



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Natasha Juliana Mascarenhas Pereira

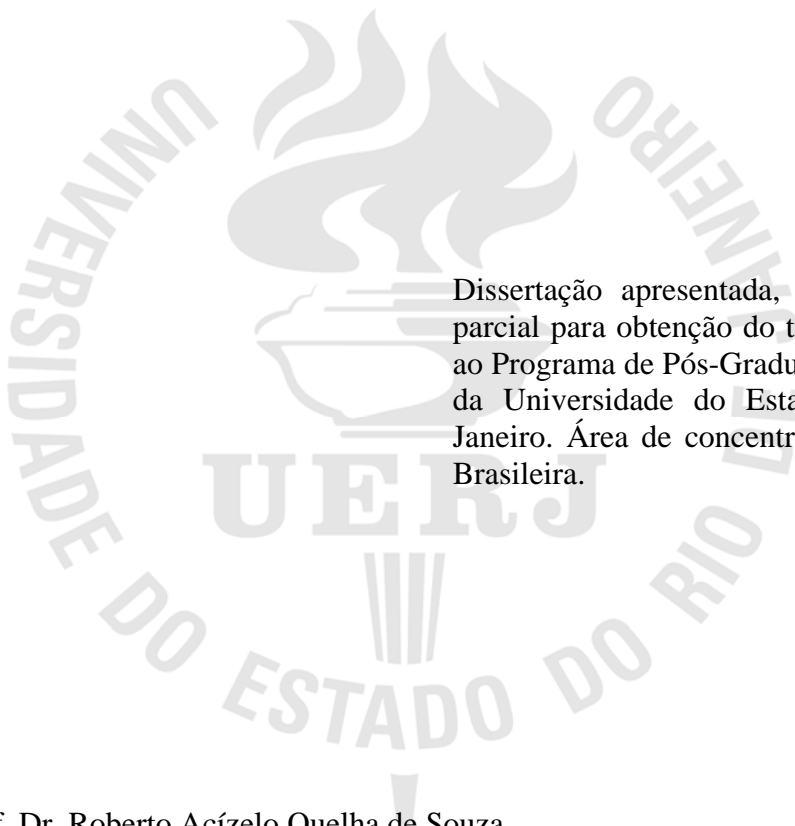
**Sob os véus, a existência descontínua:
erotismo e epifania na poesia de Manuel Bandeira**

Rio de Janeiro

2012

Natasha Juliana Mascarenhas Pereira

Sob os véus, a existência descontínua: erotismo e epifania na poesia de Manuel Bandeira



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Acízelo Quelha de Souza

Rio de Janeiro

2012

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

P436	<p>Pereira, Natasha Juliana Mascarenhas. Sob os véus, a existência descontínua: erotismo e epifania na poesia de Manuel Bandeira / Natasha Juliana Mascarenhas Pereira. – 2012. 82f.</p> <p>Orientador: Roberto Acízelo Quelha de Souza. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Erotismo na literatura - Teses. 2. Bandeira, Manuel, 1886-1968 – Crítica e interpretação - Teses. 3. Poesia brasileira – História e crítica - Teses. 4. Poesia moderna – Séc. XX - Teses. I. Souza, Roberto Acízelo Quelha de. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.</p> <p>CDU 869.0(81)-1:159.922.1</p>
------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação desde que citada a fonte

Assinatura

Data

Natasha Juliana Mascarenhas Pereira

Sob os véus, a existência descontínua: erotismo e epifania na poesia de Manuel Bandeira

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Aprovada em 27 de fevereiro de 2012.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Roberto Acízelo Quelha de Souza (Orientador)
Instituto de Letras da UERJ

Prof^a. Dra. Germana Maria Araújo Sales
Instituto de Letras e Comunicação da UFPA

Prof. Dr. Luiz Carlos do Rego Lima
Instituto de Letras da UERJ

Rio de Janeiro

2012

DEDICATÓRIA

A toda a minha família, especialmente meus pais e minha avó, que insistiram em me mostrar o valor da dedicação aos estudos e sempre me incentivaram a ler muito.

Ao meu marido, Leonardo Lago, pelo apoio incondicional sempre.

AGRADECIMENTOS

À Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), pelo financiamento concedido, possibilitando maior dedicação a esta dissertação.

Ao professor Roberto Acízelo, pela paciência com as minhas inseguranças e pelo estímulo sempre, ao longo de quase cinco anos de orientação – desde a iniciação científica até o mestrado.

Aos professores da UERJ, que tanto me ensinaram na graduação e continuaram a fazê-lo no mestrado em Literatura Brasileira.

À professora Henriqueta Valladares, que nos ensinou, desde o início da graduação, a amar a literatura e a gostar de “ter areia nos olhos” e de nunca tê-los descansados.

Ao professor Luiz Carlos Lima, por emprestar inúmeros livros fundamentais para a minha pesquisa, sempre se preocupando em oferecer bons materiais de apoio.

