

O HUMILDE COTIDIANO DE MANUEL BANDEIRA

E era só que teria de enfrentar a pobreza e a morte.

Manuel Bandeira

La rue... seul champ d'expérience valable.

André Breton

1.

A compreensão da *atitude humilde*, fundamento do estilo maduro de Manuel Bandeira, é dos problemas mais complexos de sua obra. Traduzida num desejo de despojamento e redução ao essencial, tanto nos temas quanto na linguagem, ela nos desconcerta com sua simplicidade difícil de entender, "cristalizada" desde *Libertinagem* (1930), mas já anunciada em poemas anteriores.¹ Como questão essencial, pode ser encarada de diversos lados. Um decisivo é o da sua relação com a pobreza.

Trata-se, antes de mais nada, de uma postura depurada do espírito. E também de uma disposição para agir e significar, que acaba implicando um modo específico de conceber o poético e fazer concretamente o poema. Uma atitude estilística, en-

(1) Mário de Andrade se refere a *Libertinagem* como "um livro de cristalização". Ver "A poesia em 1930", em *Aspectos da literatura brasileira*, São Paulo, Martins, s.d., p. 28.

fim, em que o modo de ser se converte num modo de ver a vida e a poesia, numa concepção do fazer — fundação de uma poética. É este o termo que, na sua aceção original, parece convir à noção que Bandeira tem do fazer poético: uma atividade do espírito, em momentos de súbita iluminação, concretizada em obras feitas de palavras. E trata-se de uma poética centrada num paradoxo: o da busca de uma simplicidade em que brilha oculto o sublime.

Ao que parece, a década de 20 foi um período decisivo para a constituição dessa atitude fundamental, que marcará toda a obra posterior. Decerto, ela não surge do nada, mas cresce lentamente e amadurece com a suavidade de um fruto ao longo do tempo — um fruto da experiência. Aos poucos, vai juntando sedimentos dispersos e, no calor de um momento, se cristaliza, moldada através do exercício repetido da linguagem como uma aprendizagem da expressão. Ao mesmo tempo, se assemelha à prática de um artesanato interior, que se processasse como modelagem da subjetividade em sua relação com o mundo. E surge então com a naturalidade de um rio, capaz de espelhar as contradições da passagem e recolher o belo nas “profundidades tranqüilas”: uma atitude única e intransferível de dar forma, que é ainda um jeito de ser, escorado na humildade como valor de fundo.

A primeira vista, estamos diante de um fato de ordem estritamente íntima e pessoal, que, no entanto, se constituiu em contacto com circunstâncias variadas e sempre dependeu delas para se configurar poeticamente. É como se o poeta tivesse criado uma postura receptiva, feita de modéstia e recolhimento, para agasalhar os fatos do mundo, a que respondem os poemas. Bandeira insiste várias vezes na tecla de que seria “um poeta de circunstâncias e desabafos”² e torna explícita, em trechos de sua prosa, sempre consciente de sua arte poética, essa postura básica, como nesta crônica de 1956, recolhida por Drummond em *Andorinha, andorinha*:

(2) Cf., por exemplo, *Itinerário de Pasárgada*, Manuel Bandeira, *Poesia e prosa*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1958, vol. II, p. 107.

No fundo, sou, apenas, por força das circunstâncias, um simples poeta lírico, um poeta menor, que há uns cinqüenta anos não faz senão esperar a morte, cantando as grandes tristezas e as pequenas alegrias que a vida lhe tem proporcionado.³

E, pouco depois, acrescenta este aspecto igualmente decisivo:

(...) o poeta não é um sujeito que vive no mundo da lua, perpetuamente entretido em coisas sublimes. É, ao contrário, um homem profundamente misturado à vida, no seu mais limpo ou mais sujo cotidiano.⁴

As relações entre o Eu e as circunstâncias se tornam o eixo de uma questão de poética: a da construção do poema, em que mudam os fatos e muda o sujeito, na alquimia da linguagem, sempre em busca de um despojamento, que, na verdade, corresponde a uma inserção do poeta na existência real, no mundo misturado do cotidiano. Ao contrário do que se poderia pensar, o poeta, ao construir o poema, não estará poetizando o cotidiano. Quando se leva em conta a herança parnasiano-simbolista de sua fase inicial, logo se vê que ele está mesmo é despoetizando a expressão, pelo acercamento ao prosaico e ao coloquial, de que o uso do verso livre é índice, no momento básico da libertação, representado por *Libertinagem*. Não se trata absolutamente de elevar o que se capta no plano comum do dia-a-dia, mas de *desentranhar* aqui o poético, junto às circunstâncias em que o Eu se acha situado. A pobreza se revela então como condição real do sujeito, modo de contactar e perceber o poético, e método de dar forma ao poema. Por isso, Casais Monteiro pôde falar numa “pobreza voluntária” do Bandeira maduro, e Álvaro Lins, em sua “pobreza franciscana”.⁵ Para nosso poeta, a poesia não está mais no mundo da lua, mas na terra dos homens,

(3) *Andorinha, andorinha*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1966, p. 17.

