser escrito, estendendo-se por muitas páginas mais

do que as imaginadas a princípio, como se quisesse acompanhar de perto a obra de um poeta, que fez dela a vida inteira. Tem, no entanto, a seu favor, o modo de construção, que é o de uma estrutura bastante livre e móvel, formada de ensaios sucessivos, integrando-se num arcabouço unitário, mas com relativa autonomia individual e caráter, até a medida do possível, conclusivo.

É bem provável que muitos se dêem por satisfeitos antes de chegar ao cabo da armação completa. Não posso lamentar a desistência razoável. Espero, todavia, que não se faça assim e se possa achar algo para pensar e algum prazer, querendo chegar ao fim, com a imaginação do projeto acabado, desenvolvido em minúcias exatamente no meio, entre estas páginas iniciais e uma inexistente conclusão. Esta, sim, dispensada, para felicidade geral, pelo próprio feitio dos ensaios que compõem o todo, suficientes em si mesmos, com núcleos idênticos ou parecidos e o ar de família, além do que, nos últimos, algum eco se encontrará dos primeiros.

A divisão em três grandes partes se deve sobretudo a uma diferença de ênfase no tratamento e não propriamente a um abandono dos respectivos temas, de modo que os ensaios crescem em número, multiplicando e matizando os pontos de contacto, alastrando as bases da construção, cada vez mais articulada (assim espero), como se fossem partes de um mesmo enredo, em desenvolvimento para um fim comum. As análises dos poemas cuidam da variação e do movimento, cada qual nascendo em adequação estrita às exigências internas do objeto em foco, ao mesmo tempo que fincam os pilares básicos do todo arquitetado.

### ITINERÁRIO

O fulcro principal do projeto é a tentativa de compreender o processo pelo qual uma experiência particular, historicamente determinada, toma uma forma poética concreta, de caráter simbólico e validade universal, no poema. Buscando penetrar no sentido da transposição estética de uma experiência específica, o livro é um ensaio — montagem de ensaios — sobre os modos de estruturação da lírica, as mediações que ela implica e, ao mesmo tempo, uma tentativa de decifração pela leitura — de interpretação crítica — do que significa esse processo como um todo, no quadro especial em que foi concebido: o do itinerário de um poeta que passou sua longa vida sempre por um fio, sob a ameaça de uma doença em princípio fatal, compondo a obra — *Estrela da vida inteira* — que parecia dar significação à sua existência.

Que significou para esse grande poeta, introdutor das formas da poesia moderna no Brasil, a poesia? Como a concebeu? Com que sentido? Que relações mantêm entre si a forma poética de seus versos, sua concepção do

fazer poético, isto é, sua poética, e a idéia de uma existência marcada pelo sentimento de finitude?

Tendo por objeto uma poesia “de circunstâncias e desabafos” como a de Manuel Bandeira, o ensaio lida com as relações complexas e sutis entre o mundo vivido e o meio lingüístico peculiar que é a linguagem poética, pois seu foco de interesse é o enigma verbal em que se cifra um destino vital e poético, a configuração estética de uma certa ordem da experiência. Lírica e experiência, eis a questão, mas na forma do poema.

Penso, como disse Mallarmé, referindo-se à poesia, e Adorno às artes em geral, que toda obra de arte tem caráter enigmático e mesmo a compreensão mais adequada que dela se possa ter não esgota o enigma. “Resolver o enigma equivale a denunciar a razão de sua insolubilidade”, diz o pensador em sua *Teoria estética*. Conseqüentemente, se pode inferir que um meio de abordar, de maneira compreensiva e adequada, uma obra como a que está em jogo é refazer o itinerário da pergunta que ela nos coloca em sua exigência de ser compreendida, tentando penetrar pela análise no seu modo de ser mais íntimo, até desvendar as relações constitutivas entre a experiência particular e a estrutura verbal do enigma.

Para isso, nada melhor que adotar a forma crítica por excelência que é o ensaio, indagador e tateante, inquisitivo em sua busca de compreensão, mas suficientemente descontínuo e aberto para acolher em seu meio o insolúvel, com seu persistente chamado do que não se pode alcançar, das “inacessíveis praias”, tão bandeirianas. Limite, desafio e risco do projeto crítico.

O livro busca penetrar, assim, pela análise e a interpretação, no universo poético particular de Bandeira. Quer compreender como nele se integram e tomam forma orgânica relações significativas entre uma concepção geral da lírica e da natureza e uma específica prática poética, configurada num estilo humilde, fruto lentamente amadurecido de uma longa e complexa experiência do mundo e da arte.

Tomando um traço distintivo da forma de expressão madura do poeta — a simplicidade natural —, ele investiga as relações desse traço estilístico com a atitude de humildade diante da vida e da poesia, tentando descobrir, pela contextualização, suas determinações históricas, seus vínculos com a tradição literária, sua significação, o que equivale a ler seus significados dentro de um determinado horizonte de sentido, onde a morte surge como limite e sanção — enigma maior. Por essa via, tenta mostrar como o ideal da poética de Bandeira é o de uma mescla estilística inovadora e moderna, uma vez que persegue uma elevada emoção poética através das palavras mais simples de todo dia. Para o poeta, o *alumbramento*, revelação simbólica da poesia, pode dar-se no chão do mais “humilde cotidiano”, de onde o poético pode ser *desentranhado*, à força da depuração e condensação da linguagem, na forma simples e natural do poema.]

Atento aos instantes de paixão reveladora, em que amor e morte poeticamente se iluminam, mas debruçado sobre a operação concreta da forma em que o complexo se faz simples, o ensaio, por fim, se arrisca na sondagem do sentido último e mais geral de todo o itinerário bandeiriano: como sua poesia meditativa, erótica e elegíaca se torna ao mesmo tempo uma forma de imitação da natureza e um meio humilde de preparação para a morte.

\*

Na verdade, o ensaio busca todo o tempo as articulações entre o particular e o geral, mantendo um movimento constante do olhar crítico que procura ver no pequeno o grande e neste, o pequeno. Este movimento, muito acentuado em toda crítica estilística, como se observa nas análises modelares de Leo Spitzer ou em Erich Auerbach, pela necessidade de se envolver no mesmo círculo da compreensão desde o detalhe da formação lingüística da obra até o máximo raio de ação de seus significados, pode ser, decerto, encarado como uma decorrência da própria natureza das relações entre o abstrato e o concreto na poesia tantas vezes vista sob a forma do universal concreto.

De qualquer modo, neste caso, o deslocamento da perspectiva crítica, nem um pouco abstrato ou arbitrário, nasceu de uma necessidade interna da abordagem de se adequar ao modo de ser e ao ritmo profundo da obra de Bandeira, poeta por vezes considerado equivocadamente menor (como ele, aparentemente, se considerava), mas, realmente, dos maiores que produziu a lírica em língua portuguesa. É que nesse movimento se descobre o esforço para *desentranhar* a poesia característico da obra bandeiriana, ela mesma marcada pelo paradoxo da forma de revelar o que tende a se ocultar. Na visão teórica do poeta e em sua prática específica do poema, a poesia é feita de “pequeninos nadas”, mas se abre, pelo clarão do alubrimento — eclosão da emoção poética — ao que, com Valéry, se poderia definir como uma “sensação de universo”. Por outro lado, pelo próprio modo de ser de seu estilo humilde, o grande tende a se ocultar no pequeno, assim como o complexo no simples. De repente, a exemplo do que ocorre com o poema “Maçã”, analisado um pouco adiante, o infinitamente grande se revela no interior do infinitamente pequeno, do mesmo modo que uma concepção geral de poesia toma forma específica no poema.

Conjugada a esse movimento, a operação crítica da análise por assim dizer se empenha em desmanchar o poema até os detalhes significativos, da mesma forma que a interpretação busca reintegrá-los no todo. À primeira vista, pode chamar a atenção do leitor a utilização heterodoxa do comentário crítico, em geral apenas uma explicação prévia e exterior de dados objetivos do texto que possam impedir a compreensão dos elementos internos

e sua organização estrutural, alvos da análise e da interpretação. Aqui, porém, o comentário parece abrir-se a toda sorte de materiais: indagações gerais da teoria poética; aproximações entre poesia e pintura ou entre poesia e música; elementos da biografia e da vida literária; referências à tradição literária, ao contexto histórico-social etc.

Todos esses dados, na aparência só informativos, periféricos ou laterais, podem sugerir uma tendência à digressão ou à extrapolação por excesso de meios. Na verdade, entretanto, eles servem a um esforço de contextualização e particularização decisivo para que se cumpra o movimento entre o particular e o geral e a integração das partes no todo. O comentário não é apenas um levantamento esclarecedor de aspectos teórico-críticos e factuais, mas um fator de integração crítica na consideração do processo constitutivo da lírica bandeiriana, armando uma estratégia mais geral para análise e preparando a direção do movimento interpretativo, que busca apreender o todo. É, pois, um recurso fundamental do método de trabalho, que procura proceder dialeticamente, acumulando dificuldades a cada passo para melhor superá-las. Essa dinâmica corresponde a uma visão que se quer inclusiva da obra literária e a uma tentativa de compreensão tanto quanto possível integradora, lastreada num ponto de vista histórico, para o qual a autonomia da obra é relativa, avança com o processo histórico moderno, definindo-se a cada momento diante do que lhe é heterogêneo. *Por assim entender, cada poema é reconhecido como uma monada, mas isto não lhe tira o caráter problemático, pois no processo mesmo de constituição de sua forma monadológica esta vai além de si mesma. Não pode ser absolutizada e deve abrir-se à reflexão social, sem a qual não pode ser compreendida em si mesma como forma particular de um determinado conteúdo.* A análise imanente, praticada com o máximo rigor com relação à relativa autonomia da estrutura estética, encontra, porém, o seu limite, é o comentário funciona aqui como um instrumento crítico para transcendê-la, precisamente pelo que contém de relativo.

A articulação dessas três operações fundamentais da abordagem crítica — o comentário, a análise e a interpretação — é, então, buscada em cada um dos ensaios, de modo a transformar cada um deles numa tentativa de apreensão do todo. Através da desmontagem, contextualização e remontagem das partes (movimento com que se espera produzir o inteligível), cabe a cada ensaio individual a função de resumir, esquematicamente, e ao mesmo tempo, generalizar a partir do detalhe concreto a visão da totalidade, enredada entre todos.

Assim, nas três partes do livro, as três operações se combinam em cada um dos três ensaios. Todos centrados em poemas e, uma só vez, na prosa de Bandeira, não para se reduzirem ao exame acabado de estruturas verbais autônomas, mas para tentarem, pelo móvel tateio, o reconhecimento do sentido que tudo atravessa.

Ao leitor, se pede ainda mais do que paciência: o gosto e o esforço da decifração, de seguir o movimento dos ensaios em busca de algo que se esquivava, entranhado nos poemas, mas pode, quem sabe, revelar-se como uma iluminação. Foi o que senti, ao ler muitas vezes, sempre com prazer, a poesia de Bandeira. Este livro é um pouco a história dessa leitura.

*Primeira parte*  
**A FONTE ESCONDIDA**  
**(A HUMILDADE)**

*Quero a solidão dos píncaros  
A água da fonte escondida  
A rosa que floresceu  
Sobre a escarpa inacessível  
A luz da primeira estrela*

Manuel Bandeira, "Belo Belo"

## POEMA DESENTRANHADO

“O Brasil é um país achado.”

