

DAVI ARRIGUCCI JR.

*HUMILDADE,
PAIXÃO E MORTE*

*A POESIA DE
MANUEL BANDEIRA*

2ª edição


COMPANHIA DAS LETRAS

Companhia das Letras
EXEMPLAR DO PROFESSOR

A FESTA INTERROMPIDA

“[...] o espaço e o tempo tornados
sensíveis ao coração.”

Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido*
(*A prisioneira*)

PROFUNDAMENTE

Quando ontem adormeci
Na noite de São João
Havia alegria e rumor
Estrondos de bombas luzes de Bengala
Vozes cantigas e risos
Ao pé das fogueiras acesas.

No meio da noite despertei
Não ouvi mais vozes nem risos
Apenas balões
Passavam errantes
Silenciosamente
Apenas de vez em quando
O ruído de um bonde
Cortava o silêncio
Como um túnel.
Onde estavam os que há pouco
Dançavam
Cantavam
E riam
Ao pé das fogueiras acesas?

— Estavam todos dormindo
Estavam todos deitados
Dormindo
Profundamente

*

Quando eu tinha seis anos
Não pude ver o fim da festa de São João
Porque adormeci

Hoje não ouço mais as vozes daquele tempo
Minha avó
Meu avô
Totônio Rodrigues
Tomásia
Rosa
Onde estão todos eles?

— Estão todos dormindo
Estão todos deitados
Dormindo
Profundamente.

1. MATÉRIA E MEMÓRIA

Como a célebre “Evocação do Recife”, “Profundamente” é, antes de tudo, um daqueles poemas que Manuel Bandeira vincula, de forma explícita, a circunstâncias biográficas, a lembranças de sua infância, passada em Pernambuco. No *Itinerário de Pasárgada*, o próprio poeta se encarrega de esclarecer quem são as figuras mencionadas no poema: Totônio Rodrigues, Tomásia, Rosa. Para isso recorda, com riqueza de detalhes, o ambiente da casa do avô materno, Antônio José da Costa Ribeiro, e a quadra decisiva, de 1892 a 1896, em que se constituiu o que ele mesmo chama de sua “mitologia”. Figuras marcantes para a imaginação do menino que um dia pôde vê-las perambular pelo espaço “fabuloso” da Rua da União e adjacências, em Recife — um mundo mágico, formado por outras ruas também de belos nomes: Aurora, Saudade, Formosa, Princesa Isabel...¹ Espaço não referido diretamente no poema, mas “ali tão presente”, segundo diz, quanto no texto da “Evocação”.

Na segunda parte do poema, a menção à idade (*Quando eu tinha seis anos*) parece confirmar esse comentário autobiográfico, permitindo situar com precisão cronológica, supondo-se uma relação direta com o plano da biografia, a festa de São João referida, que teria acontecido exatamente naquela quadra decisiva de sua infância, cuja riqueza e intensidade de vida ele próprio tratou de assinalar. Provavelmente nessa ocasião e noutros momentos de seu passado mais remoto, a que alude com frequência em toda a sua obra em prosa, se configuraram algumas das imagens mais profundas e recorrentes de sua poesia, elaborada, no entanto, somente muitos anos mais tarde, após

a formação de uma ampla experiência humana e artística, de um grande cabedal de leituras e uma intensa prática poética. Ainda no princípio do *Itinerário*, o poeta remonta a essas velhas imagens da memória para confessar como nelas, pela primeira vez, descobriu com sobressalto a emoção diferente que depois aprendeu a associar à poesia. De alguma forma, para ele, o poético pode brotar dessas raízes fundas da infância, de uma terra encantada da memória, pois por vezes as imagens aí sedimentadas se revelam carregadas de uma emoção distinta das emoções comuns, uma emoção imantada, cuja força de atração se traduz em sua capacidade de instaurar um mundo, articulando os elementos mais heterogêneos em torno de seu pólo essencial.

O retorno dessas velhas imagens ao núcleo central dos mais diversos poemas indica os caminhos sinuosos, aleatórios e obscuros que pode percorrer o processo de criação, sujeito, além do mais, a pressões das mais diferentes circunstâncias, obedecendo a razões nem sempre conscientes, como o próprio poeta frisou muitas vezes. No caso específico de "Profundamente", as imagens da festa de São João, sem dúvida herança direta da formação de Bandeira, em seus contactos com o passado regional brasileiro, desde os tempos de menino, ressurgem articuladas por uma explícita intenção modernista, dominante na fase de composição dos poemas do final da década de 20, logo enfeixados em *Libertinagem*, livro elaborado, em larga medida, conforme ao projeto estético do Modernismo. Assim são imagens que fazem parte de uma matéria extremamente pessoal e íntima, mas ao mesmo tempo também histórica, dependente de um desígnio programático bastante acentuado, no sentido da recuperação do passado histórico e da tradição popular, como uma forma de tomada de consciência da realidade brasileira em todas as suas dimensões. Para o poeta era esse decerto um momento extraordinariamente propício, pois lhe permitia pôr-se de acordo com as inquietações poéticas do seu tempo, fundindo tendências nacionais e internacionais da vanguarda literária, e, a uma só vez, retornar à raiz de sua experiência poética, que justamente reconhecia nas remotas imagens da memória infantil, nas voltas inesperadas da emoção do passado, a fonte primeira da poesia. Ele podia, assim, reaprender os caminhos da infância distante e debruçar-se sobre o grande mundo, para o qual, já maduro e experiente, abrira o espaço da intimidade — o quarto, onde pôde resumir o passado, assimilando longamente o vivido ao universo da experiência pessoal, e onde se pôs em contacto com o que vinha de fora, as novidades e circunstâncias do presente mais imediato.

Como essa matéria, rica e complexa em si mesma, tomou forma significativa no poema, integrando dados da memória pessoal e seguramente também muitos outros fatores de natureza diversa, sempre difíceis de precisar, é a questão crítica fundamental. De certo modo, se trata de sair em busca de um tempo perdido, de repente reencontrado no espaço de um poema.

Talvez se possa dizer de antemão que o foco da compreensão não se centra sobre o resgate de um passado morto, cujo significado, idealizado pelo poeta a partir de seu presente, ele queira porventura recuperar, mas sobre o modo como o passado, para ele, não deixou de atuar, inserindo-se no presente como lembrança viva, como lembrança imagem (conforme talvez dissesse Bergson), capaz de, atualizando-se, tornar-se uma forma de percepção do mundo.

O ensaio é aqui uma tentativa de refazer caminhos da memória, investigando as voltas tantas vezes labirínticas que descreve a forma artística ao dar expressão a uma determinada emoção nascida do passado. Suas balizas são os traços concretos da formação lingüística que é o poema. Sua matéria, o espaço e o tempo; ou seja, o fundo das "circunstâncias", a que muitas vezes o poeta atribuiu a origem da poesia.

2. POEMA DESMANCHADO

CONSTRUÇÃO DA FESTA

Como vários outros poemas de Bandeira, "Profundamente" começa por uma espécie de fórmula de abertura, constituída por uma oração subordinada temporal, introduzindo a narração de uma situação ou *cena* parecida à da prosa de ficção:

Quando ontem adormeci

Já se apontou uma construção análoga, anteriormente, no "Poema só para Jaime Ovalle", caracterizado também pela introdução imediata numa cena, no caso, no interior de um quarto, onde um Eu solitário desperta para a consciência e a meditação, num dia chuvoso, mal saído da noite:

Quando hoje acordei, ainda fazia escuro

Esquema semelhante ocorre com o verso de abertura do "Soneto inglês n.º 1", um notável decassílabo (distinto, portanto, dos versos livres anteriores):

Quando a morte cerrar meus olhos duros

Exemplo bem próximo deste último, pelo tempo verbal (futuro do subjuntivo), mas com o verso livre, é o de "Consoada":

Quando a Indesejada das gentes chegar

Voltando ao decassílabo, "Peregrinação", mais uma vez, insiste duplamente na fórmula, com o tempo passado, adotando perspectivas paralelas e contrastantes, num recorte cubista da realidade, parecido ao de "Maçã":

Quando olhada de face, era um abril.
Quando olhada de lado, era um agosto.

Outros exemplos ainda poderiam ser acrescentados, mostrando a recorrência do mesmo procedimento, como se o poeta com frequência fosse obrigado a lançar mão de uma fórmula liminar, característica da narrativa, para dar início à enunciação lírica. Uma vez notado esse recurso à fórmula inicial, logo se percebe que ele próprio pode faltar em outros casos, mantendo-se, no entanto, a mesma tendência para a configuração plástica de uma cena fictícia, de que ainda é exemplo o poema "Maçã". E, de fato, todos esses são poemas fortemente *imagéticos* ou *pictóricos*, para empregar termos utilizados por Kaete Hamburger na denominação desse tipo de forma mesclada, épico-lírica, próxima da balada e provavelmente derivada do epigrama, na qual o discurso expressivo em primeira pessoa se mescla a uma espécie de representação ficcional, avizinhandose da prosa de ficção propriamente dita.²

Como se pode observar pela maioria dos casos citados, são poemas intimamente dependentes da memória épica, a faculdade mestra do narrador, e ao mesmo tempo muito visuais, evocando, com efeitos plásticos marcantes, eventos e figuras humanas, e tendendo à configuração pictórica ou à imitação da visualidade própria da pintura, como se contassem uma história, de teor profundamente subjetivo, por meio de quadros imagéticos. Como observa Hamburger, "o segredo consiste na evocação da figura como uma espécie de visão poética, elevada a uma plasticidade superior e numa exploração dos recursos plásticos e ficcionalizadores da função narrativa, por assim dizer, dentro das suas possibilidades líricas".³ Entre os poemas característicos, comentados por essa estudiosa dos gêneros, se acha o "poema-escultura" "Torso arcaico de Apolo", de Rilke, que Bandeira traduziu, revelando, talvez, uma afinidade eletiva mais funda do que a que se poderia imaginar num tradutor que nem sempre se regeu por uma escolha tão significativa para sua própria obra poética.

Ora, "Profundamente" é, no mesmo sentido de todos esses exemplos mais relevantes, um caso perfeitamente típico de poema imagético. Ele se constrói a partir da memória do poeta, com eventos do passado próximo e distante, ao mesmo tempo ligados à subjetividade individual e à coletividade — a festa de São João, como a evocação épico-lírica, fortemente visual e plástica, de uma cena em que o próprio sujeito participa e cuja repercussão na esfera da subjetividade é um dos aspectos decisivos da construção poética. Elaborado, como se notou, sobre uma matéria fundamental para Bandeira, tanto de um ângulo íntimo quanto histórico (à medida que articula elementos da história pessoal, da realidade brasileira e do programa modernista), parece representar também um modo de formar característico do méto-

do de trabalho do poeta, muito persistente ao longo de sua prática poética, ganhando, por isso, significação exemplar com relação a toda a sua poesia. É preciso, portanto, examiná-lo até o mais fundo, por assim dizer até a raiz das circunstâncias de tempo e espaço implicadas em sua composição.

Esquemáticamente, o poema, composto em versos livres e estrofação irregular, é formado por dois grandes blocos, assimétricos na quantidade de versos, mas paralelos. Cada um deles tem, por sua vez, um mesmo número de estrofes (três)⁴ desiguais no tamanho, com exceção da quadra final, repetida nas duas partes como um ritornelo, a despeito de variações internas, quanto ao tempo verbal (*Estavam/Estão*), em suas primeiras linhas. Logo se nota que, do ponto de vista temático, os dois blocos, embora bem distintos, também se correlacionam pelo desenvolvimento semelhante de um assunto comum a ambos — a festa de São João e seu fim —, seguindo-se, em continuação quase idêntica nas duas metades, a quadra refrão, com pequenas variantes verbais, mas ainda voltada para os participantes já ausentes da festa. Quer dizer: adotando uma construção muito livre e irregular, desde logo ostensiva, o poema, quando lido detidamente, vai mostrando uma série de similaridades e equivalências na sua organização geral e em seus componentes, baseando-se num paralelismo expressivo e temático, mantido tanto na arquitetura do todo quanto no interior das partes que o compõem.