(4) *Ibidem*, p. 18.

(5) Cf. A. Casais Monteiro, *Manuel Bandeira*, Lisboa, Inquérito, 1943, p. 50. E A. Lins, *Jornal de Crítica*, 1.ª série, Rio de Janeiro, José Olympio, 1941, p. 41.

no chão do cotidiano. Sua linguagem se liberta assim do estilo elevado da herança parnasiano-simbolista dos anos de formação, do poeta penumbriista dos primeiros livros, para se fazer um discurso mesclado, um *estilo humilde*, à sua maneira, de forma que a emoção alta e sublime, o “mistério poético”, se ilumine num relance, em meio às palavras de todo dia.⁶ Aqui se encontra a plataforma de lançamento do poeta maduro, a base de sua atitude criadora pessoal.

Situado perto do chão (afinal, humilde, *humilis*, procede de *humus*), ele abandona a posição de destaque do primeiro plano, contendo a função emotiva de sua linguagem: abandona o “gosto cabotino da tristeza”, deixa de bancar o ser de exceção, marcado para o sofrimento, para se generalizar na forma poética, evadindo-se para o mundo e a vida, cuja poesia capta nos “raros momentos” em que ela, poesia, se quer mostrar.⁷ Nesse movimento, surge um sujeito evasivo que representa propriamente uma objetivação do Eu, uma ruptura das defesas e barreiras para o exterior. Um movimento que coloca Bandeira na já longa tradição da poesia moderna, que pode ser vista, conforme disse uma vez A. Breton, como a história das “liberdades que os poetas tomaram com a idéia do eu sou”. Como “a poesia está em tudo — tanto nos amores como nos chinelos, tanto nas coisas lógicas como nas disparatadas”, o poeta mantém uma “atitude de apaixonada escuta” diante do mundo — dos seres, das coisas e, sobretudo, das palavras comuns, executando uma espécie de jogo ou dança amorosa com o acaso: verdadeira *libertinagem*, em que o momento de revelação lírica se confunde com o relance erótico, capaz de desvelar a nudez sublime da amada inesperada. A poesia se dá, pois, no mesmo plano da materialidade do corpo, como uma autêntica “iluminação profana”, um *alumbramento*. É quando se subverte a banalidade da existência, o lugar comum se muda num insólito mais real do que o real e se produz o estranhamento do novo; é então

(6) Utilizo a expressão “estilo humilde” a partir de Erich Auerbach, “Sermo humilis”, em *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Milão, Feltrinelli, 1970, pp. 33-67.

(7) A expressão é do *Itinerário de Pasárgada*, p. 11 da ed. cit.

que se cumpre a arte de Bandeira para desentranhar o ouro da ganga bruta e surge o poeta “desconstelizador”, conforme viu Haroldo de Campos.⁸ Momento privilegiado, em que o salto de superação do Eu (o “Eu é outro”) permite a conquista do exterior como interior e vice-versa, assim como do alto no baixo: instante de manifestação do sagrado em chão profano — epifania, plenitude instantânea da vida que se sustém por um fio, por milagre, diante da morte onipresente. Esta, *Belle Dame sans merci*, “Dama Branca”, imagem da sedução e da dissolução do poeta, libertadora mor do Eu, figura ambiguamente familiar e distante, cotidiana e esquiva, foco e sumidouro do desejo, fundo negro de toda iluminação erótica e poética, é a convidada *natural* que se aguarda ao fim do dia nos versos inesquecíveis de “Consoada”. Transformada em ameaça de cada dia, se faz companheira cotidiana, presença do radicalmente estranho na experiência de todo dia: condição do milagre da vida e da poesia, ela “que é o fim de todos os milagres”, como se lê em “Preparação para a morte”. Ao mesmo tempo, a poesia do humilde cotidiano trata a morte com a mesma naturalidade dos fatos comuns, que se integram à experiência, conforme a ordem natural das coisas. O efeito final é, para sempre, contundente: no rosto das pobres coisas transitórias, o traço da destruição é outro sinal da beleza.

2.