Prudente de Moraes, Neto,

*Historinha do Brasil*

*Do diário de um Tupiniquim*

## 1.

## UM ACHADO

O pequeno “Poema tirado de uma notícia de jornal” indica ostensivamente, pelo título comprido e explicativo, em contraste com seu reduzido tamanho, a fonte e o método de que procede. Pressupõe que a poesia possa ser *tirada* de algo; no caso, inesperadamente, de uma coisa tão cotidiana, prosaica, heterogênea e fugaz como a matéria jornalística. Na sua forma descarnada e breve, feita de versos livres, tão irregulares e discrepantes no perfil, espetados no corpo seco e abrupto — poema só ossos —, de algum modo parece imitar o jornal de onde saiu:

João Gostoso era carregador de feira-livre e morava no morro da Babilônia num  
barracão sem número

Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro

Bebeu

Cantou

Dançou

Depois se atirou na Lagoa Rodrigo de Freitas e morreu afogado.<sup>1</sup>

À primeira vista, novidade, brevidade, simplicidade coloquial, clareza e objetividade na apresentação direta e impessoal dos fatos são traços da linguagem jornalística que aí comparecem de forma nítida. A “matéria” toda

parece ter passado pela necessária *simplificação* para virar notícia. A morte inesperada de um pobre-diabo, logo depois de esbaldar-se, tem, pela natureza do assunto e dos dados escolhidos, o ar da ocorrência policial que tanto se presta ao sensacionalismo barato, comum em certo tipo de imprensa. O recorte aparentemente arbitrário do caso, contado a seco, sem comentário ou explicação, pode lembrar a falta de correlação entre as notícias tomadas isoladamente, cujo destino é serem lidas e esquecidas, passado o choque da novidade ou tão logo surjam outras novas. E o conjunto pode ainda sugerir, pelo aspecto visual, o esqueleto da diagramação de uma notícia na página do jornal. Mas nada disso funciona assim aí.

Raras vezes, Bandeira conseguiu tirar tanto de tão pouco. O seu achado se tornou tão seu, que é difícil não reconhecer-lhe os traços inconfundíveis do estilo pessoal, as características marcantes de um modo de conceber e dar forma à poesia que definem sua fase madura. Além disso, a total concentração do poema, fruto de uma poda completa, gera uma extraordinária intensidade do sentido, que só se expande, com essa máxima contenção. Um duplo paradoxo: por um lado, do achado supostamente casual de uma matéria jornalística, impessoal e não poética, se faz um poema com a marca personalíssima de um estilo e de uma poética; por outro, a simplificação da matéria achada, feita com suprema economia de meios, produz uma amplificação do sentido.

O resultado é um grande impacto sobre quem lê: o fim abrupto, sobreposto a um instante de festa, instaura uma situação contraditória que instiga a atenção, impondo-se à reflexão do leitor. O conflito e o desconcerto se irradiam à história toda dessa vida em resumo. Fica-se pensando no mistério dessa vida humilde, afogada pela morte inexplicável após um momento de máxima exaltação. Na forma breve, se condensa um verdadeiro enigma verbal, suscitando, retesado, as mais variadas representações. A contradição se estende à relação com o jornal: ao extrair dele um texto, o poeta muda o seu sentido. Ao invés de aparar o choque, lança-o além.

Tirado de uma notícia, o poema já não é notícia; não se esgota na informação sobre a morte singular de um João-ninguém, expondo-a à curiosidade pública momentânea. Ao contrário: arrancada ao tempo e às circunstâncias fugazes que a transformaram em notícia, esta vira um caso ambíguo num presente intemporal, recontando indefinidamente o instante final do destino dramático e inexplicável de um pobre-diabo, renovando sempre o convite à nossa compreensão. Um poema desentranhado, para nossa surpresa, como uma semente, sempre capaz, em seu contido segredo, da prodigiosa germinação.

De algum modo, o poema busca assim a adesão do leitor, ferindo sua sensibilidade e imaginação, tendendo a gravar-se em sua memória. Na verdade, busca incorporar-se à própria *experiência* do leitor, pedindo-lhe uma

resposta compreensiva, como algo que agora lhe pertence ou diz respeito à sua intimidade pessoal.

A exigência dessa resposta é como um desafio à interpretação crítica. Antes, entretanto, de ensaiá-la é preciso reconstruir um longo percurso histórico e teórico. Até os achados têm sua história. Comentá-la talvez possa abrir caminho para uma compreensão mais adequada e penetrante do modo de ser do poema, em que se revela uma concepção da poesia e da prática poética, decisiva para a obra do poeta como um todo.

#### UMA HISTÓRIA QUE VIROU NOTÍCIA

Tal como foi transcrito, o “Poema tirado de uma notícia de jornal” apareceu em *Libertinagem*, na primeira edição de 1930, no momento de adesão mais clara de Manuel Bandeira ao ideário estético do Modernismo. Sua história, porém, começa antes, ainda na década de 20, quando a ordem do dia da vanguarda modernista era a irreverência como tática de combate, fazendo da experiência de choque sobre o público um meio de abrir caminho para os novos valores.

Naqueles dias, a prática de ruptura da velha norma estético-literária consistia, entre tantas outras coisas, em traduzir “para moderno” ou “pra caçanga” (conforme o poeta chamou o “idioma nacional dos brasileiros”) a linguagem poética tradicional. Na luta, se buscava ferir de morte a língua culta dos puristas, em nome da realidade brasileira e da fala coloquial de nosso povo, “porque ele é que fala gostoso o português do Brasil”. Foi o que aconteceu, por exemplo, durante “O mês modernista”, espaço aberto para o movimento no jornal carioca *A Noite*, em dezembro de 1925.<sup>2</sup> Ali, podiam os novos tomar suas liberdades, e ali se estampou, pela primeira vez, o poemeto, com seu ar de desabusada ironia, incluindo no jornal algo que se tirava dele.

Revezando com outros modernistas, Bandeira publicou diversos textos durante aquele mês propício, sempre com agudo senso da carga de poesia que pode haver nas piadas, contrariando a alta seriedade da herança parnasiano-simbolista que dominara sua concepção inicial do poético: “A uma das minhas quatro ou cinco crônicas chamei ‘Bife à moda da casa’[...]”.<sup>3</sup>

O poeta era então assíduo freqüentador do restaurante Reis, no velho centro do Rio, onde, à roda do prato de resistência, costumava reunir-se com os amigos: Jaime Ovalle, Dante Milano, Osvaldo Costa, Germaninha Bittencourt... Na “mixórdia” que era aquele prato, cabia decerto até um “Poema tirado de uma notícia de jornal”, fragmento de uma “crônica” e achado como um *objet trouvé* dos dadaístas, em meio à matéria mais heterogênea e prosaica do cotidiano, de repente transformada em *matéria literária*. Eram

dias de vida boêmia, e apesar de todo o resguardo que tocava a um “físico profissional”, Bandeira descia do morro do Curvelo ao sorvedouro da Lapa e vizinhanças, à realidade misturada das “sarças de fogo” e das “paixões sem amanhã”, à vida pobre e corriqueira aos pés da Glória — o mundo de Ovalle, onde a poesia se mesclava a um pouco de tudo. No *Itinerário de Pasárgada*, o poeta se refere à importância que teve “o espírito do grupo alegre de meus companheiros diários naquele tempo” para a produção de muitos versos dessa época, que não teria escrito, não fosse isso, “apesar de todo o modernismo”.<sup>4</sup>

A operação transformadora, de que resultou o poema, supunha uma mudança profunda da atitude estética, pois tornava o poeta o ser capaz de extrair poesia de onde menos se espera. Ou como diria Bandeira numa crônica de anos depois, fazia do poeta “um sujeito que sabe desentranhar a poesia que há escondida nas coisas, nas palavras, nos gritos, nos sonhos”.<sup>5</sup> Ou ainda, mais genericamente: “A poesia que há em tudo, porque a poesia é o éter em que tudo mergulha, e que tudo penetra”. Como “abstrator de quinta-essências líricas”, o poeta devia estar sempre “atento a essa poesia disfarçada e errante” que pode haver em tudo e que, por isso, exigia dele uma atitude constante de “apaixonada escuta” para dar com os “raros momentos” em que pudesse desentranhá-la do mundo.<sup>6</sup> Desse modo, já não é o ser exclusivamente voltado para si mesmo, na busca da expressão da pura subjetividade, mas antes um sujeito que se entrega ao outro, num movimento de abertura para o mundo, de que deriva uma espécie de *objetivação do lirismo*: “O poeta muitas vezes se delicia em criar poesia, não tirando-a de si, dos seus sentimentos, dos seus sonhos, das suas experiências, mas ‘desgargarizando-a’, como disse Couto de Barros, dos minérios em que ela jaz sepultada: uma notícia de jornal, uma frase ouvida num bonde ou lida numa receita de doce ou numa fórmula de *toilette*”.<sup>7</sup>

Ao meter as mãos na matéria impura do mundo — ganga bruta de onde desentranhar o metal nobre e raro da poesia — o poeta se afastava de fato da esfera elevada onde tradicionalmente se situava o poético; o nobre e raro produto do espírito de alguma forma, para ele agora, jaz entranhado no chão do cotidiano.

Uma tal atitude, cheia de conseqüências para os rumos da poesia brasileira até hoje, seguramente tinha enormes implicações para diversos lados, desde o início. Implicava, desde logo, a linguagem poética, na medida em que tornava possível perceber qualidade de poesia em formas lingüísticas situadas num espaço muito além dos limites a que até então se restringia o discurso poético. A linguagem poética passava, por exemplo, a incorporar de repente, em arranjos incomuns, lugares-comuns da língua falada. Mas implicava também uma quebra de convenções mais amplas da literatura, como a dos gêneros, uma vez que trazia para o universo da lírica, reino da subje-

tividade, o mandamento de objetividade épica, determinando, pela nova relação entre sujeito e objeto, mudanças da zona de percepção de valores, da forma de apresentação no que diz respeito ao público, do tipo de imaginação e da própria posição em face da realidade. Na verdade, implicava algo geral e, ao mesmo tempo, muito particular: uma abertura maior da vida do espírito para a realidade presente de um país largamente desconhecido de si mesmo e para a novidade de fatos palpáveis da existência material de todo dia, tal como a floravam chocantes no espaço modernizado das cidades, ecoando nas páginas do jornal.

A fratura da antiga convenção poética coincidia com a brecha do novo, por onde os fatos do dia penetravam no universo da arte, exigindo um tratamento artístico igualmente renovado, que já encontrava pela frente uma forma de organização dessa matéria na imprensa cotidiana. O jornal aparecia assim como um campo de exploração da nova percepção da poesia e ainda como espaço de mediação para a nova poética, entendida como uma nova atitude diante da obra a fazer.

#### EIS A POESIA ESTA MANHÃ

No âmbito internacional, já vinham de muitos anos, como se sabe, as relações próximas entre a poesia e certos canais da modernização, como o jornal e a publicidade, com suas atrações de *réclames* e *affiches*, com o magnetismo de anúncios e notícias onde a novidade dos fatos se confundia à das mercadorias, estampando-se como vitrines nesse espaço comum das metrópoles do capitalismo ocidental, irradiando-se até um país periférico como o Brasil. A verdade é que então a lírica se abria à novidade da experiência do homem na cidade moderna.