Essas semelhanças na diferença, assim como as diferenças na semelhança, se realçam mutuamente pelo *paralelo contrastivo* que arma a estrutura toda, ao se contraporem, nos dois blocos, *cenar semelhantes em tempos diferentes, aproximadas espacialmente em confronto direto*. Desse modo, anulada praticamente a sucessão do discurso, o poema propõe à consideração do leitor sua *forma espacializada*, marcada plasticamente pelas imagens convocadas pela memória do Eu lírico ao espelhamento contrastante de suas partes, articuladas em contraposição. Convém então entender como estão feitos internamente os blocos em contraste e o que resulta, quanto ao sentido, dessa armação em confronto de cenas paralelas.

O primeiro bloco é ainda, em paráfrase esquemática, a evocação de uma festa de São João num passado recente; a descrição de seu final, no momento do despertar do sujeito, a que se liga uma pergunta pelo destino dos participantes; e, por fim, a resposta à pergunta sobre os ausentes. Estes desdobramentos temáticos correspondem exatamente à divisão em estrofes e, por certo, implicam aspectos mais fundos, pelo modo como são expressos, do que os declaradamente tratados no desenvolvimento do assunto geral (a festa), mera unidade sumária, abstraída dos significados ostensivos, ela própria não mencionada diretamente.

Com efeito, a festa é uma espécie de impressão de conjunto ou uma abstração, derivada do acúmulo de pormenores específicos, *enumerados* na primeira estrofe, formando propriamente uma cena, esta sim bem concreta e

cheia de vivacidade, em seu forte apelo aos sentidos. A cena festiva resulta de uma *construção metonímica*, pela enumeração de partes contíguas, às vezes meramente justapostas, numa montagem, mas cuja integração final produz uma figura ou imagem atualizada ou presentificada da festa: a cena direta que a representa concretamente. Isto torna a evocação da festa aproximadamente um registro de impressões, como se fossem provenientes de um contacto imediato da consciência do poeta com a realidade viva e palpitante de que ele trata, sem a intermediação de qualquer noção adquirida ou experiência entre as sensações e sua fixação na imagem. No entanto, sabemos que as partes enumeradas, detalhes particulares e concretos que configuram a cena, foram retiradas de um contexto originário, gravado na memória coletiva da tradição religiosa e popular, e que o processo dependeu decerto da longa experiência acumulada pelo poeta na sua relação com a realidade regional e seu folclore, desde os tempos de menino. Nenhum desses liames mais profundos com o passado, porém, ressalta de imediato quando se lê o poema; ao contrário, somos levados a nos fixar na impressão momentânea da festa de São João, guiados pela atitude visual-descritiva de quem nos apresenta a cena, como que trazendo-a ainda viva do seu passado próximo.

Isso significa que a matéria aproveitada da tradição e da experiência pessoal foi aqui submetida ao tratamento transformador de uma técnica que pode lembrar, antes de mais nada, pelas afinidades plásticas, a da pintura do Impressionismo pontilhista. Ou seja, o método de Georges Seurat, Paul Signac e outros pintores, que consistia, como se sabe, na divisão dos tons em seus componentes, isto é, em pequeninas manchas de cores puras acomodadas entre si de modo a recompor, no olho do observador, a unidade do tom (luz/cor). Diferentemente do primeiro Impressionismo, para essa pintura a sensação visual não se reduz à mera impressão, e, ao contrário, tem uma *estrutura* que se desenvolve num processo, de modo que o quadro deixa de ser a tela sobre a qual se projeta a imagem para constituir um campo de forças interagentes que configuram a imagem.⁵ É análogo a esse o efeito obtido pela técnica de construção do poema, fundada também no acúmulo, pelo procedimento enumerativo, de pequenas "manchas" sensoriais, cuja interação acaba se organizando na imagem da cena festiva, desse modo, presentificando as sensações vividas, atualizando a memória do passado numa presença palpitante no presente da visão poética, *ainda quando esta se dá num passado próximo* (ontem), como é o caso nesse primeiro bloco.

Quando se observa em detalhe a primeira estrofe do poema, logo se nota a função construtiva do procedimento da enumeração, antiquíssimo recurso de repetição tão utilizado na Bíblia, aqui posto a serviço da organização das sensações numa unidade de tom, e, portanto, a serviço de uma técnica moderna análoga à do pontilhismo. O estudo desse procedimento no verso livre moderno, feito por Leo Spitzer, anteriormente mencionado, se

refere sobretudo à modalidade da “enumeração caótica”, à maneira do versículo bíblico de Walt Whitman, aproveitada em sua forma típica, com a mescla arbitrária de diferentes esferas da realidade, na “Evocação do Recife”.⁶ Neste caso, porém, a modalidade empregada é outra, menos arbitrária ou caótica, ligada a um verso livre mais curto, por vezes mesmo entrecortado, acentuando principalmente a reiteração dos elementos acumulados numa mesma direção ou em direções semelhantes. A cada elemento novo da enumeração, nessa primeira estrofe, a imagem vai aparecendo, a impressão de vida palpitante vai materializando-se, a cena festiva, configurando-se completamente. Logo se percebe que os elementos enumerados são índices de sensações, detalhes sensoriais, como se a festa consistisse realmente numa *exploração material dos sentidos*, e se fosse manifestando pelos dados relativos ao ouvido, à visão, atingindo até a sugestão do tato e do movimento, como um feixe complexo de impressões auditivas, visuais, táteis e cinéticas, fundindo-se na imagem unitária da cena festiva.

Um rápido exame do vocabulário mobilizado pela enumeração revela em seguida o predomínio de termos referidos direta ou indiretamente ao som, conjugados à expressão de um forte sentimento de euforia e interligados às sensações visuais: *alegria; rumor; estrondos; bombas; luzes de Bengala; vozes; cantigas; risos; fogueiras acesas*. Mas é integrado ao plano da expressão poética propriamente dita, mediante recursos de realce da sonoridade, que esse vocabulário reiterativo ganha toda a sua carga significativa, por assim dizer materializando a alegria da festa como um verdadeiro instante de paroxismo de vida, irradiando-se por todos os lados pelo burburinho, pela estrondosa expansão dos sons, junto com o clarão crepitante dentro da noite de São João. O poeta parece ter lançado mão de todo o arsenal de som e ruído de que dispunha, combinando aliterações, assonâncias, rimas internas em eco, toda sorte de efeitos contrastivos de timbres vocálicos, tudo dinamicamente coadunado no movimento do ritmo, correndo solto sem a pontuação, auxiliado pela falta de conetivos (apenas dois *ee*) e a montagem abrupta, que no meio da estrofe, junta as duas expressões mais poderosas como efeito sonoro e visual da cena da festa (*Estrondos de bombas luzes de Bengala*).

Assim, a combinação de vogais nasaladas e consoantes nasais nos dois primeiros versos (sem falar no estrépito, algo abafado pela predominância das nasais, da aliteração das dentais */d/* e */t/*) parece que culmina na sonora e grave rima em eco de *São João*, contrastada logo em seguida por outro eco agudo de *Havia alegria*, quebrado, por seu turno, logo depois, pelo final grave de *rumor*:

Quando ontem adormeci
Na noite de São João
Havia alegria e rumor

Essa cadeia de contrastes sonoros desemboca no poderoso verso seguinte, em que ela atinge o máximo reforço. Nele, a repetição de duas vogais idênticas, fechadas e nasaladas (/õ/ e /ō/), fortemente destacadas pelos acentos dinâmicos do ritmo, apoiados justamente sobre as palavras mais explosivamente sonoras, do ponto de vista semântico (*estróndos* e *bómbas*), vem acompanhada pela vogal mais fechada e gravemente acentuada (/u/) e, de repente, em contraste violento, seguida pela vogal mais aberta, igualmente realçada pelo acento final do verso:

Estróndos de bómbas lúzes de Bengála

O efeito icônico, de verdadeira harmonia imitativa, conseguido por esse acentuado fechamento em crescendo das vogais, em confronto com a súbita e máxima abertura do /a/, cria a mágica fusão da explosão sonora com o deslumbrado espanto da visão dos fogos de artifício, superpondo-se pela montagem de sensações os dois mais intensos apelos sensoriais que caracterizam a festa evocada como uma euforia material dos sentidos. O burburinho humano que se segue mantém, de forma atenuada e inversa, o mesmo contraste de timbres que ecoa na festa, opondo uma vogal grave, mas aberta (/ó/), ao fechamento agudo dos /ii/:

Vózes cantígas e rísos

E o verso final da estrofe, embora conservando o contraste entre as vogais ritmicamente acentuadas (/é/ aberto, oposto ao progressivo fechamento do /ei/ e do /ê/), é sobretudo um verso visual, sugerindo apenas implicitamente o crepitar do fogo e o calor das fogueiras que se soma e se irradia com a alegria agitada dos participantes da festa:

Ao pé das fogueiras acésas.

Como se vê, o conjunto de uns poucos motivos sonoros e visuais, potenciados pelos recursos expressivos da linguagem poética, coadunados no movimento do ritmo, configura a impressão unitária da festa, encarnada como uma *presença viva* numa cena concreta. É fundamental observar que nesta presença viva, a participação humana é ela própria apenas sugerida por meio desses elementos sensoriais articulados à expressão da alegria. É, por assim dizer, a base material da festa que indicia o humano, ou por outro lado, essa presença apenas virtual se atualiza e transparece nos traços materiais de som, luz e movimento que avivam a cena como uma efusão da vida em sua aparência concreta e plástica. Percebe-se então a função ficcionalizadora da cena, que apresenta ou mostra um espaço humanizado, onde as coisas existem para o homem: exatamente como na prosa de ficção, em que o espaço costuma estar em função da personagem, cuja entrada em cena define o caráter de não-realidade do mundo ficcional. Na narrativa ficcional, precisamente

pelo caráter fictício, o pretérito da narração não equivale ao passado, mas remete a uma situação “presente”, dando a impressão de que as coisas estão se dando num aqui e agora, em função das personagens que as estão vivendo, embora verbos e advérbios possam indicar o tempo pretérito.⁷ A mescla desse tratamento próprio da ficção à enunciação lírica torna extremamente complexa a construção do poema, desde essa primeira estrofe, pois envolve o sujeito e as coordenadas de tempo e espaço de sua percepção do mundo, ainda quando, para o leitor, resulte a impressão aparentemente simples de uma festa evocada.

Com efeito, essa presença viva da festa é produto de uma evocação, baseada na reminiscência. Sendo um dado da memória do sujeito que a evoca, a festa ressurgue como uma aparição de dentro da noite e do passado, mas com relação a um Eu que enuncia o discurso, que não é exatamente um Eu verídico ou real (por exemplo, o Eu do poeta enquanto pessoa empírica), nem puramente fictício, como no caso de uma personagem de romance, cuja natureza de *como se* apenas sugere a impressão de realidade (como se fosse realmente). Esse Eu é decerto ainda um produto da imaginação, um ente imaginário ou paraficcional em que se desdobra o Eu lírico propriamente dito ao ver-se a si mesmo enquanto ser que se recorda, no ato da rememoração. Diante de um discurso como esse, próximo da ficção, o leitor tende a ler o pretérito como se não fosse, isto é, o pretérito aqui já não designa o passado. Quando lemos a frase “Havia alegria e rumor...”, percebemos que de fato o pretérito imperfeito está referido à situação da enunciação no passado (*Quando ontem adormeci*), que nos é dada a contemplar exatamente como numa obra ficcional nos é dado contemplar aquilo que se passou com uma personagem, a partir da perspectiva de uma voz narrativa em terceira pessoa. E exatamente como na ficção, lemos as coisas que aconteceram como se estivessem acontecendo aqui e agora, na medida em que acontecem à personagem. Embora a enunciação se faça, neste caso, na primeira pessoa, o Eu situado no passado, a quem foi dado viver a festa, nos é apresentado distanciadamente e objetivamente como aquele a quem ocorreram as coisas relatadas, supondo um outro Eu, que permanece oculto, num presente intemporal, o Eu lírico propriamente dito, mas metamorfoseado numa espécie de narrador em comunicação direta com o leitor, a quem conta um momento vivido de seu passado próximo, abrindo-lhe sua interioridade de ser que rememora o vivido, franqueando-lhe o espaço íntimo, a que traz de volta a festa do passado. O quadro que contemplamos é, então, uma cena palpitante dentro da moldura da subjetividade, apresentada diretamente através do espaço perceptível sensorialmente, de cujos índices dependeu para ser recriada pela memória como a aparência do que está de fato ausente, como *imagem*. Sons, ruídos, luzes, calor desabrocham, momentaneamente, em presença viva — fogos de artifício sobre o fundo da noite: *presença sobre ausência*.