O Modernismo, com uma série de características, sempre refletidas na consciência crítica de Mário de Andrade — o sentido da experiência coletiva, a confiança no presente, a coragem intelectual, a ousadia da experimentação, o próprio apego à realidade prosaica e cotidiana, e a preocupação social —, certamente deu espaço e poderoso estímulo para o grito de libertação que representou *Libertinagem*. Abriu comportas para a evolução interna do trabalho do autor, que, em parte, anunciava e, em

(8) H. de Campos, “Bandeira, o Desconstelizador”, em *Metalinguagem*, Petrópolis, Vozes, 1967, pp. 99-105.

parte, aprendia com o movimento, desenvolvendo-se, porém, sempre com resguardo pessoal, de forma sutil, mas constante. No *Itinerário de Pasárgada*, misto de confissão, comentário crítico e poética explícita de Bandeira, bem como no interior da obra, a partir de *A cinza das horas*, se verifica o processo de uma aprendizagem, que tem inúmeras faces. Quer dizer: até se constituir como uma postura estética definida e madura, a atitude estilística de Bandeira remete a uma história comprida, em cuja gênese mergulham raízes fundas e emaranhadas, difíceis de deslindar. É nessa longa história, que é rigorosamente a história de uma experiência artística e humana no sentido mais amplo, que o contacto direto do poeta com a pobreza material, sobretudo durante a década de 20, pode ter desempenhado papel importante, combinando-se a vários outros fatores. Basta pensar como elementos biográficos e da psicologia individual, da tradição literária e artística e do contexto histórico-social podem ter pesado na configuração da sua atitude criadora e talvez ajudem a explicá-la.

Os exemplos desses fatores são muitos. No plano biográfico, a tuberculose que acometeu o poeta mal saído da adolescência pode ter tido algum desempenho na formação de sua atitude humilde. A doença obrigou Bandeira a um tipo especial de vida, em que a poesia foi chamada a preencher o espaço do ócio. A invalidez inicial, o tédio, a ameaça da morte, a cada dia, se enlaçam intimamente à experiência do jovem poeta. Ao mesmo tempo, ele teve de aprender a conviver com a enfermidade, ou ainda mais, teve de se entregar a um exercício de humildade para sobreviver, como confessa várias vezes, e isto decerto não foi sem conseqüências para o imaginário e a prática do escritor.⁹ Digamos que a tuberculose, se, por um lado, tolheu a ação, por outro, instigou o vôo da imaginação, solta no ócio; criou espaço para a disponibilidade da criação, ao mesmo tempo que amarrou o criador à disciplina ascética da sobrevivência, impondo-lhe, de quebra, temas como o da morte.

No plano da história literária, muitas leituras atentas e até contactos esporádicos podem ter contribuído no mesmo sentido.

(9) Cf., por exemplo, *Itinerário de Pasárgada*, pp. 54 e 56 da ed. cit.

Na massa enorme de leituras, de que há referência no *Itinerário de Pasárgada*, nas crônicas e nos estudos literários, se pode perceber uma linha de força da simplicidade expressiva, fundamental para o ponto de vista que nos ocupa. Ela pode ser rastreada bem longe, no quinhentismo português (e mesmo antes, na poesia medieval), nos românticos alemães como Heine e Lenau, em Gonçalves Dias (de quem Bandeira enfatiza a simplicidade sublime na "Canção do exílio"), nos poetas simbolistas franceses, belgas e portugueses. Antonio Nobre, em cujo destino o jovem Bandeira viu espelhado o seu, e Cesário Verde são pesos marcantes. Mas, são sobretudo os franceses e belgas, e entre estes os de tom menor, dicção coloquial e corte irônico, os que mais interessam, de nosso ângulo de visão. Guy-Charles Cros, Laforgue, Maeterlinck e Apollinaire são referências constantes na formação do meio expressivo do poeta brasileiro. A elas se deve acrescentar a contribuição também poderosa dos italianos, que Bandeira leu nos anos que precedem a cristalização de sua atitude madura. São poetas crepusculares, que trabalharam contra a eloquência dannunziana, e futuristas, como Sergio Corazzini, Palazzeschi, Govoni e Soffici. Deles pode ter também passado a Bandeira o gosto das "povere tristezze comuni", como se lê num poema de Corazzini, pelo qual nosso poeta diz ter-se apaixonado. A tudo isso se deve somar ainda o peso dos crepusculares brasileiros, contemporâneos dos anos de formação de Bandeira, como, por exemplo, Mário Pederneiras e, principalmente, Ribeiro Couto, penumbriista com gosto pelos simbolistas franceses menores: Samain, Jammes, etc. Couto foi grande amigo de nosso poeta, seu companheiro chegado na década de 20, num momento decisivo para o Bandeira morador pobre e solitário do morro do Curvelo, no Rio de Janeiro. Como no caso de Pederneiras, há nele uma sensibilidade suburbana, uma queda pelas coisas miúdas e banais, onde uma velha linha romântica, tão forte em Álvares de Azevedo, parece que se reata e continua século XX adentro, ganhando nova dimensão com Bandeira e o Modernismo.