Em Paris, “capital do século XIX”, Baudelaire, no momento decisivo de formação da lírica moderna, leva muito adiante a proposta romântica de libertação da linguagem poética. Há muito tempo já, Victor Hugo afirmara que não havia diferenças entre as palavras elevadas e a linguagem cotidiana, mas nunca se havia ido tão longe nessa direção quanto o autor de *Les fleurs du mal*. Conforme apontou Auerbach, ele infringe toda idéia tradicional da dignidade do sublime poético, aproximando inesperadamente a poesia do terreno do prosaico, não apenas no poema em prosa, forma que ele ajuda a cristalizar após os experimentos importantes de Aloysius Bertrand e Maurice de Guérin, mas até em esferas de máxima seriedade e elevação artísticas, como na do horror sem esperança que se mostra, por exemplo, no poema “*Spleen*”.<sup>8</sup>

*Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle [...]*<sup>9</sup>

O prosaico baudelaireano (capaz de trazer o céu para o nível de uma

tampa de panela) tem suas raízes precisamente no chão da cidade moderna, na trivialidade do progresso, onde o poeta encontra por vezes o aroma surpreendente da beleza resguardada no “bizarro” ou o encanto novo da feiúra, a mistura de demoníaco e idealidade no grotesco ou no absurdo, portas evasivas e chocantes contra a banalidade opressiva do real.<sup>10</sup>

Na dedicatória que escreve a Arsène Houssaye para os poemas em prosa de *Le spleen de Paris* (1869), ao revelar a intenção de realizar alguma coisa análoga ao *Gaspar de la nuit*, de Bertrand, aplicando-a, porém, à descrição da vida moderna, escreve Baudelaire:

*“Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience?”*

*“C'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant [...]”*.<sup>11</sup>

No espaço da cidade, a poesia que se acerca do prosaico das ruas, desse mundo de inumeráveis relações, dominado pelo movimento da multidão informe, sempre infiltrada na visão baudelairiana, tem que conformar-se às tensões contrastantes, às ondulações, aos sobressaltos, aos choques a que se submete o sujeito lírico. Deve-se perguntar como a poesia lírica poderia se fundar sobre uma experiência em que o choque se tornou norma, afirma Walter Benjamin, ao analisar a obra de Baudelaire.<sup>12</sup> O apelo ao leitor, no poema inicial de *Les fleurs du mal*, indiciava a dificuldade que, nos meados do século, a poesia lírica enfrentava diante do público: Baudelaire desejava ser compreendido e seu livro conhecerá o último sucesso de massa; no entanto, já a essa altura a lírica só excepcionalmente mantém um contacto efetivo com a experiência do leitor. Esta havia se transformado em sua própria estrutura, e Benjamin busca justamente compreender a transformação por que passara a experiência do “hypocrite lecteur”, com que o poeta sem disfarce se identificava, na abertura de sua obra. Encontra então no jornal um dos indícios daquela alteração profunda, que no momento do despertar da modernidade já definiria os rumos futuros da lírica na direção que aqui importa.

A questão colocada por Benjamin se baseava com certeza nas mudanças fundamentais ocorridas na vida mental dos indivíduos nas metrópoles do mundo moderno, com o avanço do capitalismo e as transformações da existência material, mudanças apontadas também, com extrema precisão crítica, por Georg Simmel, num estudo famoso do princípio deste século.<sup>13</sup> Benjamin aproxima a noção de experiência da duração bergsoniana, tal como aparece em *Matière et mémoire*, e, levando em conta a crítica implícita de Proust a Bergson, também da noção de memória involuntária no romancista, em contraste com a memória voluntária, dependente da inteligência. Comentando o puro acaso que regeia, segundo Proust, as imagens que um indi-

víduo recebe de si mesmo, ao se assenhorear de sua própria experiência, observa como os eventos de nossa vida interior não têm, por natureza, um caráter inelutavelmente privado, somente o adquirindo na medida em que diminuem as chances de se incorporar os acontecimentos exteriores à experiência pessoal. O jornal representaria, exatamente, um dos índices dessa diminuição no espaço da vida moderna. Seu fito seria o oposto, ou seja, o de impedir a incorporação à nossa própria experiência das informações que ele fornece. Aponta como os princípios da informação jornalística — novidade, brevidade, clareza e, sobretudo, a ausência de correlação entre as notícias, consideradas isoladamente — contribuem para esse efeito, lembrando ainda as observações de Karl Kraus, no mesmo sentido.<sup>14</sup> A barreira entre a informação e a experiência seria a mesma que impede ainda a entrada dos acontecimentos noticiados no domínio da tradição, os quais, por isso mesmo, não serviriam como matéria-prima do narrador tradicional, carreador da substância viva acumulada na memória das gerações. Aparando os choques da novidade cotidiana, o jornal sustaria assim o processo pelo qual um leitor poderia narrar um fato, se o tivesse assimilado à sua própria vida. Substituindo a forma tradicional da comunicação que permite ao narrador oral contar histórias, a predominância da informação seria um índice decisivo da degradação crescente da experiência no mundo moderno. Degradação responsável, igualmente, pela crise da comunicação na lírica, conforme se verifica em Baudelaire e vai se acentuando nos modernos, que, sintomaticamente, incorporam em seus versos os traços dessa relação problemática com o jornal, na qual se espelham as dificuldades da poesia na modernidade.

Jules Laforgue, um dos pioneiros na utilização do verso livre e do poema em prosa, é também dos primeiros a incorporar citações de cartazes de publicidade em seus poemas, como se pode ver pela “Grande complainte de la ville de Paris”, que traz o subtítulo significativo de “Prose blanche”, em sua irônica aproximação desse mundo prosaico e heterogêneo, onde o bombardeio dos fatos não atinge a interioridade privada de quem os lê:

*Bonnes gens qui m'écoutez, c'est Paris, Charenton compris. Maison fondée en... à louer. Médailles à toutes les expositions et des mentions. Bail immortel. Chantiers en gros et en détail de bonheurs sur mesure. Fournisseurs brevetés d'un tas de majestés. Maison recommandée. Préviens la chute des cheveux. En loteries! Envoie en province. Pas de morte-saison. Abonnements. Dépôt, sans garantie de l'humanité, des ennuis les plus comme il faut et d'occasion. Facilités de paiement, mais de l'argent. De l'argent, bonnes gens!*<sup>15</sup>

No avanço desse processo, foi decisiva a reconhecida contribuição dos poetas do *Esprit Nouveau*, no raiar do século. Assim é o caso de Guillaume

Apollinaire que, cansado “de ce monde ancien” e atento à nova experiência que se colhe no movimento das ruas da grande cidade, registra nos versos livres de “Zone”, de seu livro *Alcools* (1913), a poesia dispersa que se estampa nas imagens da manhã:

*Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui chantent tout haut  
Voilà la poésie ce matin et pour la prose il y a les journaux*<sup>16</sup>

Mas é o caso de Blaise Cendrars que aqui sobretudo interessa, dados os contactos diretos que com ele teve a vanguarda modernista brasileira, exatamente na época em que foi composto o “Poema tirado de uma notícia de jornal”.

Numa carta de 1925, Prudente de Moraes, Neto, conta a Mário de Andrade como, plagiando Oswald de Andrade e *O Globo*, isolou “umas frases de um *fediver*” e tirou pronto do jornal um poema, intitulando-o “Suicídio”:

Aquela janela fatídica  
que se abre ao lado da mesa do identificador  
olha entre as árvores para a praça Tiradentes  
e já deu passagem a três desesperados  
tragicamente

O acusado aguardava sereno  
ao lado dos companheiros  
o momento das declarações

O investigador chamou José Ferreira de Melo! mostrando uma cadeira

José Ferreira de Melo sentou-se  
respondeu a todas as perguntas  
depois assignou com mão trêmula uma ficha  
deu um salto  
e precipitou-se pela janela do cartório.<sup>17</sup>

As semelhanças com o poema de Bandeira são evidentes, tanto do ponto de vista temático, quanto por traços de linguagem e aspectos técnicos da construção, sem falar no vínculo análogo com o jornal. As diferenças, essenciais, que implicam também discrepâncias de qualidade, exigiriam análise detida, que não convém fazer agora. Entretanto, o comentário explicativo de Prudente ajuda a esclarecer a tendência da época que estava na base de ambos os poemas e se difundia entre os modernistas: “Senti que era quando li a notícia e não tive descanso enquanto não ‘fiz’ isso. Processo que o Osvaldo emprega às vezes mais (*sic*) saiu diferente do Osvaldo. Ele faz mais caricatura”.<sup>18</sup> Em resposta a essa carta, no mesmo mês de novembro de 1925, Mário comenta, com aprovação, o achado de Prudente. E acrescenta: “Muitas vezes tenho vontade de fazer isso com certos ‘fedivers’ como você escreveu tão engraçado. Aliás nos *19 poèmes élastiques* tem um exemplo disso não se lembra? Não sei que outro, parece que dadaísta, Aragon ou Soupault, tem também um poema desses. Eu, duma feita fiz um lindinho poema dadaísta ‘Parlons peinture’ copiando na íntegra o sumário dum número do Bulletin de la vie artistique que não sei quem mandou de Paris”.<sup>19</sup>

De fato, entre os *19 poèmes élastiques* de Cendrars, se encontra o poema “Dernière heure”, datado de janeiro de 1914, ao que parece extraído diretamente do *Paris-Midi*. A novidade da poesia de Cendrars naqueles anos decerto não poderia passar despercebida dos brasileiros, alguns dos quais trabalhavam em direções próximas às dele, como era o caso de Oswald. Além disso, a presença física do inquieto poeta franco-suíço entre nós só faria intensificar o contacto com aquela obra marcada pela experimentação de novos caminhos, obra que parecia encarnar na pesquisa estética o mesmo movimento da paixão pela viagem que siderava o autor de *Du monde entier*.

A grande repercussão de sua presença no Brasil foi admiravelmente reconstruída por Alexandre Eulalio, no livro *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. Em diversos textos ali recolhidos, se pode entender em profundidade o que significou para a poesia modernista esse contacto importante com as novas tendências poéticas européias. Ali se registram os pontos fundamentais da leitura crítica que os brasileiros fizeram de Cendrars, e por eles se pode compreender o que realmente deve ter interessado na novidade vinda de fora, o que repercutiu internamente e talvez se tenha incorporado de forma substancial à nossa própria tradição moderna, de que é um dos marcos o poema de Bandeira.

O poeta é notícia: CENDRARS NO BRASIL

#### O POETA É NOTÍCIA: CENDRARS NO BRASIL

Oswald de Andrade é dos primeiros entre nós a saudar a novidade que representava a literatura de Cendrars, num artigo do *Correio Paulistano*, de fevereiro de 1924. Aponta nele a “sensibilidade contemporânea”, o olhar do viajante que atravessa os trópicos e as cidades, que recorta “quadros modernos”, numa “prosa aguda, telegráfica”, em que a descrição, “cinematográfica, precisa”, “abandona todo o verbalismo”.<sup>20</sup>

“Blaise Cendrars explodiu de madrugada em nós”, afirma Mário de Andrade ao tentar mostrar como a técnica de associação de imagens sem trava intelectual teria sido uma lição cendrarsiana para ele e, sobretudo, para Luís Aranha, que a teria convertido em princípio básico de sua própria poética, a partir da descoberta dos *19 poèmes élastiques*.<sup>21</sup>

No longo artigo que dedicou ao poeta visitante, na *Revista do Brasil*, em março de 1924, Mário faz finas observações sobre a poética de Cendrars,

frisando aspectos tanto de sua prosa quanto de sua poesia, que vê ainda sob o signo de uma continuidade do Impressionismo.

Ao distinguir o pontilhismo de sua prosa do de Signac ou de Previati, nota sua técnica de composição por justaposição e síntese, em rapidez cinematográfica, capaz de criar a impressão de vida intensa, por uma espécie de “ultra-realismo de objetivação dramática”, combinando a secura de expressão a uma “ingenuidade primitiva, voluntariamente pobre”.<sup>22</sup>

Quanto aos poemas, cuja expressão definitiva teria se firmado no decênio de 1910-1920, procura mostrar como se aproximam da fonte psicológica de um lirismo puro, pela exposição do subconsciente, numa espécie de simplicidade sincera e sóbria, que atinge um efeito de realismo ou mesmo ultra-realismo, mediante o encadeamento de realidades, comoções, lembranças num todo harmonioso e coerente, obtido por essa ordem misteriosa das associações inconscientes. Cendrars teria, assim, chegado a um “ascetismo de expressão”, tendendo a um poema de poucas linhas, esquemático, livre de toda retórica que não fosse a própria sistematização dos meios expressivos individuais, senhor de um verso livre rápido, elástico e certo, ponto culminante desta técnica poética. O resultado, na visão de Mário, é a “maneira direta de expressar a naturalidade irresistível, como inconsciente”, dando a impressão de um “mundo apanhado do vivo, concreto”, como se fosse naquele momento a “poesia mais representativa da Babel universal”.