A conseqüência deste uso ficcional do pretérito, que o destitui de sua característica gramatical de designar o passado propriamente dito, não é só a imediata atualização da cena; na verdade, o passado deixa de valer como a dimensão de profundidade da memória, para significar de acordo com a profundidade com que se imprime sobre a sensibilidade do Eu no presente, como memória viva. A ação inacabada, própria do tempo verbal empregado, em seu aspecto "imperfeito", continua repercutindo no presente. A evocação não sublinha a nostalgia ou a saudade do passado; antes, mostra a convivência deste com o presente, sua atuação presentificada, como a ausência que se faz presença, numa forma análoga à da "noite permansiva" do "Poema só para Jaime Ovalle".

Numa crônica de *Flauta de papel*, Bandeira, ao tratar de sua "sensação de velhice", explicita claramente sua concepção de passado numa passagem que poderia valer como um comentário direto ao que ocorre em "Profundamente": "Sim, estou velho, mas na minha sensação de velhice não entra absolutamente o peso morto do passado. Sou um velho sem passado. Quero dizer que o passado continua a existir para mim como um presente, digamos uma enorme paisagem sem linhas de fuga, uma paisagem sem perspectiva, onde todos os incidentes, os de ontem, os do ano passado, os de há cinquenta anos se apresentam no mesmo plano, como nos desenhos de criança".⁸ Neste trecho fundamental, vê-se com toda a evidência como o poeta espacializa a dimensão do passado numa imagem plástica, a paisagem sem linhas de fuga, exatamente como procede no poema em foco, só que aqui mostrando-a na forma direta da cena. E também trata os diversos patamares do passado num mesmo plano, como nos desenhos de criança, mediante o paralelismo dos tempos diferentes no segundo bloco (o passado remoto da infância — *Quando eu tinha seis anos* — e o presente de *Hoje não ouço mais as vozes daquele tempo*), implicando o poema como um todo, conforme se verá. Antes, porém, é preciso prosseguir na análise da segunda estrofe do primeiro bloco, em que se evoca o fim da festa no passado próximo.

DESCONSTRUÇÃO DA FESTA

Um primeiro traço significativo que se nota na passagem da primeira para a segunda estrofe do poema é o marcado contraste que se estabelece entre elas, conservando-se, no entanto, o mesmo procedimento construtivo da enumeração:

No meio da noite despertei
Não ouvi mais vozes nem risos
Apenas balões
Passavam errantes

Silenciosamente
Apenas de vez em quando
O ruído de um bonde
Cortava o silêncio
Como um túnel.
Onde estavam os que há pouco
Dançavam
Cantavam
E riam
Ao pé das fogueiras acesas?

Como se pode observar, mediante o contraste, tudo o que na primeira estrofe é índice da presença viva da festa, retorna agora em paralelo negativo. Os próprios remanescentes da cena festiva adquirem uma funda conotação de ausência, com o progressivo esmaecimento de tanta coisa viva, que é o fim de tudo e sua subjacente sensação de morte. Na verdade, parece ser o fundo silencioso, negro e oco da noite do passado que se atualiza no lugar das luzes ruidosas da festa. O procedimento da enumeração se transforma, também ele, numa espécie de procedimento menos (para empregar livremente uma expressão de Iúri Lotman), servindo ao esvaziamento da festa, ao invés de acumular elementos que a completavam, como se viu na primeira estrofe. Um procedimento em geral associado à enumeração, a anáfora, surge aqui (*Apenas.../Apenas...*) como um fator de travamento do ritmo, agora bem pausado e lento, com cortes retardantes do verso livre, em nítida oposição a seu papel inicial, decisivo no burburinho trepidante e vívido da festa. E antes que se pergunte pela ausência dos participantes, tornada palpável nessa crescente desconstrução da cena, duas poderosas imagens (a dos balões e do ruído de um bonde) cortam a paisagem esvaecida e desolada do final da festa. Convém examinar esse trabalho de desconstrução no detalhe.

Desde seu início, a segunda estrofe mostra que o contraste que logo se percebe entre ela e a anterior, pela oposição temática entre o auge e o fim da festa e pelo conjunto de procedimentos da construção, com sinal inverso, depende do paralelismo, vai até o pormenor e persiste mesmo no interior dos novos elementos lingüísticos em jogo. Assim, no primeiro verso chama a atenção a forma verbal do pretérito perfeito (*despertei*), em oposição paralela e simétrica ao *adormeci* da primeira estrofe. O confronto entre esses termos em posição equivalente revela outras oposições mais sutis, mas não menos significativas. Nota-se, agora, de forma mais clara como a vinda ao sono do Eu se casava bem à noite, mas contrastava com a cena ruidosa do auge da festa; com a passagem do tempo, implicada na passagem da primeira estrofe à seguinte, o despertar coincide com o meio da noite, a que se opõe (a noite alta não parece adequada ao acordar), quando já a festa minguava e reina o silêncio, propício ao sono.

Esquemáticamente, o paralelismo, com suas equivalências e contrastes, forma uma equação: a ausência do Eu (perda da consciência pelo sono) coincide com a presença viva da festa, enquanto que a presença do Eu (o despertar da consciência) coincide com os sinais de ausência da festa. O despertar no meio da noite, que equivale à tomada de consciência do fim da festa, leva assim direta e coerentemente à pergunta pelos que estavam presentes, bem como à resposta redundante, na estrofe seguinte, que reitera a ausência dos participantes pelo sono. A ligação entre a ausência e o sono se dá, pois, tanto no plano do sujeito, quanto no da ação representada pelos participantes da festa. E por essa via, portanto, o sujeito se coloca, potencialmente, em situação de equivalência com relação aos participantes, uma vez que todos se ausentam pela mesma razão, o sono, que não é apenas o índice comum da ausência, associado naturalmente à noite e ao silêncio, mas também o fator que interrompe a festa, suspendendo tanto a percepção do sujeito quanto a manifestação dos que estavam presentes. Tal como se dá nesse primeiro bloco, é somente a diferença de tempo do sono que torna apenas potencial a identificação entre o sujeito e os participantes e torna possível a festa enquanto presença viva.

O segundo verso dessa segunda estrofe (*Não ouvi mais vozes nem risos*) nega, conforme o princípio do contraste paralelo, a presença do som, justamente o elemento de maior realce da festa. As duas imagens seguintes, vinculadas pela anáfora (*Apenas.../Apenas...*), reforçam, com extraordinária intensidade, o motivo do silêncio, introduzido, de forma atenuada, pela litote, que, no verso anterior, anula o contrário do que se quer afirmar. São imagens muito complexas, com um halo expansivo de associações.

A primeira delas traz um elemento visual, ainda uma metonímia da festa (*balões*), mas com sinal negativo, já se desgarrando (*errantes*), para exprimir o silêncio mediante o movimento sem som — silencioso fluxo de tempo dentro da noite:

Apenas balões
Passavam errantes
Silenciosamente

O ritmo entrecortado — trata-se de uma única oração escalonada em três versos (o sujeito; o predicado, acompanhado do predicativo do sujeito; o adjunto adverbial de modo) — e o abafamento das vogais nasaladas em assonância enfatizam a lentidão muda da passagem dos balões, culminando no advérbio final, destacado no isolamento de todo um verso, formando um primeiro eco paralelístico com o título. Feito com extrema habilidade, o corte do verso livre, apoiado na sintaxe, cria uma suspensão gradativa do sentido, que, para completar-se, depende da integração dos membros isolados da oração, que se deve ler verso a verso: o resultado não é só o andamento travado do ritmo, mas muito mais.

Torna-se inevitável uma ênfase sugestiva sobre os termos separados, cuja ressonância semântica aumenta com o isolamento, como é o caso, além do advérbio *silenciosamente*, do poderoso *errantes*, cujo significado se intensifica e se expande pela suspensão no final do verso, acompanhando a morosa subida dos balões com a nota profunda de uma ilimitada e desgarradora incerteza, fazendo com que esses pontos luminosos, últimos sinais de vida da festa, sejam vistos em câmara lenta, perdendo-se silenciosa e definitivamente na noite. Assim, pelo ritmo quebrado dos versos livres rompendo a continuidade sintática, o leitor é forçado a realizar no final uma espécie de montagem de percepções distintas — as figuras luminosas; a passagem vagarosa, sem rumo e sem termo; o silêncio —, cujo efeito último acaba sendo uma aguda sensação do tempo escoando-se num lento consumir-se, sem que haja qualquer referência direta ao tempo, apenas sugerido como medida do moroso movimento que a imagem espacial exprime. Percebemos então que *Time is flowing in the middle of the night*, como diz um belo verso de Tennyson, e com ele vem o profundo sentimento do fim, concretizado na lenta e silenciosa passagem dos balões, solitários e desgarrados remanescentes da festa.

Trata-se, evidentemente, de uma imagem *elegíaca*, em que o tempo, referido na passagem de uma estrofe a outra, por indicações dos primeiros versos (*Quando ontem adormeci e No meio da noite despertei*), comparece espacializado como o movimento que traz consigo o fim, princípio de desgaste e destruição a que se opõe precisamente a festa enquanto manifestação de um excesso vital, de uma efervescência de vida, mas que agora, no seu final, se reduz aos vestígios do que foi, centelhas de vida ainda, porém fugindo, em silêncio, errantes dentro da noite. A elevação da imagem dos balões, em movimento ascensional para o sublime, supõe aquela aspiração pelo ideal que Schiller reconheceu no fundo da elegia, que de algum modo implica o lamento pelo alvo inatingível do desejo, ainda quando tão contido como aqui. Nisto faz pensar em outras imagens bandeirianas, como a da estrela, que no mesmo tom elegíaco, “tão alta luzia”:

Para dar uma esperança
Mais triste ao fim do meu dia.

A imagem seguinte, contudo, obedecendo ao princípio dos contrastes que organiza a estrofe também internamente, volta pesadamente à terra, introduzindo um ruído estranho no espaço tradicional da festa, para realce do silêncio maciço que domina a cena:

Apenas de vez em quando
O ruído de um bonde
Cortava o silêncio
Como um túnel.

O ruído espaçado, maquinal e urbano do bonde, inteiramente estranho ao ambiente do festejo religioso e popular de São João, cuja tradição remonta aos primeiros anos do Brasil Colônia,⁹ torna perceptível, ainda por contraste, o sólido silêncio instalado no espaço da cena festiva. Oposto aos balões silenciosos do fim da festa, o rangido mecânico do bonde parece anunciar outro espaço e outro tempo, o presente da cidade moderna, mesclando-se e em contradição com o mundo do passado tradicional (e da infância do poeta) que a festa representa e cujo processo de extinção ela própria indicia, neste momento de seu final que é ainda o do despertar do sujeito no meio da noite.

Ressalta, dessa forma, o teor elegíaco também desta nova imagem, que não apenas reforça o significado anterior, mas provoca uma expansão do sentido, uma vez que agora se vê que esta cena de fim de festa é parte de algo maior, que ela mesma é uma metonímia de todo um mundo esgarçando-se a caminho da destruição, que, na verdade, ela é uma *cena simbólica*. Ao despertar no meio da noite, o Eu toma consciência (ouve e vê) o fim de seu mundo, o mundo de seu passado, que, profundamente incorporado à sua experiência, pela intensidade de vida que para ele significa, se faz presente, mas, ao mesmo tempo, se revela em processo de extinção, frente ao ruído do presente propriamente dito, que um instrumento da modernização como o bonde introduz no espaço tradicional da festa feito um corpo estranho.