Se certos motivos, temas e atitudes, relacionados com a pobreza, podem ser facilmente assinalados nesse amplo quadro da tradição literária, o que mais chama nossa atenção é a importância

desta para a aproximação técnica do poeta brasileiro às formas de um estilo prosaico moderno. Vários dos poetas citados — sobretudo os de expressão francesa — tiveram papel de relevo no que o próprio Bandeira chamou sua “prática de aproximação” ao verso livre. Essa prática consistiu, principalmente, no contato com a experiência do verso de Guy-Charles Cros, de Jules Laforgue, entre outros, e com “estranhos dessensibilizantes” (tradução em prosa, como as de Poe por Malarmé; *menus*; receitas de cozinha; fórmulas de remédios; anúncios, etc.).¹⁰ Com isto, pôde Bandeira ir além dos versos metrificados e rimados, rumo aos ritmos pessoais do verso livre, e mais: pôde ampliar o espaço do poético, dar com a poesia onde menos se espera, desentranhar o sublime na matéria e nas palavras mais humildes.

Ao buscar a direção do despojamento, do interesse pela pobreza e pelo prosaico (este, uma linha de força desde Baudelaire, como é sabido), Bandeira poderia estar retomando ainda uma tendência difusa nas artes européias do princípio do século, precisamente em artistas que, como ele, tinham raízes no Simbolismo. Penso, por exemplo, no caso de Rilke, o do *Livro das Horas* (1903), onde aparecem “expressões de humildade franciscana”,¹¹ e no Picasso de fase inicial, o pintor da *Gente pobre à beira-mar* (1903), da inacabada *Morte de Arlequim* (1905), dos *Salimbancos* (1905).

Quando se pensa, portanto, no conjunto da tradição literária e artística como fator explicativo da atitude humilde do poeta brasileiro, os problemas se expandem e fica a dificuldade de apreensão profunda de sua gênese, pois as raízes intrincadas da questão parecem escapar sob a terra. Mais próxima, a circunstância concreta da pobreza material do poeta, tal como se mostra na década de 20, lança um novo desafio, agora no plano do contexto histórico-social brasileiro. A questão envolve uma situação de classe social: um poeta, vindo de uma família tradicional do Nordeste, da “aristocracia” rural, se identifica, em determinado momento, com uma postura humilde. E de novo se coloca uma

(10) Cf. *Itinerário de Pasárgada*, p. 33 da ed. cit.

(11) Expressão de Otto Maria Carpeaux sobre Rilke. Cf. *História da literatura ocidental*, Rio de Janeiro, O Cruzeiro, vol. VI, 1964, p. 2.801.

questão de poética: como um fato de natureza social, extraído da vida concreta de Bandeira, pode se transformar num componente interno da obra lírica, aparentemente refúgio do sujeito solitário?

De um lado, temos a história pessoal de uma mudança, que implica o processo social. De outro, um movimento interno de constituição do estilo e da estrutura da obra. O modo de articulação do aspecto social com o formal se torna, então, o ponto decisivo da interpretação crítica. Sem desprezar o peso de outros fatores na gênese da atitude do autor, parece residir aqui um aspecto essencial para a compreensão da atitude estilística do poeta, já que aparece em sua plenitude o problema de uma poesia de “circunstâncias e desabafos”.

Sendo Bandeira um lírico “tão intratavelmente individualista”, como o definiu certa vez Mário de Andrade, fica evidente o paradoxo de querer abordá-lo por este ângulo, que, no entanto, é o paradoxo central de sua forma. O próprio poeta parece ter resistido a isso. Referindo-se aos poucos exemplos de “emoção social” em sua poesia, reconhece seu desejo intenso de participação, mas acaba por se considerar “poeta menor”, como se não desse para tanto.¹²

Ora, essa designação de “poeta menor” apenas recoloca o problema. Sempre repetida ao longo da obra em prosa, procede da mesma atitude humilde, marca profunda de sua fase madura. Os exemplos esparsos de “emoção social” do poeta, na verdade, são poemas em que a pobreza aparece como o objeto da representação literária, isto é, como um assunto a que não se pode furtar um poeta com os olhos voltados para a realidade brasileira, onde a miséria é o prato de cada dia. Mas não é como tema que a pobreza aqui importa. É essencialmente no modo de representação que se afirma sua importância fundamental: concebida como um valor ético de base, um modo de ser exemplar, a humildade se converte ainda num princípio formal do estilo. É, então, no modo de ser mais íntimo da linguagem poética, no coração da lírica, que o social surge como uma dimensão decisiva: a relação com a pobreza passa a ser um fator interno da estruturação da obra.

(12) Ver *Itinerário de Pasárgada*, p. 84 da ed. cit.

Para se compreender um pouco essa passagem, é preciso voltar ao eixo central das relações entre o Eu e as circunstâncias. Nos termos de Bandeira, essas relações podem ser vistas, no momento de constituição de sua atitude madura, como um processo que envolve o Eu, o quarto e a rua.

3.