Vê, por fim, no poeta visitante não um modelo a imitar servilmente, mas um companheiro de viagem capaz de facilitar o caminho para uma poesia “livre, forte, vibrante, audaz e colorida” entre nós.<sup>23</sup>

Em setembro de 1924, Sérgio Buarque de Holanda publica, na revista *Estética*, uma breve resenha de *Kodak*, tentando caracterizar a modificação nos processos de Cendrars. Comenta, com alguma perplexidade, um certo “objetivismo lírico” do poeta, tornado então mais modesto e próximo à realidade: “*J’ai le sens de la réalité, moi, poète*”.<sup>24</sup>

Em abril de 1925, novamente na *Revista do Brasil*, Sérgio Milliet, referindo-se às “notações rápidas e cinematográficas” de *Feuilles de route*, aponta a semelhança de técnica com *Kodak*, “pela mesma maneira direta e quase seca de apresentar a emoção”, resultando na “síntese absoluta” de uma “simplicidade corajosa”. Opõe, por isso, essa concepção de poesia de Cendrars ao “classicismo” de Valéry, cujo espírito de geometria parecia buscar a obra-prima com a ajuda de arqueologia e abstrações, “como se a vida quotidiana e chã não fosse poética e sublime em si”.<sup>25</sup>

Fica evidente até aqui como esse conjunto de observações críticas da poesia de Cendrars, cheias de pontos em comum, mesmo quando se nota diversidade na concepção geral de cada crítico (como no caso da ênfase psicológizante no conceito de lirismo puro de Mário), tem a ver provavelmente com o modo de conceber, com os meios técnicos e a própria forma defi-

nitiva do “Poema tirado de uma notícia de jornal”, tal como surgiu em meados da década de 20.

Em janeiro-março de 1925, Mário retoma o comentário crítico da obra de Cendrars, num artigo da revista *Estética*, debruçando-se sobre as *Feuilles de route* (I. *Le formose*) e *L’Or*, com um olhar mais acerado e de ponta mais restritiva que da primeira vez. Louva, como princípio estético pessoal, o esforço para se tornar simples, mas chama a atenção para os riscos de confusão entre o simples e o banal em que às vezes Cendrars incorreria. Reconhece “uma humildade poética emocionante” em *Le formose*, conseguida com “pobreza de efeitos, nudez absoluta, ingenuidade coitada que *Kodak* já renunciava”; desconfia, porém, da validade, para a época, desse “primitivismo absoluto”. A restrição ao primitivismo se transforma, por fim, numa crítica do lirismo puro, louvado anteriormente, mas agora confrontado com a necessidade de arte: “Por isso estou inclinado a ver em *Le formose* mais um livro de lirismo que um livro de poesia propriamente. Poesia é uma arte. Toda arte supõe uma organização, uma técnica, uma disciplina que faz das obras uma manifestação encerrada em si mesma”. O abandono de Cendrars à realidade das sensações, o impressionismo do poeta viajante, já não lhe parece mais, portanto, bom companheiro de rota.<sup>26</sup>

#### BANDEIRA LÊ CENDRARS

Manuel Bandeira lembrou, em 1957, num artigo do *Journal Français du Brésil*, as leituras da poesia e a figura insólita do poeta, com a manga esvoaçante sem braço dentro e com seu gosto das “deliciosas mentiras”, frisando a influência que teria exercido sobre o Oswald de *Pau-Brasil* e todo o efeito que causou nos modernistas de São Paulo, antes mesmo de aqui aportar com a bagagem de Paulo Prado, em 1924. Pessoalmente, confessa então ter sido Cendrars que levantou nele “o gosto da poesia do quotidiano”, estendendo a lição aos companheiros de movimento: “E foi sem dúvida de Cendrars também que veio em grande parte o gosto dos poetas modernistas pela poesia do prosaico cotidiano. E quem sabe se ainda o gosto pelo poema-piada?”<sup>27</sup>

No *Itinerário de Pasárgada*, anos antes, Bandeira já afirmara que esse gosto pelo “humilde cotidiano” lhe teria vindo não propriamente de uma intenção modernista, mas dos tempos de sua moradia no morro do Curvelo, do convívio com a gente pobre que ali vivia, de uma experiência da rua, de uma poesia dispersa num mundo ao rés do chão, em anos decisivos para a formação de sua obra madura.<sup>28</sup> Compreende-se a contradição porque a questão é complexa e envolve diversos lados, não dependendo exclusivamente de nenhum, mas da interação da personalidade do poeta com o contexto total, que não implica apenas a tradição literária, mas também o

amalgama da experiência existencial, carreando elementos psicológicos, sociais e culturais no sentido mais amplo.

O Bandeira que então leu a poesia de Cendrars, pela mão do amigo Ribeiro Couto, é o morador pobre e solitário do morro do Curvelo, poeta já bastante experiente nos ossos do ofício, portador da herança simbolista e das inquietações modernas do tempo. Em janeiro de 1961, num artigo por ocasião da morte de Cendrars, já então um pouco esquecido, Bandeira lembra de forma breve, porém incisiva, a significação histórica daqueles versos inovadores que fizeram época, apontando, com extrema agudeza crítica, o fundamento de sua novidade: "A sua poesia impressionava então violentamente pela mistura do épico e do lírico: ao mesmo tempo que representava a vida moderna no que ela tinha de mais novo e mais chocante, sabia confidenciar os sentimentos mais íntimos do seu autor. Cendrars era um possuído da vida moderna". E mais adiante: "Lembro-me nitidamente do fervor com que líamos e relíamos os versos, tão surpreendentes para nós, de *Les Pâques à New York, Prose du Transsibérien e Le Panama...* Versos que hoje não me satisfazem mais, mas que naquele tempo punham em meu coração um frêmito novo...".<sup>29</sup>

Esses dois trechos de documento e crítica, notáveis também por seu caráter lapidar de prosa límpida e lúcida, são suficientes para demonstrar a profundidade da leitura que Bandeira fez da poesia cendrarsiana. Apanham realmente aspectos fundamentais, pois caracterizam o núcleo da poética que tanta importância teve para a definição dos rumos da poesia moderna na década de 20: a matéria nova e chocante, cujo caráter jornalístico e prosaico marca o deslocamento da noção de poético; o tratamento novo e também chocante dessa matéria, que implicava a mescla de gêneros, a liga entre o épico e o lírico, com a nova posição do sujeito, capaz de confidenciar emoções íntimas, aparentemente desaparecendo do primeiro plano. Notícias de jornal, fragmentos de conversa ou de escrita telegráfica constituíam os materiais preferenciais dessa abrupta simplificação da matéria poética. O objetivismo lírico fundava um modo paradoxal de dar forma, como se nota pela aparente contradição dos termos que definia essa voluntária pobreza do tratamento artístico. Matéria e forma novas, naqueles anos, que poderiam muito bem caracterizar o achado do próprio Bandeira no "Poema tirado de uma notícia de jornal".

Fazia muito tempo que vários fatores da formação pessoal de Bandeira pareciam encaminhá-lo na direção de um crescente despojamento formal, de uma simplicidade natural como meta de estilo. Desde *A cinza das horas*, em 1917, o olho crítico de João Ribeiro pudera detectar a marca da novidade bandeiriana nesta "volta à simplicidade e ao natural".<sup>30</sup> Mas é na década de 20, quando se delineiam os traços principais de sua obra madura, que a busca de soluções formais no sentido da simplificação se acentua fortemen-

te. É claro que o contacto direto com uma poesia como a de Cendrars, assim como a repercussão dela e de outras manifestações da vanguarda européia no meio literário brasileiro — estímulos poderosos para a criação poética nos rumos do futuro —, só podem ter fortalecido e direcionado a tendência da poesia de Bandeira num sentido semelhante, embora, no essencial, claramente distinto tanto em relação ao contexto brasileiro mais próximo, quanto no que diz respeito à tendência internacional que a obra de Cendrars tão bem encarnava.

A questão essencial está justamente na forma orgânica com que Bandeira conseguiu integrar ao desenvolvimento coerente de sua obra e às suas necessidades expressivas mais fundas as novas tendências da poesia moderna, dando-lhes um tratamento pessoal e até certo ponto único.

Mário foi provavelmente o primeiro a apontar esse feito, anos mais tarde, ao reconhecer no "Poema tirado de uma notícia de jornal" um dos poemas mais intensos e particularmente bandeirianos, apesar de limitado, na aparência, ao registro de um fato, pois nele apenas se "conta sem comentário um caso".<sup>31</sup> Entendeu que o poeta, ao se "inspirar" numa notícia ou num drama da vida real, na verdade conservava a "fluidez" originária das palavras. Por meio dela, podia realizar de forma concreta o "estado estético" em que se colocou, após ter percebido com "intensidade dinâmica criada" o fato. Além disso, podia propiciar esse "estado de poesia" ao leitor, como uma efusão lírica capaz de suscitar "transferências intuitivas" para dentro da própria experiência de quem lê o poema.

Instigado por essa noção de uma fluidez "musical" da linguagem necessária à poesia, próxima da noção atual de ambigüidade poética, Mário toca, indiretamente, em aspectos paradoxais e profundos da forma poética de Bandeira, tal como se configura no poemeto. É que, ao observar o poder que o poema tem de suscitar forte ressonância na experiência do leitor, levanta também a questão funda da dificuldade de recepção da lírica moderna, como veio se mostrando desde Baudelaire. Com isto, envolve ainda a relação, neste caso básica e problemática, entre o poema e o jornal.

O tratamento poético da notícia opera sobre uma contradição essencial: retira o resumo do destino singular de um pobre-diabo do universo da informação jornalística, para transformá-lo na síntese de uma experiência humana, densa e complexa, mediante a forma poética. E assim fica ecoando no universo de representações do leitor. Um destino singular, virado notícia, é resgatado com força significativa de valor geral, que se impõe à compreensão do leitor. O choque violento da morte inesperada, afogando toda uma vida no mistério, deixa de ser aparado pela notícia sensacionalista; irradia-se no leitor com o poder de revelação. A complexidade de um destino e tudo o que ele envolve se condensa numa forma simples, desentranhada do jornal para ironicamente contradizê-lo.

É preciso penetrar mais fundo no poema para se compreender essa passagem de um caso singular a uma forma significativa de valor geral. Nela residem provavelmente as implicações maiores da poética que aí se exprime, cifrada na simplicidade com que se desentranha o sublime do mais prosaico e humilde cotidiano.

2.

#### O TÍTULO E A MATÉRIA

Um dos modos de se fazer uma leitura analítica do “Poema tirado de uma notícia de jornal” é começar precisamente pela analogia com o jornal que, desde o título, chama tanto a atenção.

Já se observou como o próprio título está posto em destaque, em parte porque é longo, em contraste com o corpo do poema tão breve, mas em parte também porque explícita, de modo ostensivo, o vínculo de origem num contexto novo, onde esse vínculo é inesperado, dado o seu caráter absolutamente prosaico. É o que não se pode deixar de notar pelo tom trivial da explicação que ele contém, indicando a fonte da poesia e sugerindo, paradoxalmente, ao leitor, num banho de água fria, a expectativa de um poema feito de matéria não poética. O choque da novidade, tão característico do jornal, vem materializado, assim, na própria linguagem com que se anuncia de forma insólita o poema. É o que se vê, sobretudo, pelo emprego de um participio como “tirado”, corriqueiro e tão próximo da materialidade banal do ato que exprime, que soa como um golpe baixo em toda expectativa de elevada inspiração poética.

Essa entrada direta e abrupta no terreno de um discurso não organizado artisticamente como o do jornal, devia ser, na época, ainda mais chocante, uma vez que, pelos padrões estéticos então dominantes, o discurso poético era tido como o espaço da máxima diferenciação com relação à prosa comum. As noções de poesia que predominavam entre nós eram, sabidamente, as da tradição parnasiano-simbolista.