Na diferença de timbres entre os sons humanizados da festa que acabam em silêncio e o ruído mecânico e intermitente do bonde se exprimem tensões fundas, complexas e gerais, de um momento histórico de repente encarnado na imagem particular de um fim de festa. Este representa, assim, simbolicamente, o embate histórico das contradições da sociedade brasileira, cujo processo de modernização (ainda na forma provinciana da novidade do bonde), em que se misturam o tradicional e o moderno, é percebido pelo sujeito como o processo de desaparecimento do mundo em que se formou e de que é parte.¹⁰ Como noutro poema importante de Bandeira, "O martelo", o rangido do bonde traz consigo algo de inevitável, anúncio de catástrofe trágica, de que só parece ser possível escapar pelo resgate dos valores humildes do cotidiano, tais como os que se resguardam no quarto, extensão e refúgio da intimidade do Eu, em face da implacável destruição dos anos:

As rodas rangem na curva dos trilhos
Inexoravelmente
Mas eu salvei do meu naufrágio
Os elementos mais cotidianos.
O meu quarto resume o passado em todas as casas que habitei.

Mas, em "Profundamente", o processo de destruição de que o ruído do bonde é índice parece atingir em cheio o sujeito, enquanto parte do mundo

que silencia e com o qual se identifica *profundamente*. É o que se pode ver pela velha metáfora do sono, latente neste primeiro bloco, mas já insinuando uma clara antecipação da morte e, por esse meio, levando o Eu a confundir-se com os ausentes da festa. Daí uma espécie de sensação de morte em vida que sugere a seqüência da imagem. Nesta se enfatiza de fato, fortemente, o silêncio, pelo uso metafórico do verbo *cortar*, que materializa seu objeto, tornando-o sólido, maciço, como de terra, antes de sua união, pelo símile, ao *túnel*, meio de ligação entre espaços distintos, mas, ao mesmo tempo, imagem claustrofóbica e tumular de um verdadeiro enterramento em vida. Este silêncio que pesa como matéria bruta e só deixa espaço para um oco opressivo sela o fim da festa, fazendo da ausência um motivo temático ostensivo, reino da noite e do sono em que impera a presença virtual da morte.

A pergunta e a resposta que se seguem (e que depois se repetirão quase nos mesmos termos) modulam esse motivo elegíaco da ausência, mantendo-se a técnica enumerativa e o realce rítmico, obtido pelo corte significativo dos versos livres, com o isolamento dos termos fundamentais, do ponto de vista do sentido:

Onde estavam os que há pouco
Dançavam
Cantavam
E riam
Ao pé das fogueiras acesas?
— Estavam todos dormindo
Estavam todos deitados
Dormindo
Profundamente

Na resposta, como se pode observar, o destaque rítmico-sonoro é ainda maior, pelo modo como as repetições se processam, através da variação paralelística de duas frases banais intercaladas: a primeira frase só se completa, com o desdobramento reiterativo do *dormindo/profundamente* (ambos os termos fortemente enfatizados pelo corte do verso), após a intersecção da outra variante (*Estavam todos deitados*), que retarda o fim da anterior, marcando passo e pondo em concreto relevo a própria noção de imobilidade que ela exprime e a que serve o travamento da aliteração das consoantes dentais (*/t/* e */d/*). Mediante essa espécie de cunha e por meio ainda do destaque dos termos finais, a primeira frase, na verdade uma frase feita da linguagem corrente (“dormir profundamente”), ganha uma tensão inusitada, a latência de um significado maior, que permanece no entanto em suspenso nesse final sem pontuação, como que abafado pela ressonância das nasais, insinuadas desde o princípio da estrofe e predominantes no fim, sugerindo pelo

som repetido o sono pesado dos que jazem sob o silêncio reinante no fim da festa.

3. UBI SUNT?

COMENTÁRIO À PERGUNTA

Na verdade, o motivo da ausência toma forma no poema pela adoção de um padrão rítmico recorrente, o estribilho, que vale tanto para a pergunta como para a resposta em que se exprime o tema, em ambos os blocos da composição. Ainda mais: a configuração mesma do motivo na forma de uma pergunta enumerativa e reiterada, sugerindo o desaparecimento de uma série de indivíduos, cujos nomes acabam por formar uma lista exemplar propriamente interminável, seguida ou não de resposta, constitui já por si um padrão repetitivo ao longo da história literária do Ocidente (e não apenas). Trata-se de uma espécie de motivo recorrente que assume o tema da morte: um tópico ou *chavão*, que tem atravessado os séculos e que os estudiosos de literatura comparada reconhecem na fórmula do *Ubi sunt?*. Fórmula correspondente ao início de uma pergunta mais longa e mais difícil: *Ubi sunt qui ante nos in (hoc) mundo fuere?* (“Onde estão os que viveram neste mundo antes de nós?”), cuja origem, segundo o medievalista Etienne Gilson, remonta à Bíblia (Salomão, Isaías, São Paulo) e teria sido provavelmente divulgada por Boécio, fonte do emprego de tantos outros *topoi* rastreados por Curtius no seu livro monumental.¹¹

Pergunta que ficou ecoando através do tempo — quase sempre sem resposta —,¹² para ilustrar-lhe exatamente o papel devastador, a fugacidade do homem e das coisas e a fragilidade de toda glória terrena. Pergunta perplexa, carregada de ressonância moral, especialmente vigente nas épocas em que o pensamento sobre a morte se impôs com necessidade obsessiva, como na Idade Média: sobretudo no século xv, quando um constante apelo de *memento mori* ressoa por toda parte e a morte se congela na idéia fixa de todo dia, conforme mostrou admiravelmente Johan Huizinga.¹³ Para este historiador, é ele um dos três motivos centrais dominantes do declínio da Idade Média: um motivo tênue, em seu gracioso lamento elegíaco, se comparado com os outros dois — o espetáculo horrendo da beleza caída na decrepitude e a terrível dança da morte — a Parca arrastando para a destruição homens, mulheres e “até meninos”, como diria o poeta de “A dama branca”. Um motivo, portanto, que já era um completo *chavão*, como acentuou Augusto Meyer, quando recebeu tratamento original em versos inesquecíveis

de François Villon e de Jorge Manrique, os dois grandes poetas daquele século.

Ao analisar, com a argúcia de sempre, a “Ballade de dames du temps jadis”, de Villon, Leo Spitzer aponta, na mesma direção de Huizinga, essa função atenuante do motivo, rítmico e ligeiro como uma “dança de recordações”, estudando-lhe as implicações quanto à significação histórica, através de detalhes formais e de seu modo de inserção no *Grand testament*: “notável e paradoxal expressão literária do testamento de um pobre-diabo que nada tem para deixar”, mas que sente a morte iminente, considera a vida como um ir-se morrendo e padece o transe da morte corporal com todos os seus horrores.¹⁴ Posto depois desta visão horrorosa da destruição material, o *Ubi sunt?* da balada de Villon, marcada pelo verso famoso — *Mais où sont les neiges d’antan?* —, se transforma então, para Spitzer, numa imagem bifronte entre o passado e o presente, espécie de dobradiça entre a Idade Média e a Era Moderna: junta o apego medieval a fórmulas jurídicas (a que tanto serve o procedimento da enumeração) com a solução dessas fórmulas pelo elemento pessoal e autobiográfico; mostra a desespirtualização da matéria, terrena e carnal, ao lado do senso espiritual da beleza como algo condenado a desaparecer; tudo culminando no verso célebre do estribilho, em que se resume a perplexidade de todas as perguntas e, resignadamente, se sugere a evanescência natural das coisas, conforme o ciclo recorrente da natureza.

Glosando o título do ensaio de Augusto Meyer, “Pergunta sem resposta”, que foi o primeiro a dar, entre nós, uma síntese muito bem-feita, em sua justa erudição, desse tópico elegíaco e moral, Otto Maria Carpeaux, em sua “Resposta à pergunta”, acrescenta alguns aspectos importantes à questão, aparentemente presa ao universo religioso judaico-cristão.¹⁵ Enumera mais alguns poetas, medievais e sobretudo modernos, acrescentando a lista de Gilson, já aumentada por Meyer, que pensava no interesse de uma antologia das versões do tema. Lembra, por exemplo, William Dunbar, contemporâneo de Villon e Manrique, com seu “Lament for the Makaris”, e também Byron, Banville, Carducci, assim como Dante Gabriel Rossetti, com sua versão de Villon, em “The ballad of dead ladies”. Lembra ainda a articulação lúdica dessa pergunta, coberta de melancolia fúnebre, com a alegria de viver, tal como se exprime numa canção de estudantes alemães, do século XVIII, mas derivada de fonte medieval, e mais próxima, ao que parece, de outro motivo recorrente, o *carpe diem*, caracterizado pela afirmação da necessidade de gozar a vida enquanto é tempo. É que Carpeaux pretende frisar a diferença significativa, do ponto de vista ideológico, entre as respostas à pergunta, por vezes transformada em mero expediente retórico entre os modernos, como no caso de Banville ou Rossetti, mas cheia de grave moralismo cristão no castelhana Manrique, ou de um epicurismo melancólico em que parece insistir a canção dos estudantes (“*Gaudeamus igitur, juvenes dum*

sumus”/“*Sejamos alegres, enquanto somos jovens*”), bem como o exemplo de Villon, “estudante, por assim dizer profissional”. Chamando a atenção para a hipótese controversa de C. H. Becker, que atribui a origem do tema a certos poetas árabes, como Abu Bekr, Carpeaux sugere a influência do averroísmo sobre o epicurismo melancólico ao que o vê ligado, pois, como se sabe, na doutrina de Averróis se nega a imortalidade das almas individuais. A passagem entre sensualidade brutal e tremores de dança da morte, característica do século xv, como se observa nas interpretações de Huizinga (ou na que Spitzer dá de Villon, estudante no meio herético da Universidade de Paris, por onde o averroísmo penetrava na Europa cristã), parece corroborar o ponto de vista do crítico. Este dá ainda seqüência a sua interpretação, tentando mostrar a continuidade do averroísmo no estoicismo de certos modernos e também no do último romano a quem se atribui a difusão do tópic: Boécio, antes da vagarosa transformação daquela doutrina em materialismo moderno. O materialismo que se veria na resposta de Goya a essa pergunta recorrente: o Nada gravado pelo artista sobre a imagem de seu próprio túmulo.

Numa segunda versão de seu ensaio, primeiro publicado em *Preto e branco* e depois retomado em *Camões, o bruxo e outros estudos*, Meyer se refere diretamente a “Profundamente”.¹⁶ Faz então finas observações sobre a intuição simbólica de Bandeira e seu emprego do advérbio, destacado desde o título e modificado significativamente nos dois tempos da construção do poema e da resposta ao *Ubi sunt?*, que envolve o passado recente e a recordação da infância do poeta. Acentua sobretudo a diferença entre o prosaísmo do primeiro uso, “sabendo a lugar-comum: *dormir profundamente*”, e a retomada final, em que ressurgue como se fosse outra palavra, “grave, tão solene, tão carregada de emoção, que só a compreendemos isolada no fim do poema, impondo silêncio”. A leitura dos dois tempos e o emprego contrastante da palavra-chave lhe sugerem sobretudo a “inevitável ausência de todas as cousas: tudo passou, tudo passará”, no sentido, portanto, da fugacidade temporal sempre muito presente no aproveitamento tradicional do tópic, embora reconheça o caráter “mais pessoal” e “mais profundo” da utilização que dele faz o poeta brasileiro, citado ao final do estudo, depois de um gazel de August von Platen.¹⁷

Num importante trabalho de investigação erudita, Franklin de Oliveira, mais recentemente, retoma os estudos de Meyer e Carpeaux, ao destacar, mediante a descrição de variados aspectos temáticos e formais dos poemas, entre os quais “Profundamente”, o “medievalismo” de Manuel Bandeira.¹⁸ Por fim, Ledo Ivo, poeta da geração de 45, pessoalmente muito ligado a Bandeira e autor de uma boa exegese do poema “Água-forte”, volta ao tema, sugerindo uma “paráfrase inconfessada”, ao aproximar “Profundamente” do poema “The hill”, do norte-americano Edgar Lee Masters (1869-1950).¹⁹