1920 marca, para Bandeira, “o momento mais inesquecível”: a morte do pai. Era este o último amparo com que contava o poeta doente, vivendo o drama irônico da espera da morte que não vinha: “Porque eu não tinha medo de morrer, bem entendido, se no transe tivesse na minha mão a mão de meu pai.”¹³ E, como no poema “A Dama Branca”, a morte engana: “Não morrerei com a mão na de meu pai. Ele é que morreu com a sua na minha. Eis o meu momento mais inesquecível.”¹⁴

Desamparado e só, Bandeira se muda da rua das Laranjeiras para a rua do Curvelo, onde passará treze anos decisivos de sua carreira literária. Ali escreverá três livros de poesia: *O ritmo dissoluto*, *Libertinagem* e, em parte, *Estrela da manhã*; e mais um de prosa: *Crônicas da Província do Brasil*. Ali, sobretudo, amadurecerá: “A morte de meu pai e a minha residência no morro do Curvelo de 1920 a 1933 acabaram de amadurecer o poeta que sou.”¹⁵

A mudança para “o velho casarão quase em ruína” no alto do morro do Curvelo ganha então a força de um momento simbólico na vida do poeta, com reflexos profundos em sua atitude, espelhada nos poemas. Representa, em primeiro lugar, o encerramento, para Bandeira, da convivência em família, que lhe dará, no entanto, pela reconstrução da memória, um espaço temático central. Na sua nova moradia (“quase em ruína”) se condensa e exprime a história de sua família até ali: uma linha de progressiva decadência financeira, agravada durante a guerra, e de queda de

(13) Cf. *Andorinha, andorinha*, p. 40.

(14) *Ibidem*, loc. cit.

(15) Cf. *Itinerário de Pasárgada*, p. 52 da ed. cit.

nível social, pontilhada ainda por uma sucessão de mortes, que a foram desfalcando de seus membros e reduzindo-a implacavelmente, até sobrar, no ponto final, o poeta já pobre, longe da terra natal e da infância feliz, completamente só. Situado, por fim, ironicamente no alto, descobre o que se passa embaixo, os movimentos da pobreza e, com ela, no nível da rua, descobre a infância: “Quanto ao morro do Curvelo, o meu apartamento, o andar mais alto de um velho casarão quase em ruína, era, pelo lado dos fundos, posto de observação da pobreza mais dura e mais valente, e pelo lado da frente, ao nível da rua, zona de convívio com a garotada sem lei nem rei que infestava as minhas janelas, quebrando-lhes às vezes as vidraças, mas restituindo-me de certo modo o meu clima de meninice na rua da União em Pernambuco. Não sei se exagero dizendo que foi na rua do Curvelo que aprendi os caminhos da infância.”¹⁶

Deste modo, nos anos passados na rua do Curvelo, se pode perceber um movimento de concentração da experiência do poeta: são anos de recolhimento e recomposição das reminiscências. Mas, ao mesmo tempo, se nota também um movimento de expansão de sua experiência, aberta para o mundo novo do cotidiano, achado na rua: “A rua do Curvelo ensinou-me muitas coisas. Couto foi avisada testemunha disso e sabe que o elemento de humilde cotidiano que começou desde então a se fazer sentir em minha poesia não resultava de nenhuma intenção modernista. Resultou, muito simplesmente, do ambiente do morro do Curvelo.”¹⁷

Talvez o poeta tenha subestimado um pouco o clima modernista em que já vivia (é por esse tempo que conhecerá pessoalmente Mário e outras importantes figuras do Modernismo), mas é verdade que Ribeiro Couto percebeu a importância daquela abertura para o mundo objetivo da rua: “Das vossas amplas janelas, tanto as do lado da rua em que brincavam as crianças, como as do lado da ribanceira, com cantigas de mulheres pobres lavando roupa nas tinas de barrela, começastes a ver muitas coisas. O morro do Curvelo, em seu devido tempo, trouxe-vos aquilo que

(16) *Op. cit.*, loc. cit.

(17) *Op. cit.*, p. 51.

a leitura dos grandes livros da humanidade não pode substituir: a rua.”¹⁸

A descoberta se dá como uma “evasão para o mundo”,¹⁹ o que permite, no plano da poesia, uma superação dos antagonismos, sem perder o acúmulo da experiência sofrida. Há um reconhecimento do outro, um resgate da dor na miséria alheia e comum, um sentimento fraterno de comunhão no trágico da existência cotidiana, permitindo o movimento de identificação e objetivação do Eu. Assim, numa situação pessoal propícia, identificado com os seres humildes, Bandeira aprende a olhar o mundo perto do chão.