A poesia, produto nobre do espírito, dependia de uma idéia elevada de inspiração, de um vocabulário escolhido e raro, de temas antecipadamente poéticos, de um desgarramento idealista de toda referência à realidade imediata, aspirando à pureza da linguagem da música, conforme a herança do Simbolismo. Por outro lado, a idéia mais clara de poesia então corrente era ainda a do soneto parnasiano, com suas regras estritas de versificação, seu fascínio do mundo greco-latino, sua retórica altissonante, seu culto do material nobre e da palavra escultórica.

Bandeira já havia passado por tudo isso, como se pode constatar pela fase inicial de sua obra, em que a técnica parnasiana do verso medido foi habilmente assimilada e superada por excepcional domínio do ofício, logo

estendido também aos ritmos mais livres e à musicalidade encantatória do verso simbolista. Até chegar, mais tarde, por uma “prática de aproximação”, começada por volta de 1912, ao verso livre.<sup>32</sup> Do mesmo modo, foi abandonando as tintas deliquescentes e crepusculares do penumbrismo, da vaga esteira pós-simbolista, em face das inquietações da sensibilidade moderna, despojando-se aos poucos do “gosto cabotino da tristeza”, para terminar na recusa radical de todo “lirismo que não é libertação”. O *ritmo dissoluto*, publicado na edição das *Poesias*, em 1924, marca o momento decisivo dessa transição, como o próprio poeta o reconheceu e esse título atesta, preparando a efusão modernista de *Libertinagem*, em 1930.

Mas já em meados da década de 20, como se nota pelo poema em estudo, o processo está bem adiantado no rumo da nova poética. Sua direção principal parece ter sido a de um acercamento a uma matéria heterogênea e prosaica como era a do jornal, matéria bruta e impura, constituída de fatos até então considerados não poéticos. Com ela, no entanto, o poeta molda o verso livre, forma limítrofe com a prosa, e dela extrai os temas corriqueiros a que tão bem se casam as palavras simples de todo dia — ideal de linguagem que se firma doravante, acompanhando a nova descoberta. Pode-se dizer, portanto, que a descoberta da nova matéria, correspondendo a uma tendência ascética de simplificação, para que tantos fatores internacionais, nacionais e pessoais se combinavam, era também a descoberta ou invenção de temas, procedimentos e linguagem novos. E ainda muito mais: *o achado estético era também o achado de um país*, pois equivalia a um modo de tratar esteticamente uma visão do Brasil.

Nesse momento, que é exatamente o do poema em questão, Bandeira parece muito próximo de Oswald de Andrade e sua concepção do poema “pau-brasil”, forma simplificada, de síntese fulgurante, capaz de fixar, através de uma drástica redução alegórica, um retrato da contraditória realidade nacional, apanhada sobretudo na confluência desencontrada de primitivismo e modernismo.

Antes de mais nada, a semelhança da matéria que Bandeira encontrava numa página de jornal ou que Oswald registrava em instantâneos telegráficos do *Pau-Brasil*, em 1925, parecia derivar do movimento comum e mais amplo da consciência poética e crítica dos modernistas em função da realidade histórica particular do país, que então nela aflorava como numa redescoberta e, por isso mesmo, impregnada de um entusiasmo que não arrefecia nem mesmo diante dos aspectos negativos com que vinha marcada, ao se considerar o seu atraso. Embora o tratamento que cada um dá a essa matéria seja, no mais fundo, muito diferente, em ambos, a redescoberta entusiástica permite o reconhecimento de uma poesia nos fatos, como se estes estivessem imantados, em si mesmos, por sua novidade, de um potencial de surpresa estética. Isto fica patente, por exemplo, desde a abertura do “Mani-

festos da poesia pau-brasil” que Oswald lançou em março de 1924, valendo perfeitamente também para o achado de Bandeira: “A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafraão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos”.<sup>33</sup>

A exigência de invenção, logo em seguida posta por Oswald, parece se satisfazer literalmente, no puro achado da matéria bruta, quando captada a partir de um “estado de inocência” ou ingenuidade primitiva, com a “alegria dos que não sabem e descobrem”. Sabe-se muito bem os limites de toda ingenuidade, ainda mais num primitivo desta nova era. Apesar das críticas que logo recebeu, como as de Drummond, já em dezembro de 25, parecidas, aliás, às que se fizeram a Cendrars, a poesia “pau-brasil” de Oswald está longe de se reduzir pura e simplesmente à matéria bruta, estilizando sempre, através do corte e montagem das imagens descontínuas, os fatos, até obter a sua radical condensação “em comprimidos, minutos de poesia”, de que falava Paulo Prado, no prefácio do livro de 25. Ao desentranhar o seu achado, Bandeira modifica-o profundamente, como já se sugeriu e se mostrará pela análise, estilizando-o também no sentido da simplicidade natural que é a sua marca de fábrica. Mesmo quando, em ambos, o procedimento de construção está muito próximo da colagem cubista, o recorte analítico e a reorganização do fragmento em um novo contexto indicam o evidente esforço de estilização.

De qualquer modo, porém, o fascínio que ambos os poetas revelam pela matéria tomada, à primeira vista diretamente, da realidade brasileira, é um resultado do deslumbramento que a redescoberta do país produz na consciência histórica do Modernismo, em meados da década de 20. Era um país redescoberto no seu dia-a-dia, atravessado pelas contradições e desconcertos do desenvolvimento econômico-social desequilibrado, onde o avanço do processo de modernização se chocava com vastas zonas de atraso, emperradas desde sempre, de forma que pontas contrastantes de sua história, aliás malcontada, saltavam aos olhos, em misturas e interpenetrações peculiares do mais primitivo ou tradicional com o mais moderno. O país do “modernismo atrasado” a que se referia Oswald de Andrade, num artigo de 1924, sempre atento aos descompassos que a junção do mundo pré-burguês com o burguês determinava.<sup>34</sup> O processo de montar imagens descontínuas, tão importante para várias tendências da vanguarda européia e norte-americana — desde a *immaginazione senza fili* dos futuristas, dos *papiers collés* dos cubistas, da montagem surrealista ou das feiras de imagens concretas dos imagistas e dos ultraístas — encontrava, sob a visada tão cinematográfica de Oswald, uma base real, bem concreta e próxima, nas descontinuidades contrastantes da própria realidade brasileira. Da reorganização dos fragmentos em atrito no âmbito do poema “pau-brasil”, surgia a chispa generalizante da alegoria, alastrando-se em imagem total do país. A natureza dessa maté-

ria e do procedimento oswaldiano foi agudamente pinçada por um crítico recente do poeta, Roberto Schwarz: “A sua matéria-prima se obtém mediante duas operações: a justaposição de elementos próprios ao Brasil-Colônia e ao Brasil burguês, e a elevação do produto — desconjuntado *por definição* — à dignidade de alegoria do país. Esta é a célula básica sobre a qual o poeta vai trabalhar. Note-se que a mencionada contigüidade era um dado de observação comum no dia-a-dia nacional, mais e antes que um resultado artístico, o que conferia certo fundamento realista à alegoria, além de explicar a força irresistível da receita oswaldiana, um verdadeiro ‘ovo de Colombo’ na acertada expressão de Paulo Prado. A nossa realidade sociológica não parava de colocar lado a lado os traços burguês e pré-burguês, em configurações incontáveis, e até hoje não há como sair de casa sem dar com elas”.<sup>35</sup>

O tratamento que Oswald dá às imagens de mazelas e atrasos, gritantes nos contrastes da realidade nacional, assume uma surpreendente feição “otimista, até eufórica”, que se transforma em alvo da crítica ideológica do crítico. Este a vê como um traço do comprometimento da estética “pau-brasil”, em seu esforço para conferir relevância ao país, inserindo a experiência local no plano da cultura dos países centrais, com o “progressismo conservador da burguesia cosmopolita do café”. A proposta de um olhar inocente, tão enfatizada por Oswald, acabaria então, fascinada pela pura presença das figuras, suprimindo-lhes muito da força contraditória e da negatividade, perdendo-se um pouco na irrealidade e no infantilismo, que só o tom de piada constante redime, em sua alta qualidade poética.<sup>36</sup>

Bandeira confere um tratamento distinto a uma matéria em tudo muito parecida a essa de Oswald, nesse momento. Para o reconhecimento crítico dessa diferença tão relevante, é preciso penetrar fundo na tessitura do poema em que a semelhança se espelha. Desde logo, esta se acha bem visível na própria situação que marcou a publicação desse texto bandeiriano.

No contexto onde surgiu, em 1925, no jornal *A Noite*, o “Poema tirado de uma notícia de jornal” fazia parte, muito significativamente, de uma “crônica” da vida brasileira, junto com outros textos: “Lenda brasileira”; “Dialeto brasileiro”; “História literária”; “Estilo”; “Trecho de romance” e “Sonho de uma noite de coca”. Em todos eles, é clara a preocupação com a literatura, a língua falada e a realidade do país, aludidas na irreverência irônica do título geral, “Bife à moda da casa”, expressão trivial da linguagem cotidiana, tirada diretamente, como se viu, da experiência boêmia do poeta, com seu fermento libertário e seu toque de humor dissolvente. Não é à toa que no “Sonho de uma noite de coca”, um suplicante implora, com descaramento cômico, pelo “pó nosso de cada dia”. Algo dessa dissolução que pode lembrar ainda a vida boêmia, também está presente no “Poema tirado de uma notícia de jornal”: a bebedeira que precede o afogamento de João Gostoso e que parece um

desdobramento coerente do seu nome e dos traços com que se delinea a sua existência de marginal ou malandro carioca.

Mas outras afinidades sutis ligam em profundidade os textos da crônica. No "Trecho de romance", mais tarde incorporado à *Estrela da manhã*, com o título de "Conto cruel", uma criança implora a "Meu Jesus-Cristinho" pelo pai moribundo, e obtém como resposta só as palavras do narrador: "Mas Jesus-Cristinho nem se incomodou". O diminutivo da linguagem afetiva infantil, reproduzido mecanicamente pela voz do narrador, toma assim a feição de uma tirada de humor negro, misturando à seriedade dramática da situação a dissonância de uma comicidade irônica e cruel, desforra lírica ao mesmo tempo contra o destino implacável, como no "Pneumotórax", e contra a ineficácia do apelo religioso.

Noutro texto, "Lenda brasileira", depois também incluído em *Libertinagem*, a historieta de Bentinho Jararaca, que tem o cano de sua espingarda de caça comido "devagarinho" pelo demônio, aparecido sob a forma da expressão popular do Cussarui, corruptela de "coisa-ruim" por diabo, é um caso folclórico de sabor claramente pré-macunaímico. Parece ainda anteceder as narrativas exemplares de Riobaldo, no *Grande Sertão: Veredas*, tratando das artimanhas do demo. O nome do personagem junta, com graça contraditória, a lembrança de São Bento e o da cobra venenosa: como se sabe, na tradição folclórica, o santo é conhecido por afugentar ou imobilizar as cobras; na designação do herói já está sugerido seu destino irônico de caçador caçado — feitiço virado contra o feiticeiro. Mas, além disso, o nome de Bentinho Jararaca pode evocar o de outro personagem famoso na época, nas histórias de Cornélio Pires: Joaquim Bentinho, citado também por Mário de Andrade, na "Louvação da tarde", escrita provavelmente numa época muito próxima à do poema de Bandeira.<sup>37</sup>

Joaquim Bentinho, o "Queima-Campo", é o caçador mentiroso, cheio de preguiça e malícia, capaz de inventar as mais "estrambóticas aventuras". Ao que parece, moldado sobre diversas figuras de contadores de causos que teria conhecido o escritor e folclorista, inclusive a de seu pai, Nhô Raimundo. Desde a década de 20, o herói se tornou célebre em várias regiões do Brasil, por onde passou o notável animador da cultura caipira paulista que foi Cornélio Pires, ele mesmo misto de narrador oral e rapsodo, que divulgou seu personagem de mil maneiras pelos quatro cantos do país, em livros, conferências, palestras em rádios e teatros etc., numa existência movimentada e repleta de lances de aventura, semelhantes aos de sua fantasia folclórica. O caso da "Lenda brasileira" lembra mesmo um episódio da vida do autor, que, quando menino, teria perdido no mato uma espingardinha, ao defrontar-se com uma jaguatirica.<sup>38</sup> Mas, a caçada do Veado Branco, já é coisa para o herói romanesco Joaquim Bentinho, em cujas mentiras Mário percebe a expressão de desejos profundos, uma espécie de utopia compensatória "do que me falta", como está dito no poema citado.