Este poeta, hoje um tanto subestimado, mas autor de um livro célebre, *Spoon river anthology* (1914) (depois *The new Spoon river* (1924)), marcou, como se sabe, a transição para o Modernismo poético em seu país, mediante o emprego do verso livre à maneira de Whitman (mas deste se afastando pelo pessimismo) e da técnica dos poetas de Chicago (Carl Sandburg, Vachel Lindsay), tendendo a uma visão prosaico-realista, com traços ruralistas e folclóricos, inspirados na vida de província.²⁰

Evidentemente, as afinidades que o poema de Bandeira possa ter com o de Edgar Lee Masters não são maiores que as que tem com inúmeros outros exemplos de aproveitamento do tema ao longo da história da literatura. Separa-o deste, desde logo, uma diferença fundamental de qualidade — a que existe entre a grande poesia e a expressão mediana de um mesmo tema; além de outras, igualmente decisivas, de técnica construtiva e de sentido. Não é difícil perceber como Bandeira está livre do verbalismo sentimentalista que domina os versículos whitmanianos de Lee Masters, carregados de truques enfáticos para acentuar o apelo emocional da falta dos seres cuja ausência seu poema reiteradamente lamenta. A forma seca e elíptica que é a marca de fábrica da simplicidade bandeiriana não se desvia nunca do alvo; depende da arquitetura total do poema (e não apenas do modelo do verso, com ênfase farfalhante e algo exagerada do ritmo largo e cumulativo) e, economicamente, consegue, pela condensação, um efeito paradoxal e expansivo da emoção, configurada numa verdadeira visão de mundo. Além disso, a visão crítica não se pode deixar perturbar por semelhanças aparentes, como é o caso da mais ostensiva, a repetição enfática do gerúndio *dormindo* (*sleeping*), com que ambos parecem insistir na identificação metafórica entre o sono e a morte. A imagem, em si mesma cediça e, sem dúvida, das mais antigas da literatura, ganha uma forma renovada e complexa no poema bandeiriano, em virtude de relações internas que depois ficarão claras, de modo que, por fim, dela se pode dizer, com Horácio, que mesmo repetida dez vezes ainda agradecerá. Além do mais, se acha também implicada, sob forma ímpar, nas admiráveis *Coplas* de Jorge Manrique, porque, na verdade, está implícita nos próprios procedimentos que acompanham o tema, como adiante se buscará comprovar. Tampouco se pode atribuir um aproveitamento original do tópico ao uso aparentemente distinto que o norte-americano faz das figuras enumeradas (o qual poderia ter sugerido o de Bandeira), ao dar espaço na lista de nomes ilustres para pessoas sem fama, saídas ao que parece do círculo de convivência estritamente pessoal e íntima do poeta. O mesmo procedimento já se encontra em Villon, que combina nomes desconhecidos (ou de seu estrito convívio) com figuras históricas nas diferentes versões (a sério ou paródicas) que nos legou do tema, representando-o, aliás, conforme tendência marcante do seu tempo para ver a morte sob o aspecto do balanço autobiográfico da existência individual.

O que, de resto, garante a originalidade, até onde esta é possível ou interessa, é outra coisa, mais funda e geral: a forma do tratamento poético, com todas as suas implicações significativas, independentemente de detalhes coincidentes que fazem parte, como não poderia deixar de ser, do emprego de um evidente chavão literário como esse. Para isso, para se compreender como se constrói realmente em profundidade e generalidade o poema de Bandeira, apesar do motivo arquibatido que ele incorpora — no que revela a extraordinária liberdade de aproveitamento da tradição, própria de um poeta moderno muito consciente de seus meios (e do caráter problemático da própria existência), que nada tem, a meu ver, de medievalista, embora se sirva de fontes medievais (ou românticas, ou simbolistas, ou clássicas...) —, é preciso avançar na interpretação, com base no que ainda resta por analisar no segundo bloco do poema. Antes disso, entretanto, convém retomar o tema, sob outra perspectiva.

ECOS DE UMA RESPOSTA

Num estudo em que procura determinar por assim dizer formas embrionárias dos gêneros literários, como seriam o *encanto* (*charm*) rítmico-sonoro e o *enigma* (*riddle*), aproximando a literatura às outras artes, ora por suas associações musicais ora por suas afinidades pictóricas, Northrop Frye chama a atenção para as raízes mágicas e o poder hipnótico da camada sonora da poesia.²¹ Em suas formas primitivas de encantamento, ela se baseia, segundo se sabe, no entorpecimento da consciência e no domínio da liberdade de ação pela sugestão do sono. É o que se pode perceber, por exemplo, na canção de ninar (*lullaby*); por vezes esse poder de sugestão sonora e simbólica da poesia se estende até a atração para a morte, como no canto sinistro da sereia e no próprio tom elegíaco. Neste, as associações sonoras parecem, de fato, a retórica apropriada para falar da morte e da evanescência das coisas no tempo, como é exatamente o caso da convenção do *Ubi sunt?* na poesia medieval. Frye acentua ainda, através de exemplo do tratamento desse tema em *The Faerie Queene*, de Spencer, o poder das associações de sons repetidos — mediante aliterações, rimas, assonâncias e estribilhos — de invocar uma disposição meditativa (própria, aliás, da elegia, como assinalou Coleridge), em tudo contrária às respostas normais que levam a despertar, assemelhando-se, sob este aspecto, ao aproveitamento de ecos (do tipo “do pó ao pó”), comuns nas fórmulas de serviços funerários. Observa, então, que essa retórica elegíaca pode ter valido, originalmente, como uma tentativa mágica para apaziguar um espírito sem repouso, ou seja, como um meio mágico de proteção contra a ansiedade mais funda trazida pela ameaça da morte. Paradoxalmente, essa “técnica” procuraria evitar uma ansiedade incontrolável, quase sempre traduzida em mecanismos verbais de dissociação e num es-

tado mental obsessivo, capaz de levar à insônia ou ao pesadelo, como se fosse verdadeiramente uma espécie de fórmula de contra-encanto (já que ficar cativo do encanto equivaleria a cair prisioneiro do horror real e da angústia obsedante que produz a idéia de morrer), induzindo ao apaziguamento do sono e da morte.

Provavelmente não será violentar a argumentação de Frye concluir, a partir dela, que na fórmula do *Ubi sunt?* se condensa, rotinizando-se como uma convenção, uma forma poética da lírica meditativa, pela união de um motivo temático a um recurso retórico encantatório, cujo papel mais fundo parece ser o de se tornar a morte um fato aceitável na ordem natural das coisas. É o que leva a crer o procedimento sonoro de indução ao sono. Mas é também o que se exprime pela serena metáfora das neves de outrora de Villon, fundada no movimento de destruição e regeneração dos ciclos da natureza. Entendida assim, a convenção do *Ubi sunt?* seria um meio entre outros que o homem encontrou para lidar com a morte, através da poesia, não tanto ou apenas para frisar o poder devastador do tempo sobre a existência humana e todas as coisas, mas antes para *instaurar a meditação capaz de tornar admissível a própria idéia de morrer*. Sua maior utilização na Idade Média coincide precisamente com uma época histórica em que reina uma enorme familiaridade com a morte e os mortos, conforme ensinam os historiadores que, desde Huizinga e sobretudo a partir da década de 50, com a chamada história das mentalidades, vêm insistindo sobre o assunto.²²

Como uma modalidade da forma por excelência da lírica meditativa, que é a elegia, o tópico do *Ubi sunt?* poderia ser visto, talvez, num quadro mais amplo, como um modo de aprender a morrer, anunciando neste sentido aquilo que a filosofia moral assumiu um dia para Montaigne: "*Que philosopher c'est apprendre à mourir*". Na verdade, se trata de uma *fórmula de atenuação* da idéia da morte, a que serve de mediação natural o sono, propiciado pela sonoridade expressiva e entorpecedora, como se fosse *um meio de torná-la ou mantê-la familiar e próxima*. Como tal, ela exprimiria antes de mais nada uma atitude básica diante da morte, depois expressa por esse lugar-comum do "aprender a morrer", a que Montaigne, ainda marcado pela visão cristã da tardia Idade Média, bem concreta e realista, da união do espírito ao corpo, soube conferir a extraordinária verdade pessoal de sua "humaine condition". A verdade da experiência de uma vida própria e qualquer em toda a sua integridade, como apontou Auerbach, pois Montaigne apresenta, pela primeira vez, a existência humana como algo problemático, já num sentido que não é cristão, medieval ou clássico (embora estivesse impregnado pela exemplaridade da cultura clássica e se discuta até hoje o peso do estoicismo e do epicurismo em sua filosofia moral), mas moderno.²³ Dessa aprendizagem da morte — a que busca familiarizar-se a todo custo, tratando-a como algo sério e problemático, mas sem chegar ao trágico, através de uma

mescla estilística que passa pela representação concreta do cotidiano, incorporando traços do *sermo pedester* ou *humilis*, como no discurso cristão —, extrai a condição mesma da liberdade através da meditação constante: “*La premeditation de la mort est premeditation de la liberté. Qui a appris à mourir, il a desappris à servir. Le savoir mourir nous affranchit de toute subjection et contrainte. Il n’y a rien de mal en la vie pour celui qui a bien compris que la privation de la vie n’est pas mal*”.²⁴ Da mesma forma que o tópico do *Ubi sunt?* se insere como um motivo suavemente elegíaco e meditativo entre os horrores da decomposição do corpo e da dança macabra, em contraponto com uma forte sensualidade vital como em Villon, na tardia Idade Média, assim também o lugar-comum do “aprender a morrer” ressurge com Montaigne, no Renascimento, em meio à visão concreta das doenças e da destruição do corpo, da morte sem redenção ou imortalidade, ao lado da volúpia, do gozo da vida e de si mesmo, no sentido mais material possível. Montaigne pode ser comparado, conforme diz ainda Auerbach, àquele que goza consciente da exigüidade do tempo que lhe resta para gozar, até o mais fundo, a vida e a liberdade, sem perder de vista o limite da “*condition de l’homme*”, herança cristã que não o impede de inaugurar uma visão moderna do homem, só consigo mesmo, no meio do mundo, em perfeita solidão diante dos problemas e abismos da existência, aproximando-se da morte com voluptuosidade, habituando-se a ela e tornando-a familiar, até perder todo o medo do fim.²⁵

As diferenças ideológicas que Carpeaux percebeu no tratamento dado ao motivo do *Ubi sunt?*, moduladas pelas diferenças de “Resposta à pergunta”, têm, portanto, não só enorme importância para se compreender o aproveitamento do tema por um determinado poeta, mas também ressaltam a complexidade com que os diversos contextos históricos atuaram em sua significação, alterando a atitude fundamental diante da morte que o tema representa (independentemente de se aceitar ou não a hipótese interpretativa de Carpeaux sobre a migração histórica do tópico, da sua suposta origem averroísta, passando pelo estoicismo, até o materialismo moderno). Um historiador recente do problema, Philippe Ariès, que retoma Huizinga e as teses de Alberto Tenenti sobre a morte no século XV, baseando-se largamente em fontes iconográficas e literárias, chama a atenção sobre essa complexidade das imagens da morte, que estão longe de traduzir de forma direta as atitudes do homem diante do fim, configurando, ao contrário, uma linguagem cheia de astúcias e desvios. Ao reler as imagens estudadas primeiro por Huizinga e depois por Tenenti, que assinala a passagem da Idade Média ao Renascimento, pela oposição entre a vida terrena considerada como antecâmara da eternidade para uma concepção em que a morte deixa ser a inauguração necessária de uma nova vida, Ariès acaba traçando, numa visão diacrônica, um panorama das transformações por que passou essa atitude a partir do sécu-

lo XVI. Aponta assim para a união, a partir do século XVI até o XVIII, das imagens macabras a imagens eróticas como um signo da ruptura da familiaridade milenar entre o homem e a morte, mantida durante toda a Idade Média. No limiar da Renascença, as imagens macabras seriam o sinal de um amor apaixonado pela vida e da consciência de sua fragilidade, num sentido observado por Tenenti; no século XVIII, se aproximariam, conforme viu Georges Bataille, as duas transgressões da vida regular e ordenada em sociedade: o orgasmo e a morte, como um índice claro, no mundo do imaginário, do divórcio real que por fim se estabeleceu entre a morte e a vida ordinária. Do seu ponto de vista, a nova sensibilidade erótica do século XVIII e do início do XIX, estudada num livro célebre de Mario Praz, implicaria, portanto, a retirada da morte da vida cotidiana para reconhecer-lhe um novo papel no domínio da imaginação, inaugurando uma atitude que, através do Romantismo, persistiria até o Surrealismo. Na verdade, as imagens da morte iriam se tornando cada vez mais raras ao longo do século XIX, até praticamente desaparecerem no século XX, quando o silêncio que pesa sobre ela demonstra o caráter de interdito do tema, como se ela tivesse se tornado uma “força selvagem e incompreensível”.²⁶