Essa nova postura diante do mundo e da poesia se torna, no âmbito do poema, uma *atitude estética*, que independe de qualquer relação direta com fatos biográficos do autor para se manifestar. No admirável “Poema tirado de uma notícia de jornal”, de *Libertinagem*, que é dos textos mais fortes e pessoais de Bandeira, como observou Mário de Andrade, o Eu permanece ausente na breve história de um pobre diabo que enfrenta a morte:

João Gostoso era carregador de feira-livre e morava no morro
da Babilônia num barracão sem número
Uma noite ele chegou no Bar Vinte de Novembro
Bebeu
Cantou
Dançou
Depois se atirou na lagoa Rodrigo de Freitas e morreu
afogado.²⁰

O poema, com argumento narrativo supercondensado, começa por uma caracterização paradoxal, porque acumula atributos sem definir a figura de que trata (um antecessor possível de “O

(18) *Op. cit.*, p. 52.

(19) A ótima expressão é de Sérgio Buarque de Holanda, “Trajetória de uma poesia”, em M. Bandeira, *Poesia e prosa*, vol. I, p. XXIV.

(20) *Estrela da vida inteira*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1966, p. 117.

operário em construção”, de Vinícius, e do “Pedro Pedreiro”, de Chico Buarque). Sem características precisas, João Gostoso, sem nome próprio, sem moradia ou emprego definidos, como numa folha de ocorrência policial, virada do avesso pela indeterminação, cumpre implacavelmente seu destino para a morte. Numa descida inevitável e sem explicação, como a de uma pedra que rola morro abaixo por necessidade física, ele também se precipita nesses versos livres sem pontuação. A passagem do ritmo lento dos versos iniciais, longuíssimos, para os seguintes, curtíssimos, imita, na expressão, este movimento, enfatizado até visualmente pela oposição entre a verticalidade rápida dos curtos e a horizontalidade espralada dos longos, no princípio e no fim. Algo da dança de morte de João Gostoso se imprime nas angulosidades do ritmo do poema como um todo: um movimento que, do caos da vida sem rumo certo (Babilônia), se precipita no caos das águas finais. João desce do morro da Babilônia — espaço confuso da miséria anônima, situado ironicamente no alto como o famoso jardim suspenso —, para se matar na lagoa Rodrigo de Freitas — espaço baixo e, contraditoriamente, lugar de riqueza no Rio de Janeiro. A inevitabilidade é trágica e se desfecha, após momentos de êxtase, de uma alegria dionisíaca, expressa de forma ritual e dramática, nos versos dissílabos de acentuação simétrica que precedem o desenlace: “Bebeu/Cantou/Dançou”.

Os elementos narrativos e dramáticos aparentemente dominam o texto, sem que se perceba, à primeira vista, a presença do sujeito lírico. Este, no entanto, transforma por sua escolha subjetiva e pela forma contida e ambígua da linguagem, uma informação jornalística e rotineira de suicídio, num elemento de experiência íntima: contados com despojamento ascético, os fatos que sintetizam uma vida adquirem uma ambígua ressonância, que o leitor deve interpretar. A informação não se esgota, como é de sua natureza, nos fatos: a narrativa brutal se adensa numa situação simbólica de valor geral, de forma que percebemos um complexo destino humano, ferido pelo trágico, velado sob o anonimato da banalidade cotidiana. O mistério poético brilha oculto na existência humilde de todo dia, onde o olhar conivente do poeta o desentranhou.

4.

A aproximação do poeta à rua não se fará nunca, porém, diretamente, com a disposição de quem se entrega de braços abertos ao que der e vier. Bandeira se recolhe sempre, com pudor, com reserva, preferindo integrar o acontecimento externo ao seu modo de ser. O que é ostensivo e gritante aparentemente o choca, e, embora seja capaz da visão mais desabusada, franca ou cruel, tende à contenção, capaz de potenciar o sentido. Seu contacto com o exterior, mediante a observação ou escuta atenta e sensível da vida cotidiana, que reponta igualmente nas crônicas, se dá pausadamente, na tranqüilidade, através da experiência do ser solitário que, antes de tudo, observa, ouve, medita e incorpora, se é o caso. Ao longo de toda a obra, o poeta parece mesmo situar-se preferencialmente na posição de quem olha ou escuta. E de quem olha ou escuta de um espaço especial, de onde se descortina o mundo lá fora: o espaço do quarto.²¹ Nele se produz muitas vezes o contacto, a alquímia em que o mundo se reorganiza segundo uma lógica interna da imaginação poética, capaz de transfigurar radicalmente os fatos de fora, os retalhos do dia-a-dia, entrados janela adentro, como na aparição fantasmagórica do "Noturno da rua da Lapa". Mas é também o receptáculo da vida miúda e comum, a concha de ressonância dos ruídos do cotidiano, como no "Comentário musical", onde, aberto para a grandeza e altissonância do mundo, recebe e registra, em estilo simples, um "silvo agudo de sagüim".