Nesse impressionante jogo de espelhos, de semelhanças, lembranças e evocações, fica muito clara a matéria comum sobre a qual trabalhavam os escritores modernistas, no seu aproveitamento culto do material popularesco, com intenções parecidas de simbolização, buscando, através de uma experiência coletiva, imagens reveladoras da realidade multifacetada do país. Sob um tipo de herói como Joaquim Bentinho parece encontrar-se o mesmo arquétipo do aventureiro astucioso, cujos traços de comicidade popularesca foram detectados por Antonio Candido no "romance malandro" de Manuel Antônio de Almeida e na figura simbólica de Macunaíma, ambos lembrando a figura do "trickster imemorial" ou a fisionomia de certos heróis populares como Pedro Malasarte, tão presente na obra de Mário de Andrade.<sup>39</sup> No caso da "Lenda brasileira", os ecos dessa tradição parecem igualmente presentes, sobretudo quando se considera que Bentinho Jararaca parece a contraparte rural, cômica e folclórica, do malandro urbano que é o João Gostoso do "Poema tirado de uma notícia de jornal".

O tratamento cômico-sério é comum a todos os textos dessa "crônica" brasileira, "Bife à moda da casa". Certamente algo da comicidade cruel e irreverente dos demais fragmentos contamina também a historieta de João Gostoso, no contexto primitivo em que foi publicado pela primeira vez. Mas a incongruência repentina que marca o destino do malandro logo gela o riso cômico e dá o que pensar, carreando a atenção para a esfera da seriedade dramática de um conflito sem saída, enigmáticamente acentuado pela quebra da expectativa, que faz a morte sobrevir à festa. Imediatamente, portanto, esse destino humilde se transforma num problema sério, tratado, porém, à primeira vista, com a isenção distanciada de uma voz narrativa, por assim dizer, em *off*, que se limita a narrar, sem qualquer comentário, aparentando a neutralidade pretensamente imparcial da notícia jornalística. O distanciamento do narrador, máximo na anedota lendária do folclore, que nisto ainda lembra o afastamento do mundo do mito, se repete aqui em outra chave, próxima, urbana e moderna. O *mythos* primitivo, dado tradicional da providência divina, com o qual se deveria compor a narrativa, conforme o conselho de Aristóteles, é agora a novidade prosaica e cotidiana do jornal: numa "era ímpia" como a nossa, dizia Karl Kraus, a providência é a imprensa, com sua suposta onisciência elevada em objeto de convicção, com sua missão de propagar o espírito, mas, ao mesmo tempo, de destruir também toda capacidade de assimilação da matéria nova que divulga.<sup>40</sup> O narrador ausente é sinal da objetividade isenta e ainda da transformação da experiência, matéria-prima do narrador tradicional, em pura informação, compreensível em si mesma e por si mesma, esgotável no ato da leitura — fósforo apagado no instante que segue a chama da novidade. Ao desentranhar, contudo, a matéria da notícia, dando-lhe a forma do poema, o poeta torna perene o foco da surpresa, realimentando-o pela complexidade ambígua da expe-

riência humana que ali se condensa de forma inesgotável, em constante desafio à interpretação do leitor. O destino humilde de um malandro de morro carioca, imagem social da cara de um país que de repente se acha numa página de jornal, é agora um fato trágico que, ressaltado aos olhos do leitor, pede resposta.

A força simbólica do achado de Bandeira, que com ele arrasta o bloco de uma realidade muito mais ampla e complexa, demonstra a autonomia da forma significativa obtida pelo poema, ao desvincular-se do jornal e do caráter circunstancial da notícia de onde se originou. É preciso compreender, pela análise, como isto se deu. Uma vez considerada a analogia com o jornal, agora cumpre examinar a diferença essencial: o que mudou na passagem para o poema e com que sentido.

#### A FORMA E O SENTIDO

Um dos aspectos fundamentais que ressalta quando se analisa o poemeto é o seu caráter narrativo. Ele é a história supercondensada de uma vida, em seu instante final, contada em terceira pessoa por um narrador aparentemente neutro, impessoal e distanciado — justo o que no texto se aproxima ao suposto ideal jornalístico de objetividade e isenção.

O que falta claramente, quando se olha o poema em si, é a característica fundamental do poema lírico: a presença marcante, em primeiro plano, da voz central do sujeito, que expressa seus próprios pensamentos e sentimentos, fundindo-se ao mundo pelo canto. Aqui, ao contrário, o sujeito lírico está, por assim dizer, oculto; suas emoções, seu estado de alma, ou mesmo suas concepções ou visões não se revelam à primeira vista. Percebe-se primeiro a história que é contada impessoalmente; as razões da seleção, da forma do tratamento da matéria e os possíveis vínculos de tudo isso com o sujeito permanecem subjacentes, embora, desde o início, o leitor possa intuir a corrente funda de emoção que ligou o poeta ao seu tema, mantendo, porém, essa identificação latente sob a forma que lhe deu. Ainda mais: o leitor pode supor que é esse um traço decisivo da forma lírica neste caso, correspondendo a uma necessidade profunda da expressão que só assim pôde se realizar, levada por alguma razão intrínseca, exigida pela própria relação com a matéria específica aí tratada.

O fato é que, em lugar da fusão lírica do sujeito com o objeto, surge a distância característica da épica, projetando o mundo narrado no primeiro plano, onde se desenrolam acontecimentos marcados por uma alta tensão dramática. Uma vida diante do fim, contada em resumo na brevidade de uma forma lírica, aparece animada pelo teor conflitivo dos elementos contraditórios que envolve. Na verdade, portanto, o que se nota, antes de mais nada,

é essa mescla de elementos épicos e dramáticos, enquadrada na estrutura lírica, justamente a novidade característica de certos poemas de Cendrars que Bandeira e outros dos seus companheiros modernistas, com tanta agudeza, observaram.

Esse *objetivismo lírico* (para retomar os termos de Sérgio Buarque, aplicados a Cendrars), resultante da mistura indefinida e algo arcaizante dos gêneros, assim como da simplificação drástica de uma matéria já em si pobre — o destino de um pobre-diabo de uma favela brasileira —, confere ao poema de Bandeira uma feição *primitiva*, e, ao mesmo tempo, o aproxima de um meio moderno como o jornal. A singularidade de um caso da vida carioca, tirado da página do jornal, se estampa, no poema, com a elementaridade abstrata do destino universal do indivíduo que se encontra com a morte. *Uma notícia da vida moderna se transforma num mythos trágico, narrado como uma historieta numa estrutura lírica, cuja fonte (a posição do sujeito) permanece oculta.*

A junção paradoxal do primitivo e do moderno pode ser vista neste caso também como um produto da atitude primitivista que os modernistas assumiram, em parte por influência da voga européia da arte primitiva e das manifestações arcaicas e populares, que exerceram papel importante, como se sabe, na configuração da arte moderna entre as correntes de vanguarda, representando uma ruptura e poderoso desrecalque de elementos até então reprimidos no contexto europeu. Antonio Candido observou como essa tendência encontrou aqui um chão propício e condições favorabilíssimas para se arraigar e expandir, uma vez que as culturas primitivas faziam parte de nossa realidade cotidiana e muitas das ousadias e transgressões da vanguarda européia, nesse sentido, “eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles”.<sup>41</sup> O arraigamento em nosso solo dessa influência permitiria, por isso mesmo, uma reelaboração em profundidade, resultando na possibilidade de se forjar aqui uma expressão própria, ao mesmo tempo local e universal, pela penetração na particularidade concreta da realidade brasileira. Como diz o crítico: “É impressionante a concordância com que um Apollinaire e um Cendrars ressurgem, por exemplo, em Oswald de Andrade”.<sup>42</sup> Seguramente é esse também o caso de Manuel Bandeira nesse momento, que o poema em estudo representa.

Mas essa junção do primitivo com o moderno, que faz parte da tradição moderna e foi uma das linhas de força de nosso Modernismo, permite ainda a compreensão de alguns aspectos importantes da inovação do tratamento lírico que o poemeto adota, em sua relação complexa de proximidade e afastamento do jornal. O objetivismo lírico, em sua forma simplificada e de gêneros mesclados, representa, evidentemente, uma novidade da técnica poética e uma mudança do meio de produção literária. Essa mudança, que é uma recusa do passado próximo, em seu impulso de modernização, é ao mesmo tempo uma volta a um passado arcaico, que aflora, despojado, no *mythos*

trágico a que se reduz o destino do João-ninguém, na concentrada e fatal efusão dionisíaca em que se manifesta.<sup>43</sup> No poema, a notícia se transforma numa história exemplar em que ressoam modelos arquetípicos. O que se tira do jornal, veículo moderno, onde transparecem contradições que dão uma fisionomia presente do país, é uma narrativa que evoca o mito.

Para se compreender a mescla de gêneros e a integração profunda dos elementos contraditórios na forma orgânica do poema, convém distingui-los pela análise miúda em suas funções precisas e no processo pelo qual se articulam no todo.

A ausência da linguagem expressiva ou emotiva é preenchida pelo discurso narrativo, responsável pelo desenvolvimento da história: o mundo narrado é que se projeta em primeiro lugar, sem que o narrador interfira, por isso mesmo acentuando a relativa autonomia do microuniverso ficcional e da ação dramática que aí se desenrola. A ação ganha em dramatismo ainda mais por efeito da brevidade, que aproxima, secamente, a rápida seqüência de atos de João Gostoso (*Bebeu/Cantou/Dançou*), em sua aparente expressão da alegria de viver, manifestada num crescendo da expansão efusiva, ao abrupto desfecho do último verso. O despojamento ascético, a descarnadura esquemática, a condensação brutal dessa síntese brevíssima de uma vida, acentuam-lhe a incongruência conflitiva e o caráter enigmático por compressão, fazendo colidir a efusão do êxtase vital com a morte numa unidade maciça, que dependesse de uma ordem necessária e inevitável, sob o império da causalidade. A não intervenção do narrador abre espaço para o desenvolvimento compacto da ação dramática, que parece desenrolar-se por si mesma, num avanço ininterrupto rumo ao fim, a partir da chegada de João Gostoso no bar Vinte de Novembro. Na verdade, a unidade de ação parece vir de antes, desdobrando, coerentemente, traços do “personagem” e de seu espaço característico, apresentados na caracterização feita no primeiro verso, que abre a moldura narrativa do poema. Ainda uma vez aqui, como na antiga Grécia, nos primórdios da literatura ocidental, o “caráter do homem é o seu destino”, conforme se lê numa máxima de Heráclito.<sup>44</sup> Os atos de João Gostoso seguem-se à descrição de seu modo de ser, apresentado de início, compondo com ele um bloco único.

De fato, o longo verso livre do princípio, com sua continuidade prosaica e seu caráter descritivo, não apenas lembra a ocorrência policial transformada em notícia de jornal, mas apresenta, por assim dizer, o *ethos* de um indivíduo, mediante a identificação pelo nome, pelo tipo de trabalho e pelo local de moradia. A informação do meio moderno de comunicação se abre para traços genéricos e abstratizantes de determinação elementar do indivíduo, que logo topará com a catástrofe e o desenlace de seu destino, de algum modo contido já nos elementos da descrição que o caracterizam.