O fato fundamental, observado por Ariès, é assim a ruptura moderna da familiaridade na relação entre o homem e a morte. Embora esse historiador não comente, na base da argumentação de Bataille sobre amor e morte se acha exatamente a noção, exemplificada em Sade, de que o melhor meio para se familiarizar com a morte é aproximá-la de uma idéia libertina (e a própria poesia de Bandeira fornece exemplos nesse sentido, como já se viu). Por outro lado, o vasto panorama traçado por Ariès parece confirmar, documentando-a em detalhe, uma aguda observação de Walter Benjamin, na década de 30, a propósito da mudança da face da morte na sociedade burguesa, com a transformação histórica das forças produtivas, que excluiu o trabalho artesanal e rarefez, paulatinamente, a experiência de vida no mundo moderno. Partindo de uma afirmação de Valéry quanto à aversão moderna pelo trabalho prolongado, próprio da paciência artesanal do mundo dos artífices, o que teria determinado um enfraquecimento da idéia de eternidade, nota Benjamin a diminuição da própria fonte mais rica da noção de eternidade que é a idéia da morte, que vai perdendo, na consciência coletiva, sua onipresença e seu poder de evocação. A eliminação da morte pública e exemplar da Idade Média teria levado à exclusão mesma da morte do universo dos vivos, como que obedecendo a um desígnio secreto da sociedade burguesa de uma morte asséptica: “os burgueses vivem em espaços depurados de qualquer morte e, quando chegar sua hora, serão depositados por seus herdeiros em sanatórios e hospitais”, interrompendo a cadeia de transmissão da experiência, de que depende a arte do narrador, o qual justamente tem na morte a sanção do que pode contar.²⁷ O longo processo de *desfa-*

miliarização da morte tem, assim, uma interpretação decisiva e amplamente esclarecedora, da perspectiva que aqui interessa.

Ora, o tema do *Ubi sunt?* representa, no universo da lírica, precisamente o momento de concentração e organização da experiência diante da morte, sob a forma da meditação elegíaca, quando é possível pensar o sentido de uma vida e da própria existência humana como um todo, quando o aprender a morrer se impõe como necessidade de pensar o horizonte da própria vida. Tornando um *chavão* no mundo moral do pensamento cristão da Idade Média, o tópico penetra, na Era Moderna, num mundo em que a morte, excluída progressivamente da convivência cotidiana, já não significa mais o limiar da transcendência, passagem para a eternidade. E ainda mais: trata-se de um tema cuja forma de tratamento implica, como se viu, um meio de instaurar ou manter a familiaridade tradicional com a morte. Quando se imagina então a situação de um poeta moderno como Bandeira, cuja obra lírica nasce diante da circunstância dramática da ameaça da morte iminente, como se preenchesse o vazio de uma existência condenada pela doença fatal, na obrigada espera do desfecho iniludível, *pode-se avaliar a importância não só do aproveitamento de um tema como esse, casado à condição básica da experiência poética bandeiriana, mas também de toda a linha de reflexão que ele envolve como um fator essencial para a compreensão do sentido mesmo da poesia na existência desse poeta.*

O aproveitamento levado a cabo por Bandeira representa uma renovação profunda do tópico, pela sabedoria construtiva com que soube inseri-lo numa nova situação histórica e pessoal, particular e concreta, para dele extrair sua mais íntima experiência, configurando, através da dicção humilde que lhe é característica, apoiada no lastro cotidiano de sua própria infância, uma atitude fundamental diante da morte. Ao associar o tópico ao universo infantil da casa do avô (*Nunca pensei que ela acabasse!*) e de uma festa da tradição cristã, popularizada no Brasil, insere o tema, de forma decisiva, no contexto histórico do país em processo de modernização, tornando-o um eco elegíaco de todo um mundo em processo de extinção, fazendo da história mais ampla de uma sociedade em transformação uma história pessoal e íntima e, ao mesmo tempo, generalizando a experiência individual, através do motivo recorrente da tradição, numa forma simbólica de alcance universal, exprimindo a atitude de um homem diante do fato inelutável e comum a todos que é a morte.

Como isto se dá concretamente na forma do poema, é o que convém agora analisar, voltando-se ao segundo bloco da construção, onde o tópico retorna como estribilho, fazendo ecoar o tema na sua feição tradicional.

4. A INFÂNCIA, O SOM E O SONO DA MORTE

O segundo bloco do poema se distingue, desde logo, por uma extrema economia de meios: toda a evocação da festa da infância é omitida, mas permanece latente no espírito, numa espécie de “elipse mental” (para empregar uma expressão do próprio poeta); tampouco o fim da festa é apresentado na forma direta da cena, embora seja mencionado indiretamente, ficando subentendido, como num zeugma. Começando por uma oração temporal análoga à do início e com isto mantendo o paralelismo com relação ao primeiro bloco, o poema adota, entretanto, uma *forma lacunar*, esburacada por ocos de silêncio, como se este agora tivesse penetrado no plano mesmo da expressão:

Quando eu tinha seis anos
Não pude ver o fim da festa de São João
Porque adormeci

Omitidas sob a capa do silêncio, as duas cenas elípticas continuam, todavia, contrastando ainda com as cenas paralelas e opostas entre si da primeira parte, pela *diferença de tempo*, marcada no primeiro verso, que aprofunda o passado na direção da época do Eu menino. Essa diferença temporal mostra que o tempo deixou de ser apenas um elemento abstrato, possivelmente implicado na representação do tema como um fator de destruição, para se transformar num fator concreto da construção poética, num elemento estrutural, pois estabelece uma relação paralelística entre os dois blocos do poema e entre as cenas que os constituem, permitindo a organização de um contraste marcante na arquitetura do todo, com uma poderosa função significativa. À alteração do tempo corresponde uma mudança fundamental na atitude no sujeito, já que para ele, nesse passado remoto, a vinda do sono coincidiu precisamente com o fim da festa, em oposição ao que se observa no passado próximo, quando ocorre justamente o contrário e o despertar corresponde na realidade à tomada de consciência do fim. *Isto significa que o sono do menino é concomitante ao sono dos que participaram da festa da infância, e esta coincidência identifica, “profundamente”, o Eu dessa época distante aos participantes da festa acabada, num sono comum.* A falta de ponto final no terceiro verso dessa estrofe parece sugerir, muito expressivamente, a continuidade desse sono ao longo do tempo, fazendo permanecer a ausência de todos, o silêncio total do fim da festa da infância, através da própria lacuna do tempo que medeia entre esse passado remoto e o presente, referido de chofre na abertura da estrofe seguinte:

Hoje não ouço mais as vozes daquele tempo
Minha avó

Meu avô
Totônio Rodrigues
Tomásia
Rosa
Onde estão todos eles?

Sem dúvida, este *hoje* não tem como referência o passado próximo da enunciação do primeiro bloco, mas antes alude ao presente intemporal do Eu lírico, muito distante *daquele tempo*. A *dêixis* — processo da sintaxe discursiva que cambia os elementos espaço-temporais do discurso, concatenando-os entre si — torna possível a *presentificação* do passado, mediante o emprego do advérbio e do verbo referidos a um presente da enunciação (*Hoje; ouço*). Por esse processo o sujeito pode perguntar, então, *aqui e agora* pelos participantes da festa *daquele tempo*, como se aqueles seres permanecessem encantados no sono do fim da festa da infância, jazendo parados em silêncio, *como num jogo de criança*. A diferença temporal conota real e inevitavelmente a presença da morte, sem que ela seja mencionada de forma explícita. Como se também ela permanecesse latente no oco do tempo, com seu poder paralisante esculpindo os seres em estátuas jazentes num sono sem fim. O poema assume então a configuração típica da fórmula do *Ubi sunt?*: apresenta a enumeração dos seres que um dia constituíram o mundo da infância do poeta — formando pela bela alternância das vogais ritmicamente acentuadas a cadeia sonora e hipnótica de uma ladainha —, seguida da pergunta característica do tema. Assim, a pergunta, formulada a partir do *hoje* do sujeito, *traz para o presente* toda a “mitologia” pessoal do mundo infantil do poeta, *como que ignorando a passagem do tempo*. Este procedimento de eliminar, imaginariamente, a perspectiva real do passado imita de fato os desenhos de criança, em que tudo se dá a ver no mesmo plano, sem ponto de fuga, de tal forma que o Eu parece conviver no presente com o passado distante, exatamente como se dizia na crônica “Variações sobre o passado”, acima referida. Ao assumir a visão infantil, tomando o mundo do passado como se fosse presente, o sujeito na verdade se reencontra consigo mesmo, com o menino que ele foi um dia, identificando-se ainda, conseqüente e *profundamente*, com os ausentes da festa, com todos os que viveram a festa e se acham agora reunidos no sono comum da morte, sentida como *duração da ausência*, que o presente do tempo verbal do estribilho, sonoramente encantatório e hipnótico, reitera e prolonga de forma indefinida e sem termo na resposta à pergunta:

— Estão todos dormindo
Estão todos deitados
Dormindo
Profundamente.

O fato surpreendente desta forma de construção é que a recorrência do estribilho num presente intemporal como que eterniza — sons indefinidamente repetidos — o sono que tomou conta do universo da casa do avô, onde, um dia, se revelou, às claras, para o menino o poder da morte, capaz de destruir mesmo o que parecia impregnado de eternidade, como se lê no final da “Evocação do Recife”. A uma só vez, por esse modo de ser da construção, envolvendo a identificação do Eu com os seres queridos de seu passado familiar, o sujeito no presente como que assume a situação já alheia e distante de seu passado como própria e imediata, submergindo no mesmo sono sem fim, *aproximando-se da morte comum por essa via familiar e próxima* que a ausência dos seres amados da festa da infância, outrora tão cheia de vida, lhe propicia ao se instalar na intimidade do presente, esvaziado pela falta profundamente sentida. Uma extraordinária poesia emana dessa superposição do olhar infantil sobre a visão adulta, *revertendo sobre o poema como um todo*, pois permite resgatar, na forma da elegia, como um contido lamento sobre ausências, a presença viva da raiz mesma da emoção poética, enterrada no mais fundo da memória da infância.

5. O POEMA COMO UM TODO

Em diversos outros poemas de Bandeira, a ruptura dos laços afetivos do Eu com o mundo de seu passado, determinada pela perda dos entes queridos, é sentida como uma antecipação da morte do próprio sujeito, identificado com seus mortos, ou apresentada como uma sensação de morte em vida, até mesmo de inumação em vida, ou ainda, ao contrário, experimentada sob a forma do sentimento de divisão do ser e de perda de si mesmo. Assim, por exemplo, no “Poema de Finados”, também de *Libertinagem*, se lê:

Amanhã que é dia dos mortos
Vai ao cemitério. Vai
E procura entre as sepulturas
A sepultura de meu pai.

Leva três rosas bem bonitas.
Ajoelha e reza uma oração.
Não pelo pai, mas pelo filho:
O filho tem mais precisão.

O que resta de mim na vida
É a amargura do que sofri.
Pois nada quero, nada espero.
E em verdade estou morto ali.

Mais um exemplo da mesma atitude se acha no grande soneto “Noturno do Morro do Encanto”, de *Opus 10*:

Este fundo de hotel é um fim de mundo!
Aqui é o silêncio que tem voz. O encanto
Que deu nome a este morro, põe no fundo
De cada coisa o seu cativo canto.