O apego ao quarto é tão forte e reiterado em Bandeira, que parece constituir o espaço principal da experiência. E sugere o hábito do doente, obrigado ao resguardo constante e cuidadoso, ao retraimento, ao receio da exposição excessiva. Mas logo se torna o espaço imaginário, com força para se sustentar sozinho, "intacto, suspenso no ar", após a demolição da casa, como se lê na "Última canção do Beco". Vira uma imagem tão poderosa que, mesmo sem que haja referência explícita a ele, se percebe

(21) Ver as observações de Gilda e Antonio Candido sobre a "reorganização progressiva dos espaços poéticos em Bandeira", em sua "Introdução" à *Estrela da vida inteira*, p. lv.

sua presença virtual, como no caso do "Poema só para Jaime Ovalle". Na verdade, pela reiteração, acaba por se associar ao espaço da interioridade do Eu, como se fosse um casulo da consciência, em cuja intimidade se recolhem imagens do mundo, se coletam lembranças, o poeta se encontra consigo mesmo e dá asas à imaginação.

Tão ligado à intimidade reservada, se insinua aparentemente como refúgio solipsista, mas é de fato, para o poeta maduro, o lugar de mediação nas relações entre o Eu e o exterior. Posto em confronto com a rua, se mostra como espaço de um movimento de superação do sujeito solipsista, pelo qual se realiza a objetivação da experiência pessoal. Assim, no "Poema só para Jaime Ovalle", se dá uma espécie de dialética entre o espaço de dentro e o de fora. Como vasos comunicantes, o quarto do Eu solitário — espaço da interioridade — e o dia chuvoso lá fora — espaço da natureza — se opõem e se interpenetram, dá mesma forma que o passado se deixa recolher, pela memória, no momento presente da contemplação. Movimento e duração permitem a transfusão dos opostos e se revelam como o fluxo subjacente à imagem iluminada que o poema condensa e resgata.

É desta intercomunicação entre o quarto e a rua que parece nascer a atitude definitiva do poeta e, mais uma vez aqui, se revela o papel decisivo que pode ter desempenhado no processo o contacto com a pobreza.

Em 1933, Bandeira deixa a rua do Curvelo para se fixar na Morais e Vale, "uma rua em cotovelo, no coração da Lapa". Há um reforço do "sentimento de solidariedade com a miséria", pois ocorre uma aproximação ainda maior da gente e do trabalho humilde, de novo espelhada na situação espacial do poeta: "Da janela do meu apartamento em Morais e Vale podia eu contemplar a paisagem, não como fazia do morro do Curvelo, sobranceiramente, mas como que de dentro dela: as copas das árvores do Passeio Público, os pátios do Convento do Carmo, a baía, a capelinha da Glória do Outeiro... No entanto quando chegava à janela, o que me retinha os olhos, e a meditação, não era nada disso: era o becozinho sujo embaixo, onde vivia tanta gente pobre — lavadeiras e costureiras, fotógrafos do Passeio Público, garçons de cafés."

Alguns anos mais tarde, na *Lira dos cinqüent'anos* (livro novo, incluído na primeira edição das *Poesias Completas* de 1940), Bandeira publica um de seus poemas de "emoção social", "O martelo", sem dúvida do tempo da Morais e Vale, como parecem atestar as prováveis alusões à "rua em cotovelo" (no primeiro verso) e ao Convento do Carmo:

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.

Dentro da noite
No cerne duro da cidade
Me sinto protegido.
Do jardim do convento
Vem o pio da coruja.
Doce como um arrulho de pomba.
Sei que amanhã quando acordar
Ouvirei o martelo do ferreiro
Bater corajoso o seu cântico de certezas.²²

Desde o primeiro verso, estamos sob o signo do inevitável, e se faz impossível escapar ao impacto do poema como um todo. Síntese de uma totalidade, condensação poderosa de uma experiência, cuja complexidade se impõe desde logo, sua expressão, contudo, se concentra num simples instrumento do trabalho humilde: o martelo. De novo, o desafio da simplicidade.

Feita a leitura, se percebe de imediato que a palavra que serve de título adquiriu muito mais significado do que o comum, mediante certas relações internas do desenvolvimento do poema. A forma através da qual, no corpo do texto, se processa essa condensação do sentido, sob o signo banal, se torna o problema da interpretação. Convém ir por partes.

O poema começa por se impor pelo som. Antes de tudo, por palavras ou expressões que exprimem modalidades de som

(22) *Estrela da vida inteira*, p. 156.

e pontuam seu desenvolvimento, de modo simétrico: no princípio, as "rodas rangem"; no meio, "o pio da coruja", associado, pela doçura, com o "arrulho de pomba"; no fim, o "cântico" do martelo do ferreiro. Passamos, assim, de um ruído maquinal estridente, a um som animal marcado pela doçura e, por fim, a um som harmonioso, ligado ao universo do trabalho humano, em que há ainda um eco do sagrado: o termo "cântico" tem algo de excelso e remete às formas primitivas da lírica, como os hinos em louvor da divindade, evocando a tradição bíblica.