Em primeiro lugar, a identificação pelo nome: a substituição do sobrenome por uma espécie de apelido e o caráter comum do prenome estão cheios de implicações. Indiciam, antes de mais nada, a condição social do indivíduo pobre, para quem não conta a distinção de família e o nome próprio *corriqueiro* é um modo de dissolver-se na generalidade do grupo. O adjetivo *gostoso* distingue o indivíduo por uma forma de consideração pelo grupo social, conotando um matiz erótico e popular, com seu lado meio gaiato, que faz logo imaginar o universo do malandro, cuja força de atração e poder de sedução têm decerto um fundo sexual importante. Esta característica se liga, sem dúvida, coerentemente, prenunciando-a, à inclinação do malandro para a diversão e a festa, a que se entregará em seguida, num espaço igualmente apropriado a seu caráter: o bar.

O subemprego (*carregador de feira-livre*), implicando a força física e a baixa remuneração, reforça o traço da condição humilde do tipo social e, indiretamente, o aspecto físico que o distingue, introduzindo ainda a nota da sua instabilidade e precariedade. Estas, por sua vez, aparecem enfatizadas pelo local da moradia, que é uma favela carioca (*morro da Babilônia*) e uma habitação tosca, provisória e imprecisa (*barracão sem número*). A falta do número parece frisada pelo contraste com o nome do bar que vem a seguir: *Vinte de Novembro*, em que a data sugere uma falsa precisão.

Na verdade, todo esse processo de caracterização está marcado por uma ambigüidade contraditória: os traços singularizadores e localistas que determinam o malandro carioca em seu espaço característico são ao mesmo tempo fatores de indeterminação genérica e abstratizante do tipo social, não deixando espaço para a diversidade individual. Ao chegar ao bar e se entregar à diversão, João Gostoso parece estar cumprindo o que estava pré-determinado em seu nome e modo de ser, como um indivíduo que deixa atrás de si toda diversidade para ir de encontro à universalidade de seu destino na morte. Um homem despido de tudo que vai irrevogavelmente rumo à catástrofe, que o aguarda em sua estranheza inesperada, como a diversidade máxima para alguém que caminha para o oposto: a exaltação vital da festa.

Essa caracterização generalizadora, baseada no paradoxo da determinação que indetermina, depende assim de relações cerradas e coerentes entre os elementos lingüísticos que mobiliza, afastando-se obviamente das relações aleatórias, artisticamente não organizadas, do texto jornalístico, voltado apenas para a comunicação da informação de forma clara e direta. A ambigüidade deriva dessas relações intrincadas entre as palavras, que apenas deveriam prender-se à referência informativa e, no entanto, acabam por relacionar-se entre si como se estivessem num campo oscilante de forças contraditórias.

A coerência própria da linguagem poética se mostra já no nível material do som, que, pela recorrência inesperada, quebrando a expectativa de uma

linguagem prosaica como a do jornal, forma a cadeia verbal e ambígua do sentido. Assim, os índices que designam o local da moradia aparecem vinculados pela aliteração das bilabiais /m/, /b/, da nasal dental /n/ e da vibrante /r/: *MoRava No MORRo da BaBilônia Num BaRRacão sem NúMeRo*. Trata-se, porém, de uma sonoridade expressiva, mas discreta, que apenas se insinua em meio a um verso de hausto longo e andadura prosaica, atulhado de dados factuais como um documento policial, virado do avesso pela indeterminação que torna a descrição ambígua. Por essa analogia com a ocorrência policial, ele se liga com verossimilhança ao título, fazendo eco ao jornal, ao mesmo tempo que cria uma tensão expressiva entre a prosa e a poesia, cujas características também aí se acham presentes e saltam à vista. Esta tensão, derivada das contradições, constitui a marca da construção do poema.

A atenção do leitor é chamada para algo que parece prosa, mas que se afirma como verso, pelo destaque tipográfico, que o mantém isolado como uma linha única (embora as palavras que o compõem não caibam nessa linha), e pelo corte, que interrompe a enumeração de dados, suspendendo a frase sem pontuação final. De certo modo, essa frase inicial se abre para as demais, nos outros versos, todos eles também sem pontuação, como se se ligassem por uma necessidade interna, num bloco de fato único, até o aparecimento do ponto final. A leitura deve percorrer rapidamente o todo, precipitando-se na descida, acelerando-se intensamente pela brevidade dos versos centrais, até distender-se no fim, com o desenlace. Assim fazendo, na realidade ela acompanha o movimento interno do ritmo e da ação, toda a trajetória em que João Gostoso cumpre implacavelmente seu destino para a morte. Numa descida inevitável e sem explicação, como a da pedra que rola morro abaixo por necessidade física, esse ser sem características precisas, sem nome próprio, sem moradia ou emprego definidos, também se precipita nesses versos livres sem pontuação. A passagem do ritmo lento dos versos iniciais, o primeiro longuíssimo e o segundo ainda longo, para os seguintes, curtíssimos, imita na expressão esse movimento, enfatizado até visualmente pela oposição entre a verticalidade rápida dos curtos e a horizontalidade espraiada dos longos, no princípio e no fim. Algo da dança de morte de João Gostoso se imprime nas angulosidades do ritmo do poema como um todo: um movimento que, do caos da vida sem rumo certo (*Babilônia*), mergulha no caos das águas fatais da Lagoa.

João Gostoso parte do alto, do *morro da Babilônia*, para morrer embaixo, na *Lagoa Rodrigo de Freitas*. Esses dois espaços, tensos e carregados com todo o significado que possam sugerir, por entrar significativamente no movimento do todo, são os marcos espaciais da ação, os limites de uma vida, em máxima compressão. Aí se percebe que a designação desses espaços se acha motivada dentro do poema, em virtude das relações laterais entre as palavras dentro do mesmo campo de forças do contexto comum. A descida

de João tem uma coerência lógica férrea, pois parece obedecer cegamente, em primeiro lugar, ao desnível do espaço, submetendo-se a uma causalidade gerada pela necessidade física, como se se tratasse da *ananke* dos gregos, atuando como uma fatalidade material e bruta. Mas, ao mesmo tempo, o desnível do espaço é também um desnível social, determinado por condições históricas específicas do atraso social brasileiro. O modo de ser do malandro carioca condiciona-o a essa fatalidade, pois a condição precária do pobre o coloca à mercê da força fatal: obviamente, são sempre os desamparados os que mais sofrem com as catástrofes naturais. Nesse sentido, como tantas vezes na tragédia grega, o caráter é de fato o destino. O circunstancial ganha a dimensão trágica do inevitável: João Gostoso desce, implacavelmente, para a destruição, ao entregar-se a si mesmo, ao ir ao encontro do que ele próprio é. Aqui o caso singular, dado pela circunstância brasileira, encarna o arquétipo. Sua história adquire a proporção exemplar do *mythos* trágico. O destino humilde de um tipo popular de uma grande cidade, onde se chocam as contradições do desenvolvimento moderno e do atraso, não apenas evoca o esquema primitivo e arquetípico em sua trajetória exemplar rumo à catástrofe, mas se alça ao sublime da elevação trágica, ao revelar, pela seriedade do tratamento poético, a substância altamente problemática de sua condição humana. João Gostoso se acha numa situação de *hamartia* (para empregar o termo com que Aristóteles designou o erro trágico), não propriamente porque cometa um erro ou falha moral que o coloque num beco sem saída, mas porque sua situação é difícil de antemão, dadas as circunstâncias que o condicionam e determinam seu caráter. Não sendo especialmente bom ou mau, mas um ser *naïf*, um simples João-ninguém, com a simpatia e a alegria de viver impressas no nome, basta que siga naturalmente seu modo de ser para que sobrevenha o descomedimento (*hybris*) que lhe é próprio, com seu terrível desfecho. Empurrado para baixo, sua vontade de viver o eleva por um instante, antes de destruí-lo.

A contradição entre o alto e o baixo, com tudo o que ela implica, no plano espacial, social e da representação literária da realidade, arma, assim, um poderoso campo de forças em choque, complexo e rico de sentido, cuja compreensão em profundidade depende da penetração nos detalhes concretos que nele se articulam significativamente. A começar, dos elementos espaciais, ao mesmo tempo ligados à circunstância brasileira e tensos pelos ecos dos arquétipos que evocam, ao se organizarem nesse contexto.

*Babilônia* designa, primeiramente, o conhecido morro carioca, que aparece também num poema de Drummond, um poema do *Sentimento do mundo*, com as marcas de sua história, seu encanto, sua paisagem e o ar festivo que a voz de um “cavaquinho bem afinado” garante, como “uma gentileza do morro”. Mas no poema de Bandeira, *Babilônia* se opõe ao espaço de baixo, o da *Lagoa Rodrigo de Freitas*, e essa oposição suscita uma série de signi-

ficados secundários que se associam aos termos, enriquecendo pela ambigüidade o sentido.

A Lagoa, designada pelo nome próprio de uma figura histórica, é um local de beleza e riqueza, no Rio de Janeiro, embora se situe embaixo, tanto no espaço real da cidade como no corpo do poema. Numa curiosa crônica de 1951, recolhida por Bandeira e Drummond numa antologia sobre a Cidade Maravilhosa, por ocasião de seu quarto centenário, José Lins do Rego capta o surgimento de uma favela em contraste com aquele local “de uma beleza de espanto”: “Era o povo do morro que descera com os seus barracos na cabeça para enfincá-los ali”.<sup>45</sup> Esse contraste, apanhado ao vivo pelo cronista, está contido no poema, onde se transforma num traço estrutural de valor simbólico. Por ele se relacionam dois aspectos opostos da realidade física, material e social — o morro e a lagoa; o alto e o baixo; a pobreza e a riqueza —, mas também as duas pontas da ação — o começo e o fim; a vida e a morte —, assim como suas implicações no plano simbólico, em que se juntam as duas dimensões de um destino humano ao mesmo tempo singular e universal, histórico e arquetípico, moderno e primitivo, e dois níveis da representação literária: o humilde e o sublime. O que permite que esses elementos contrastantes se relacionem e se integrem num todo orgânico é o princípio formal da ironia, capaz de articular dialeticamente as contradições numa estrutura mais inclusiva, cuja força expressiva reside justamente na amplificação do sentido ambíguo que propicia, potenciando a proliferação dos significados associados, numa cadeia poderosa de idéias ao mesmo tempo oponentes e afins. Uma ironia cujo eixo principal é o movimento inconsciente de um ser que caminha na direção de si mesmo, conforme as forças da vida, e mergulha na destruição.

Em contraste com o espaço da Lagoa, chamada pelo nome próprio (*Rodrigo de Freitas*), o *morro da Babilônia* é o espaço da favela e da miséria anônima, mas também da indeterminação, da confusão e do caos, significados contidos no termo, em seu emprego como substantivo comum, em que pesa ainda o eco degradado da Babel primordial. Ironicamente, o termo evoca ainda o passado histórico e mítico de uma cidade maravilhosa como o Rio de nosso tempo, coberta de luxo e riqueza — a cidade “tão magnífica”, na descrição de Heródoto; a cidade dos jardins suspensos de Nabucodonosor; a cidade mítica, cujo nome, na origem, era uma *Bâb-ilâni*, uma “Porta dos deuses”, conforme ensina Mircea Eliade.<sup>46</sup> A complexidade aumenta, e com ela a tensão das contradições, quando se considera que essa cidade também conhecida por “Liame entre o Céu e a Terra” ou por “Casa da base do Céu e da Terra”, freqüentemente assimilada à montanha cósmica, como um centro ou eixo do mundo, abria-se ainda para as regiões inferiores, pois teria sido construída sobre *bâb-apsû*, a “Porta de *apsû*”, em que *apsû* designa as águas do Caos anterior à Criação. A duplicidade do simbolismo tradicional do termo Babilônia vibra, portanto, com toda a sua intensidade e poder de

sugestão imaginativa no âmbito do poema, pois se casa ao princípio estrutural básico de oscilação entre o alto e o baixo, foco dos significados contraditórios, ironicamente harmonizados. A imagem de confusão e caos que projeta o *morro da Babilônia*, lugar de miséria situado paradoxalmente no alto, sugere antecipadamente algo da dissolução em que mergulhará João Gostoso, literalmente tragado pelo caos das águas da Lagoa, lugar de riqueza, mas localizado embaixo. De algum modo o fim está contido na origem. No meio da trajetória catastrófica, o momento de festa e de exaltação dos sentidos é o instante dionisíaco, ao mesmo tempo baixo e alto, em que o paroxismo de vida se mistura à dissolvência, preparando o fim, mas seguindo-se coerentemente à descrição do princípio.