Ouço o tempo, segundo por segundo,
Urdir a lenta eternidade. Enquanto
Fátima ao pó de estrelas sitibundo
Lança a misericórdia de seu manto.

Teu nome é uma lembrança tão antiga,
Que não tem som nem cor, e eu, miserando,
Não sei mais como o ouvir, nem como o diga.

Falta a morte chegar... Ela me espia
Neste instante talvez, mal suspeitando
Que já morri quando o que eu fui morria.

Petrópolis, 21/1/1953.

A perda de si mesmo e do mundo da infância, ligada à transitoriedade das coisas no tempo, com um eco explícito da tradição clássica de uma rima de Sá de Miranda* e o tom meditativo da elegia, aparece claramente na "Elegia de verão", também de *Opus 10*:

O sol é grande. Ó coisas
Todas vãs, todas mudaves!
(Como esse "mudaves",
Que hoje é "mudáveis"
E já não rima com "aves".)

O sol é grande. Zinem as cigarras
Em Laranjeiras.
Zinem as cigarras: zino, zino, zino...
Como se fossem as mesmas
Que eu ouvi menino.
Os verões de antigamente!
Quando o Largo do Boticário

Ainda poderia ser tombado.
Carambolas ácidas, quentes de mormaço;
Água morna das caixas-d'água vermelhas de ferrugem;
Saibro cintilante...

(*) "Ó cousas, todas vãs, todas mudaves," é, como se sabe, um verso de um famoso soneto de Sá de Miranda sobre a fugacidade das coisas. Cf. Augusto Meyer, "Um soneto de Sá de Miranda". In: *Camões, o bruxo e outros estudos*, ed. cit., pp. 107-19. Sob o título de "Soneto célebre", o poema, com pontuação mudada, aparece na *Antologia nacional*, de Fausto Barreto e Carlos de Laet, decerto lida e relida por Bandeira desde os tempos de estudante no Pedro II.

O sol é grande. Mas, ó cigarras que zinis,
Não sois as mesmas que eu ouvi menino.
Sois outras, não me interessais...

Dêem-me as cigarras que eu ouvi menino.

Muitos outros casos parecidos poderiam ser enumerados, todos eles dando no fundo a sensação paradoxal de uma sobrevivência do sujeito a si mesmo, pela ruptura causada pela morte nos vínculos emocionais que o prendiam ao seu mundo. Nisto lembram de perto uma linha temática mais ampla, que extrapola mesmo a obra bandeiriana, para refletir um dos aspectos característicos da lírica moderna, enquanto fenômeno histórico internacional com uma relativa unidade de estrutura, quanto à posição do sujeito, muitas vezes por assim dizer esvaziado de si mesmo ou dividido frente à fragmentação, desumanização ou destruição de seu mundo. Tema provavelmente de herança romântica, fundando-se numa visão contraditória do ser, radicalizada a partir da modernidade estética que tem por marco histórico a obra de Baudelaire.²⁸ Para notar a semelhança, basta pensar em alguns versos de um único poema de Fernando Pessoa, o “Aniversário” do heterônimo Álvaro de Campos, no qual a poesia, “festa do intelecto”, no dizer de Valéry, recolhe os destroços que ficaram do “tempo que festejavam o dia dos meus anos”:

O que eu sou hoje é terem vendido a casa,
É terem morrido todos,
É estar eu sobrevivente a mim mesmo como um fósforo frio...

Uma vez mais, porém, o que aqui importa é a modulação particular que a atitude diante da morte recebe na formação lingüística específica de uma obra-prima como “Profundamente”, em sua complexa estrutura em que o tempo dá o que o tempo tira, com seu jogo de ausência e presença, permitindo a configuração de uma vasta imagem simbólica. Decerto não são pequenas as dificuldades para se interpretar o conteúdo dessa imagem simbólica em todas as suas implicações. É necessário, no entanto, ensaiar nessa direção, conforme os diversos elos do sentido levantados pela análise anterior, dentro do quadro histórico em que se insere o aproveitamento bandeiriano do tema tradicional do *Ubi sunt?*.

A leitura de Augusto Meyer, embora feita de forma sumária, considerava de algum modo, segundo se viu, a transitoriedade do tempo e o paralelismo da estrutura, ao atribuir um valor exemplar ao passado remoto em paralelo ao passado próximo, de modo que a “ausência de todas as cousas” — sentido mais fundo do tópico do *Ubi sunt?* tal como aproveitado por Bandeira, no modo de ver do crítico — se exprimia numa espécie de equação: assim como tudo passou, tudo passará. Súmula, portanto, de uma filosofia moral que parece ter como corolário a necessidade de meditação sobre o

caráter transitório dos bens terrenos, ainda no sentido cristão, acabando por impor-se com a gravidade do silêncio do segundo “profundamente”, carregado de emoção.

Uma descrição estrutural do poema mais minuciosa revela, contudo, segundo se procurou mostrar, a complexidade maior da construção, com o tempo funcionando como verdadeiro princípio de organização do poema como um todo. Ao se disporem em contraste, em patamares distintos do passado, as cenas da festa e do fim da festa (ostensivas no passado próximo e elípticas no passado remoto) sofrem na verdade um processo de presentificação, incluindo-se no presente intemporal do Eu lírico, seja mediante um tratamento ficcionalizador do espaço e do próprio tempo (que retira ao pretérito seu valor gramatical de passado, numa forma análoga à da prosa de ficção), seja através da elipse mesma do passado, pela adoção de um ponto de vista característico do faz-de-conta da fantasia infantil, que retém os seres da infância embalsamados num sono sem fim. Na realidade, dois meios de um mesmo “fingimento” poético, que permite extrair o teor de verdade da experiência passada, organizando-a pela meditação elegíaca numa forma de *preparação para a morte*, como diria o próprio poeta noutra circunstância.

Ao retomar o tópico do *Ubi sunt?*, Bandeira reatualiza-o, antes de tudo, em si mesmo enquanto fórmula retórica, reativando sua potencialidade expressiva, mediante o tratamento de uma sonoridade encantatória em contraste com um maciço silêncio, mas com ele se confundindo no sentido de sugerir o sono profundo como imagem atenuada da morte, de acordo com a falta de perspectiva da visão infantil, em cuja direção se *aprofunda* contraditoriamente o poema. É que esta *profundidade* do passado infantil aflora, mediante os procedimentos descritos, na *presentificação*, que traz o tempo remoto da infância para o plano do presente da enunciação do sujeito. A festa — plenitude vital que o sono da morte interrompe — rebrilha com toda a intensidade de uma efusão material na presença momentânea de uma imagem lembrança do passado próximo, mas se projeta na verdade com toda a profundidade no presente do Eu lírico enquanto ausência daquela plenitude perdida da infância. A sensação de morte em vida que decorre da contemplação do fim da festa do passado próximo — imagem palpável da corrosão do tempo fluindo silenciosamente — é compensada, no entanto, em confronto com o fim da festa do passado remoto pelo sono profundo (sugerido pela expressão paradoxal do som repetido) e comum dos entes queridos da infância, com os quais o sujeito se identifica *profundamente*.

Essa identificação profunda com os mortos amados, através do sono comum, permite ao sujeito chegar-se, simbolicamente, à morte como a alguma coisa familiar e próxima. À ausência da festa, percebida, entretanto, como uma plenitude fortemente materializada enquanto manifestação de uma intensa sensualidade vital, corresponde uma morte sem transcendência, sem

além-túmulo da alma ou do espírito — sono sem fim que interrompe a alegria de viver. Embora os elementos do imaginário cristão persistam no contexto religioso da festa em que se insere o motivo recorrente do *Ubi sunt?*, ele próprio tão impregnado das modulações históricas da tradição cristã, são já aqui ecos elegíacos: tanto a visão da festa quanto a da morte surgem com as marcas bem perceptíveis de um materialismo que, sendo moderno, parece não ter perdido a qualidade da sobriedade clássica, e, humilde na aceitação da morte, se afasta também da idéia cristã da finitude a que infundem esperança a infinidade divina e a imortalidade da alma.²⁹ A elegia de Bandeira assume, então, a forma da humildade e da contenção diante do inevitável, entendido como limitação, como “morte absoluta”, na expressão do próprio poeta. É que ela resulta da meditação *desperta* sobre o processo de destruição que o tempo impõe inexoravelmente mesmo ao que parecia inacabável como o mundo da infância, ou seja, como consciência do limite que o tempo impõe à plenitude do desejo, que a festa da infância encarna. Mas, a uma só vez, ela também aprende com esse processo de reconhecimento do limite, que se torna um dado fundamental da experiência, levando à identificação com os que já o padeceram, os mortos queridos. Essa humilde, sentida, mas sóbria elegia retoma, pois, um tópico batido da tradição literária, através do passado íntimo e familiar e de uma festa religiosa e popular da tradição brasileira, como um meio simbólico de organizar, pela meditação, a experiência em face da morte, como uma forma poética de aprender a morrer, numa época em que isto significa um limite intransponível para o desejo, que se tende a ocultar, mas que, para o poeta, é preciso aceitar, apesar de tudo, conscientemente, com a serenidade natural que traz o sono por fim. Mais uma vez dança de recordações, suave lamento sobre ausências queridas, a elegia do *Ubi sunt?* de Bandeira faz pensar, com os versos de outro grande poeta experiente nos jogos e nas agruras do tempo, que aqui:

o que se esquia se dá,
enquanto a falta que ama
procura alguém que não há.

ma também em Jorge de Lima, que, entre os muitos "Poemas negros" compôs a sua "Janaína", igualmente com aproveitamento direto de frases do candomblé. Cf. *Obra completa*. Rio, Aguil- lar, 1958, vol. 1, p. 368.

(36) Cf. "Estrela da manhã", in: *Estrela da vida inteira*, ed. cit., p. 133-4.

(37) Cf. desse autor, *Les larmes d'Éros*. Paris, Jean-Jacques Pauvert (1971).

(38) Cf. A. Ramos, *O negro brasileiro*, ed. cit., p. 315 e ss.

(39) Cf. a "Introdução" que os referidos críticos escreveram para a *Estrela da vida inteira*, ed. cit., p. lvii e ss. para a análise em questão.

(40) A expressão pertence a Georges Bataille, in *L'érotisme*, ed. cit., p. 104 e ss.

(41) Cf. *L'érotisme*, ed. cit., p. 17.

(42) Cf. S. Freud, "Más allá del principio del placer", nas *Obras completas*, ed. cit., p. 2540.

(43) *Itinerário*, ed. cit., p. 64.

7. A FESTA INTERROMPIDA (pp. 201-32)

(1) "Na 'Evocação' já havia mencionado o nome de Totônio Rodrigues, que 'era muito velho e botava o *pince-nez* na ponta do nariz'. Esse Totônio era sobrinho de meu avô e me parecia muitíssimo mais velho do que ele. Não sei se foi isso ou a maneira de usar o *pince-nez*, ou o jeito de falar que o marcou tão profundamente na minha memória. Tomásia era a velha preta cozinheira da casa da Rua da União. Tinha sido escrava de meu avô e fora por ele alforriada. Naquela cozinha, com seu vasto fogão de tijolo, o seu enorme pilão, e que pelas festas de Santo Antônio, São João e São Pedro resplandecia quentamente com as grandes tachas de cobre area- das até o vermelho, Tomásia, pequena, franzina e de poucas falas, mandava sem contraste e me inspirava um sagrado respeito com as suas duas únicas respostas a todas as minhas pergun- tas: 'hum' e 'hum-hum', que eu interpretava por 'sim' e por 'não'. Rosa era a mulata clara e quase bonita que nos servia de ama-seca. Nela minha mãe descansava, porque a sabia de toda a confiança. Rosa fazia-se obedecer e amar sem estardalhaço nem sentimentalidades. Quando estávamos à noitinha no mais aceso das rodas de brinquedo, era hora de dormir, vinha ela e dizia peremptória: 'Leite e cama!' E íamos como carneirinhos para o leite e a cama. Mas havia, antes do sono, as 'histórias' que Rosa sabia contar tão bem...". *Itinerário de Pasárgada*, ed. cit., p. 79. Noutra passagem importante para a compreensão de "Profundamente", escreve Ban- deira: "Dos seis aos dez anos, nesses quatro anos de residência no Recife, com pequenos vera- neios nos arredores — Monteiro, Sertãozinho de Caxangá, Boa Viagem, Usina do Cabo — construiu-se a minha mitologia, e digo mitologia porque os seus tipos, um Totônio Rodrigues, uma Dona Aninha Viegas, a preta Tomásia, velha cozinheira da casa de meu avô Costa Ribeiro, têm para mim a mesma consistência heróica das personagens dos poemas homéricos. A Rua da União, com os quatro quarteirões adjacentes limitados pelas ruas da Aurora, da Saudade, For- mosa e Princesa Isabel, foi a minha Tróada; a casa de meu avô, a capital desse país fabuloso. Quando comparo esses quatro anos de minha meninice a quaisquer outros quatro anos de mi- nha vida de adulto, fico espantado do vazio destes últimos em cotejo com a densidade daquela quadra distante". *Ibidem*, pp. 14-15.