No meio, "o pio da coruja" não se mostra pelo lado sinistro e agourento, tão comum na tradição popular, o que o tornaria anúncio do trágico, prendendo-o à sugestão de catástrofe inevitável. Isto é, ele não reitera, como indício, a ameaça contida na primeira estrofe, onde a idéia de inevitabilidade trágica está enfatizada, pelo corte e destaque, em todo um verso, da circunstância inexorável, associada à estridência do ruído maquinal. Ao contrário, "o pio da coruja", pela doçura, é base de uma comparação com o "arrulho de pomba". Dessa forma, se desvia do sentido comum, para sugerir a integração harmoniosa no ambiente, onde, apesar da insinuação contínua da ameaça ("Dentro da noite/No cerne duro da cidade"), o Eu se sente protegido. Ameaça sabiamente reforçada, no plano da expressão sonora do poema, pela aliteração "dura" das consoantes dentais (/d/ e /t/) e pela aliteração discreta do /r/, que faz ainda ecoar, no princípio da segunda estrofe, a estridência ameaçadora do rangido das rodas e dos erres dos primeiros versos — gritantes nas sílabas fortes do ritmo:

As ródas rãngem na cúrva dos trílhos
Inexorávelménte.

A pomba, termo da comparação, traz consigo o poder sugestivo de uma imagem convencional de ressonância arquetípica. Associada à simplicidade (nos evangelhos), ao Espírito Santo (na tradição cristã), ao anúncio da paz, da harmonia, da superação da catástrofe (como na lenda de Noé), evoca um leque de conotações bíblicas, como a palavra "cântico", à qual se liga diretamente no *Cântico dos Cânticos*, de Salomão: chama-se à

amada “pomba minha”, “porque tua voz é doce”.²³ No texto, tais conotações se potenciam pela contigüidade do espaço religioso do convento, de onde procede o pio da coruja. Precisamente, no poema, a imagem parece prender-se, de um lado, à superação do “naufrágio” do Eu, pela via da simplicidade: o resgate dos “elementos mais cotidianos”. De outro, anuncia e prepara a transformação radical do ruído próprio do martelo em “cântico”. Trata-se, pois, de um signo de passagem ou mediação, através do qual se processa a transformação do ruído ameaçador do início na harmonia plena do fim.

Nos extremos, as imagens sonoras, rangido e cântico, ganham agora implicações mais fundas e nítidas. As rodas introduzem o movimento e o rangido de modo implacável. Elas se destacam, como parte de um todo (o bonde), e esse deslocamento da visão sobre o detalhe, índice do movimento, cria uma metonímia do curso ininterrupto: algo que se move quase por necessidade física (a noção de *ananke* dos gregos paira aqui sobre o sentido). Esse curso bruto e inevitável das coisas, sugestão do trágico, implicando tempo e existência, se manifesta agudamente pelo rangido “na curva”: espaço da ameaça, pela incógnita que o desconhecimento do outro lado envolve, como uma imagem espacializada do futuro incerto. A referência a “naufrágio” explicita a ameaça trágica, que já se concretizou na existência do Eu, sitiado agora no quarto, destroço flutuante no fluxo do tempo, onde se resume o passado pela memória e se salvam “os elementos mais cotidianos”. A ameaça da destruição é permanente, mas o poeta parece ter encontrado o caminho da superação, como o restante do poema atesta.

Embora continuamente ameaçado (a “noite”, o “cerne duro da cidade”), o Eu se sente protegido, ao descobrir, levado pela imagem doce e harmoniosa da simplicidade (o pio da coruja feito arrulho de pomba), no espaço social da cidade (onde, afinal, se insere e se protege o quarto), no meio do cotidiano (“amanhã quando acordar”), a imagem ao mesmo tempo humilde e alta do trabalho humano, dada pelo martelo do ferreiro.

(23) Cap. 2, vers. 14.

Destacado como as rodas, a que se opõe, numa metonímia, o martelo, instrumento da atividade miúda, mas também constante do ferreiro, acaba ganhando a força de símbolo, com poderosa carga de significação: por ele, se afirma, corajosa, a vida pobre e resistente contra as catástrofes que a ameaçam.

Neste confronto entre a ameaça inevitável de destruição e a fragilidade da resistência humana, pelo trabalho cotidiano e humilde, Bandeira resgata um sentido de sua própria arte poética: a função social de sua palavra fraterna, solidária com a pobreza. Nisto sua poesia encontra uma razão de ser, pois o poeta se sente amparado na experiência comum com os outros homens e pode reconhecer na força da fraqueza um poder paradoxal de expressão. Mas, ao mesmo tempo, nisto se revela também sua consciência aguda da fragilidade da vida, suspensa por milagre, mais perceptível na miséria, diante do poder da morte. E aí se compreende que sua atitude humilde é a marca profunda de uma ironia trágica.

(1983)