Na verdade, um elemento de indeterminação, fluido e caótico, de dissolvência e progressiva “liquefação”, liga as três partes do poema num todo coeso, como história que é de um processo de dissolução do indivíduo: o início, com a caracterização do primeiro verso, onde esse elemento está presente em vários traços da pobreza anônima, da insinuação erótica, da confusão e da própria tendência a dissolver o indivíduo no tipo e no grupo; a ação, que começa com a chegada ao bar, local “dissoluto”, e se expande com os atos da bebida, do canto e da dança, manifestações todas da “embriaguez” dionisíaca; por fim, no último verso, a morte literal por água. Assim, a descida de João Gostoso do morro da Babilônia às águas da Lagoa Rodrigo de Freitas representa a *liquidação* do indivíduo, o mergulho do ser na indiferenciação caótica do mundo natural, como se nessa trajetória regressiva se desfizesse o processo de individuação. Este movimento, sugerido obscuramente no começo pelas condições que cercam o “herói”, se clarifica no meio, como se aí, no encontro do indivíduo consigo mesmo, se revelasse um destino, cujos traços marcantes estavam postos desde o princípio, assim como ainda aí se retém, no mais fundo, a razão oculta da reviravolta do fim, em que o indivíduo por assim dizer se dissolve no seio da natureza. Uma análise cerrada do meio permite a integração das partes e uma compreensão mais completa do todo.

O movimento da ação tem início, como se observou, no segundo verso, com a chegada de João Gostoso ao *bar Vinte de Novembro*. Esse verso principia por uma das fórmulas características de começo da narrativa tradicional: *Uma noite...* Como outras similares (*Era uma vez...*), ela introduz um tempo indeterminado e vago, certamente incompatível com a exatidão que se requer de uma notícia de jornal, mas com poder encantatório e pressago de evocação (acentuado pelo sortilégio da palavra *noite*, sempre tão forte em Bandeira), capaz de cativar e manter em suspense o ouvinte, lembrando velhas raízes na tradição oral do conto popular, das histórias da carochinha e do mito.<sup>47</sup> A fórmula liminar acentua mais uma vez o caráter primitivo do texto, casando-se ainda perfeitamente, pelo traço popular e oral que traz

consigo, à caracterização anterior de João Gostoso. Outros traços da linguagem desse verso reforçam esse aspecto. Com efeito, o emprego redundante do pronome sujeito *ele*, que se omitiria na linguagem culta escrita, e a sintaxe de regência do verbo *chegar* (*chegar em*, ao invés de *chegar a*) demonstram o aproveitamento de detalhes da fala cotidiana e popular, do “português do Brasil”, em cujo emprego o poeta se achava então empenhado, conforme se notou.

Da mesma forma que essas características da linguagem dão seqüência ao fio do discurso, combinando-se, coerentemente, com o quadro social anteriormente apresentado no verso de abertura, a chegada ao bar desdobra, com a mesma propriedade, um aspecto decisivo da caracterização de João Gostoso, sugerido desde a apresentação de seu nome: a inclinação para o prazer, para a vida festiva, para a dissolução. Em relação ao contexto coeso e coerente que assim se vai formando, os três versos subseqüentes constituem uma seqüência natural que o leitor tende a apreender mesmo como uma conseqüência necessária, cumprindo-se o princípio de causalidade da construção do enredo: *post hoc, propter hoc*.

No entanto, esses três versos se destacam, em nítida oposição aos demais que compõem o poema. Em primeiro lugar, visualmente, pois são de fato curtíssimos, se comparados aos outros, mesmo se se considera que entre eles e o primeiro, longuíssimo, o segundo, menos longo, atenua um pouco a passagem completamente abrupta. De qualquer modo, porém, eles chamam a atenção pelo tamanho contrastante, formando uma espécie de bloco uniforme, cuja impressão de verticalidade é realmente oposta à horizontalidade derramada dos restantes, sobretudo do primeiro e do último. Por outro lado, essa marcada assimetria que revelam com relação ao conjunto, parece compensada pela completa simetria que mantêm entre si. Na verdade, são versos perfeitamente regulares, dissílabos, em contraste com o número inteiramente arbitrário de sílabas que reina entre os outros três. Além disso, do ponto de vista da formação morfológica, são totalmente homogêneos — três formas verbais, no mesmo tempo, modo e pessoa; três pretéritos perfeitos do indicativo, na terceira pessoa do singular: *Bebeu/Cantou/Dançou*. Do ponto de vista do ritmo e do som, a simetria não é menos marcante. São os únicos versos que rimam, perfeita ou imperfeitamente, no poema (*-eu/ou/-ou*). E o acento rítmico incide sempre na segunda sílaba, formando a mesma sucessão de uma sílaba átona e uma tônica, ou seja, uma mesma célula rítmica repetitiva, um mesmo pé iâmbico: *Bebéu/Cantóu/Dançóu*.

Com sua simetria, uniformidade, regularidade e homogeneidade, os três versos curtos introduzem no poema um momento de marcada repetição em meio à diferença, com importantes implicações no plano semântico. É que representam a repetição de atos análogos num mesmo sentido, como se dessem forma, pela reiteração, a um movimento sempre numa direção idêntica.

Na verdade, dão forma a um mesmo movimento ritualístico de atos repetidos e exemplares, encarnando os gestos efusivos da alegria e da exultação vital, constituindo a expressão *ditirâmbica* de um crescente entusiasmo. De fato, eles formam uma espécie de microestrutura climática, em crescendo, corroborada até pela ordem alfabética das letras iniciais, pela sugestão visual de verticalidade, pela acumulação de traços repetitivos, de sons ecoantes, exprimindo uma efusão progressiva do ser, desencadeada pela embriaguez até a expansão exultante do canto e da dança. Um movimento de ascensão para o êxtase, em contradição com o movimento de descida do pobre-diabo, *um movimento do ser humilde para o sublime — instante de alumbramento*.

Esse momento de repetição e elevação extática, aberto para um tempo diverso, o tempo da festa, com seu paroxismo de vida — tempo de embriaguez e descomedimento (*hybris*) fora do tempo habitual — está impregnado de sugestões arcaicas, evocando o mito e a presença do “deus estranho”: Dioniso.<sup>48</sup> A seqüência da bebida, do canto e da dança, em ritmo tenso e frenético, suscita a imagem primitiva do séquito orgiástico em louvor desse deus vindo do Oriente, estranho entre os gregos, sempre acompanhado desse cortejo delirante cuja pré-história, como observou Nietzsche, remonta à Ásia Menor e à *Babilônia*.<sup>49</sup> Dioniso, deus da vegetação, ligado à vida e ao vinho, é também um deus profundamente vinculado ao elemento da umidade, como o caracterizou Walter Otto, não apenas porque o mar foi o seu refúgio, como está na *Iliada*, mas porque as várias versões de sua história o relacionam com águas de lagos ou lagoas, conforme atestam alguns de seus nomes: “Aquele do lago”, “Aquele que nasceu no lago”...<sup>50</sup> Ligado, pelas águas, à vida e à morte. Um deus com o poder de misturar ao elemento líquido todos os sucos da terra e, assim, plasmar a vida. Um deus que desceu aos Infernos, às regiões íferas do Hades, em busca da sombra da mãe, Semele, através das águas do Lago de Lerna. “Hades e Dioniso, no fundo, o mesmo”.<sup>51</sup>

Nietzsche procurou mostrar, como se sabe, que a tragédia clássica grega era uma estrutura de tensões, resultante do embate entre o espírito apolíneo e a sabedoria dionisíaca, tensões nela harmonizadas *musicalmente*, com a força das dissonâncias e das energias contrastadas. Nessa forma de grande arte, o sonho apolíneo, entendido como a visão contemplativa e ideal que representa as coisas não como são mas como deveriam ser, se submetia de algum modo ao impulso primitivo do dionisíaco, com seu fundo inconsciente de extravagância e violência, de raiz asiática, tal como se representava no cortejo orgiástico ao deus e se expressava com júbilo ou profunda tristeza nos ditirambos líricos. O trágico decorre dos ditirambos, assim como o coro dos sátiros, primitivamente um grupo de adoradores extáticos do deus, foi o “ventre do diálogo” da tragédia. Apolo acaba por falar a linguagem de Dioniso;

dá forma à sabedoria dionisíaca no mito: o mito trágico não é senão “uma simbolização da sabedoria dionisíaca por meio dos procedimentos da arte apolínea”.<sup>52</sup> Na estrutura de conflitos da tragédia se exprime “uma grande vontade de viver”; o trágico brota de uma força exultante: da alegria do êxtase.

Na interpretação nietzschiana do trágico, o deus, ligado frequentemente ao ciclo de morte e renascimento do ano, encarna ao mesmo tempo um princípio de destruição e regeneração, de modo que sua força de embriaguez e dissolvência na verdade é um modo de comunhão profunda com a unidade primordial da natureza. O dionisíaco é, nesse sentido, uma negação do princípio de individuação e pode representar um retorno do ser ao indeterminado. As contradições gritantes entre manifestações de dor e júbilo nos ditirambos, na raiz do trágico, implicam as contradições mais fundas e recorrentes entre vida e morte no bojo da natureza. A dor trágica vem com a exultação, do próprio nervo da vida.

O momento central do poemeto suscita esse fundo arcaico e poderoso com suas contradições fundamentais. O estilo, através dos recursos apontados, serve de mediação ou passagem para essas camadas profundas que, por assim dizer, se atualizam na historieta de um marginal de uma cidade moderna, ao mesmo tempo que a colocam na dimensão do universal e de uma vasta e complexa tradição. A serenidade épica com que essa historieta vai sendo narrada de um ponto de vista impessoal, de repente se confrange na tensão lírico-trágica dos versos centrais e do desenlace, que não é senão o resultado natural do embate que se trava no meio, quando, pelo movimento da dissolução sugerido desde o princípio, a vida em sua máxima intensidade se faz morte. A irrupção do trágico em meio à vida de um pobre-diabo atua como uma dissonância (musical e irônica), revelando em sua miséria ordinária a elevação sublime. A intuição do poeta captou profundamente essa contradição essencial, num momento de festa, em que a efusão material dos sentidos é já anúncio da destruição. Assim, é esse também o instante de reconhecimento e elevação de um ser humilde, destituído de tudo, reduzido à elementaridade de seu destino humano, à sua miséria humana mais radical, mas alçado como um símbolo ao mesmo tempo de nossa condição e da face trágica de um país, cujo processo de modernização se faz às custas do sacrifício do pobre, com sua fragilidade exposta às forças elementares da natureza.

Ao nos revelar este rosto da miséria, o poeta, à primeira vista ausente, se solidariza no mais fundo com ela, confidenciando-nos contraditoriamente, pela ironia aparentemente isenta, a emoção que o irmana à substância trágica onde a própria face do homem se espelha, no processo mesmo de sua dissolução, em seu destino enigmático para a morte. Identificado com esse destino, ele o transforma em objeto de uma emoção pessoal, em achado lírico, e o passa ao leitor num concentrado enigma, como uma forma da expe-

riência. Com isto, desentranha não apenas a imagem de um país ou a dimensão trágica universal de um destino comum, resgatando-os das páginas fugazes de um jornal para a perenidade da arte, mas também a poesia sublime que se oculta numa vida humilde e se mostra na forma simples das palavras de todo dia, cuja fonte pode se achar escondida na imprensa cotidiana. Poucas vezes a poesia brasileira soube descer assim fundo para subir tão alto, encerrando, com naturalidade, um todo tão complexo em secreta e sóbria simplicidade.