(2) Ver: Kaete Hamburger, *A lógica da criação literária*. Trad. Margot P. Malnic. S. Paulo, Perspectiva (1975). Cf. sobretudo o capítulo sobre "As formas especiais", p. 211 e ss.

(3) *Op. cit.*, p. 215.

(4) Na ed. cit. de 1966 da *Estrela da vida inteira* (pp. 121-2) inexistia a separação entre as duas estrofes finais, que, no entanto, está presente tanto na ed. da Aguil- lar de 1958, quanto na primeira de *Libertinagem*, de 1930. A meu ver, por razões internas, que depois ficarão claras na

análise, a forma melhor é a adotada inicialmente, podendo ter ocorrido erro de revisão, como é nítido em outras passagens dessa edição de 66. Cf., por exemplo, o evidente engano no verso *Confiantes da vida*, por *Confiantes na vida*, no "Momento num Café", à p. 141.

(5) Ver Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna 1770/1970*. 14.^a reimp. Firenze, Sansoni (1986), pp. 95-6.

(6) Ver L. Spitzer, "La enumeración caótica en la poesía moderna". In: *Lingüística e historia literaria*, ed. cit., pp. 295-355.

(7) Cf., nesse sentido, o livro citado de Kaete Hamburger, sobretudo p. 42 e ss.

(8) Cf. "Variações sobre o passado", in: *Poesia e prosa*, ed. cit., vol. II, p. 294.

(9) "Os festejos de S. João entre nós, remontam-se, acaso, aos primórdios da nossa colonização, na primeira metade do século XVI", conforme diz o pesquisador pernambucano Pereira da Costa. Cf. "Noite de S. João". In: Luiz da Câmara Cascudo, *Antologia do folclore brasileiro*. S. Paulo, Martins (1956), p. 343.

(10) Sobre a imagem do bonde em Oswald de Andrade, ver: Roberto Schwarz, "A carroça, o bonde e o poeta modernista". In: *Que horas são?*. S. Paulo, Companhia das Letras (1987), pp. 11-28.

(11) Cf. E. Gilson, *Les idées et les lettres*. Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1955, pp. 9-30.

(12) "Pergunta sem resposta" é o título do ensaio de Augusto Meyer sobre esse tópico. Ver: *Preto e Branco*. Rio, MEC, 1956, pp. 105-15.

(13) Ver desse autor, *O declínio da Idade Média*. Trad. port. Augusto Abelaira. Lisboa, Uliséia, s.d. (Col. "Pelicano"), sobretudo cap. XI, "A visão da morte".

(14) Ver L. Spitzer, "La interpretación lingüística de las obras literarias". In: Karl Vossler, L. Spitzer e H. Hatzfeld, *Introducción a la estilística romance*. Trad. e notas de Amado Alonso e Raimundo Lida. Buenos Aires, FFL da Universidade de Buenos Aires, 1942, pp. 87-148 (sobretudo pp. 104-19).

(15) Ver do autor citado *25 anos de literatura*. Rio, Civilização Brasileira (1968), pp. 53-6.

(16) Cf. *Camões, o Bruxo e outros ensaios*. Rio, Livraria S. José, 1958, pp. 83-105.

(17) Provavelmente tocado pela menção a seu poema, Bandeira incorporaria uma referência explícita ao ensaio de Meyer no seu poema "Antônia", em que o prosaísmo do estilo humilde se combina, com humor paródico, à citação metalingüística:

Amei Antônia de maneira insensata.

Antônia morava numa casa que para mim não era casa, era um império.

Mas os anos foram passando.

Os anos são inexoráveis.

Antônia morreu.

A casa em que Antônia morava foi posta abaixo.

Eu mesmo já não sou aquele que amou Antônia e que Antônia não amou.

Aliás, previno, muito humildemente, que isto não é crônica nem poema.

É apenas

Uma versão, a mais recente, do tema *ubi sunt*,

Que dedico, ofereço e consagro

A meu dileto amigo Augusto Meyer.

Em outro poema, "Passeio em São Paulo", publicado juntamente com "Antônia", na *Estrela da tarde*, o poeta voltaria mais uma vez ao tópico. Ali, para tratar da ausência funda que sentiu com a morte de Mário de Andrade, se serve diretamente da fórmula latina (*Ubi sunt?*), modulando-a numa variante referida ao próprio sujeito (*Ubi sum?*), que está também presente,

de forma indireta, no poema acima e, num sentido mais íntimo e latente, no próprio poema em estudo, nisto lembrando a direção impressa ao tema por August von Platen, citado por Meyer, que não aponta, porém, para essa dimensão de "Profundamente" em seu ensaio.

18. Cf. desse autor "O medievalismo de Bandeira: a eterna elegia". In: Sônia Brayner (org.), *Manuel Bandeira*. Rio, Civilização Brasileira, 1980 (Col. "Fortuna crítica"), pp. 235-62.

19. Cf. desse autor *Teoria e celebração*. S. Paulo, Duas Cidades, 1976, p. 92.

20. Jorge de Lima traduziu o poema "The hill", publicando-o em *A manhã*, no Rio, em 19/8/1946:

A COLINA

Onde estão Elmer, Bert, Tom e Charley,
O irresoluto, o de braço forte, o palhaço, o ébrio, o guerreiro
Todos, todos, estão dormindo na colina.
Um morreu de febre,
Um lá se foi queimando numa mina,
O outro assassinaram-no num motim,
O quarto se extinguiu na prisão,
E o derradeiro caiu de uma ponte quando trabalhava para a esposa e os filhos,
Todos, todos estão dormindo, dormindo, dormindo na colina.
Onde estão Ella, Kate, Mag, Lizzie e Edith
A de bom coração, a de alma simples, a alegre, a orgulhosa, a feliz?

Todas, todas dormindo na colina.
Ella morreu de parto vergonhoso,
Kate de amor contrariado,
Mag nas mãos de um bruto num bordel,
Lizzie ferida em seu orgulho à procura do que quis seu coração;
E Edith depois de ter vivido nas distantes Londres e Paris
Conduzida a seu pequeno domínio por Ella, Kate e Mag,
Todas, todas estão dormindo, dormindo, dormindo na colina.
Onde estão tio Isaac e tia Emily,
E o velho Towny Kincaid e Sevigne Houghton,
E o Major Walker que conversara
Com os veneráveis homens da revolução?
Todos, todos estão dormindo na colina.

Trouxeram-lhes filhos mortos na guerra,
E filhas cuja vida tendo sido desfeita,
Os filhos sem pais choravam
Todos, todos estão dormindo, dormindo, dormindo na colina.

Onde está o velho violinista Jones
Que brincou com a vida durante noventa anos,
Desafiando as geadas a peito descoberto,
Bebendo, fazendo arruaças, sem pensar na esposa, nem na família,
Nem em dinheiro, nem em amor, nem no céu?
Vede! Fala sobre os cardumes de peixes de antigamente,
Sobre as corridas de cavalo em Clary's Grove, outrora.
Sobre o que Abe Lincoln disse
Uma vez em Springfield.

Para o texto original e nova tradução, cf. Paulo Vizioli, *Poetas norte-americanos*. Ed. comemorativa do Bicentenário da Independência dos Estados Unidos da América 1776-1976. Rio, Lida-dor (1977), pp. 50-1.

(21) Ver do autor citado "Charms and riddles". In: *Spiritus mundi. Essays on literature, myth and society*. Bloomington & London, Indiana University Press (1976), pp. 123-47 (sobretudo p. 126 e ss.).

(22) Nesse sentido, ver, por exemplo: Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident. Du Moyen Âge à nos jours*. Paris, Ed. Seuil (1975).

(23) Ver E. Auerbach, "Montaigne scrittore". In: *Da Montaigne a Proust*. Trad. ital. Bari, De Donato (1970), pp. 5-27.

(24) Cf. *Essais*. Ed. e notas de Albert Thibaudet. Paris, Gallimard (1939), Bibliothèque de la Pléiade, Livre I, cap. XX, p. 99.

(25) Ver também o cap. de Auerbach sobre Montaigne na *Mimesis*, "L'humaine condition", ed. cit., pp. 245-70.

(26) Cf. Philippe Ariès, *op. cit.* A expressão citada se acha à p. 121.

(27) Ver W. Benjamin, "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: *Magia e técnica, arte e política*, ed. cit., pp. 197-221 (sobretudo caps. 9-11; a citação se acha à p. 207). Ali se lê ainda: "No decorrer dos últimos séculos, pode-se observar que a idéia da morte vem perdendo, na consciência coletiva, sua onipresença e sua força de evocação. Esse processo se acelera em suas últimas etapas. Durante o século XIX, a sociedade burguesa produziu, com as instituições higiênicas e sociais, privadas e públicas, um efeito colateral que inconscientemente talvez tivesse sido seu objetivo principal: permitir aos homens evitarem o espetáculo da morte" (p. 207).

(28) Sobre o tema da divisão do ser no pós-romantismo, ver Antonio Candido, *Tese e antítese. Ensaio*. S. Paulo, Cia. Editora Nacional (1964).

(29) Sobre o materialismo antigo e a idéia cristã de finitude, ver o notável artigo de Gérard Lebrun, "Um materialismo 'démodé'", *Folha de S. Paulo*, 11/8/1985, 1º caderno, p. 3.

8. ENTRE DESTROÇOS DO PRESENTE (pp. 233-55)

(1) Utilizo-me desses termos técnicos do cinema a partir do livro de Jean-Claude Bernardet, *Brasil em tempo de cinema*, Rio, Civilização Brasileira (1967).

(2) Cf. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Porto Alegre, Globo (1966), cap. IX (1451b), pp. 78-9, cap. XV (1454 a/b), pp. 84-5 e cap. XXIV (1460a 26), p. 98.

(3) Cf. *op. cit.*, ed. cit., cap. XVI (1454b/1455a), p. 86.

(4) Note-se que o segundo verso da estrofe tem apenas sete sílabas, mas ao reintegrar a imagem sempre repetida, pelo encavalgamento, a sílaba seguinte do *rejet* (*morto*) emenda o verso, garantindo o movimento contínuo e sinuoso do ritmo. O poeta se referiu diretamente a esse procedimento no *Itinerário*, ed. cit., p. 36.

(5) Para as relações entre grotesco e demoníaco, ver Wolfgang Kayser, *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*. Trad. Ilse Brugger. Buenos Aires, Editorial Nova (1964). Ver também Anatol Rosenfeld, "A visão grotesca", in: *Texto/contexto*. S. Paulo, Perspectiva (1969), pp. 57-71. E ainda Mikhail Bakhtine, em que o grotesco ligado às imagens da cultura popular se enlaça às raízes materiais e corporais do mundo. Cf.: *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Trad. André Robel. Paris, Gallimard (1970), p. 28 e ss. *et pas*.

(6) Cf. Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*. Ed. Le Dantec, rev., aum. e apresentada por Claude Pichois. Paris, Gallimard (1961), Bibliothèque de la Pléiade, p. 29.