Ao amigo Manuel Ferreira – professor dos tempos do Pedro II e um dos responsáveis pela minha opção pelas Letras –, por me ensinar a enxergar a poesia nas pequenas coisas.

À professora Isabel Boisseleau e às amigas Aline dos Anjos, Liz Schlick, Nathalia Campos e Nathalia Guimarães, que ajudaram em eventuais traduções e versões no decorrer da pesquisa e da redação do texto final.

Às amigas da graduação na UERJ e madrinhas de casamento, Marcelle, Milena e Priscila, colegas também na pós-graduação, pelo carinho, pela ajuda, pelo incentivo.

Ao marido, Leonardo Lago, meu primeiro leitor sempre, por me presentear, no aniversário de 2009, um mês antes das inscrições para o mestrado, com o livro do Arrigucci sobre o Bandeira, me estimulando a tentar a prova, mesmo com pouco tempo para preparação. E por me aturar e acalmar, em momentos de desespero, quando achei que estava tudo errado.

Ao irmão e melhor amigo, Júlio César, e à minha querida cunhada Érika Cristina, sempre atentos aos livros interessantes e úteis para a minha pesquisa.

Ao meu pai, Pedro Pereira, que me ensinou sempre, em pequenos atos, o senso de compromisso e responsabilidade com minhas tarefas, tão importante na rotina acadêmica.

À minha mãe, Maria Emília, que me ensinou a ler e escrever antes de eu ingressar na escola, e com muito esforço comprava livros infantis, muitas vezes usados, só para que eu pudesse ler sempre mais e aprendesse a ter muito carinho pelos meus livros e pela literatura.

À minha avó, Núbia Mascarenhas, pelo exemplo de coragem e perseverança e pela ternura infinita dedicada aos netos.

O tempo do amor não é grande nem pequeno:
é a percepção instantânea de todos os tempos
num único, de todas as vidas num instante.

Octavio Paz

RESUMO

PEREIRA, Natasha Juliana Mascarenhas. *Sob os véus, a existência descontínua: erotismo e epifania na poesia de Manuel Bandeira*. 2012. 82f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

Considerando a extensa e intensa abordagem da temática erótica na poesia de Manuel Bandeira, a pesquisa visou à ampliação e ao aprofundamento do estudo desse aspecto de sua obra, com o intuito de complementar os estudos críticos que versam sobre o assunto. Nosso objetivo concentra-se na relevância do conceito de “alumbramento”, termo empregado em diferentes ocasiões pelo poeta. Essa palavra, que o autor emprega na sua autobiografia e em duas de suas composições, alude, simultaneamente, a uma espécie de “revelação divina”, capaz de proporcionar a inspiração para a criação do poema, e a uma iluminação resultante do estado de deslumbramento diante da visão da nudez feminina. Dessa forma, com base, sobretudo, nas ideias de Octavio Paz e Georges Bataille, bem como nos apontamentos específicos de Davi Arrigucci Jr. sobre o lirismo bandeiriano, buscamos comprovar, por meio da leitura analítica de poemas exemplares, a associação entre os êxtases erótico, poético e místico, como questão fundamental na obra do poeta pernambucano.

Palavras-chave: Alumbramento. Epifania. Erotismo. Misticismo. Poesia modernista.

ABSTRACT

Taking into account the extensive and intense presence of the erotic topic in Manuel Bandeira's poetry, this research aims to expand and deepen the study about this aspect of his literary work in order to complement the critical studies that approach this theme. Our objective focuses on the relevance of the concept of "enlightenment", a term used by the poet in different contexts. This word, present in the autobiography of the author and in two of his poems, alludes, simultaneously, to a kind of "divine revelation" – capable of providing the inspiration for writing – and to an illumination, resultant of a state of dazzle at the vision of a woman's nudity. Thus, based mainly on the ideas of Octavio Paz and Georges Bataille, as well as on David Arrigucci Jr.'s specific comments about Bandeira's lyricism, we intend to show, by means of an analytical reading of representative poems, the link between the erotical, poetical and mystical ecstasies as a key topic of this author's literary production.

Keywords: Enlightenment. Epiphany. Eroticism. Mysticism. Modern poetry.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
1	EROTISMO E LITERATURA: UM POUCO DE HISTÓRIA.....	13
1.1	Panorama histórico-literário na tradição ocidental.....	14
1.2	Erotismo e pornografia no Brasil	18
2	EROTISMO E LITERATURA: UM POUCO DE TEORIA	24
3	MANUEL BANDEIRA: DA VIDA PARA A OBRA	27
3.1	Uma vida em função da poesia	27
3.2	Relação com os modernistas	30
3.3	O lirismo de libertação	33
3.4	O poeta sórdido e outras faces	37
4	O EROTISMO EM BANDEIRA	41
4.1	Visões da crítica	41
4.2	Poesia e erotismo como estados extremos da vida	46
5	LEITURA DE POEMAS	50
5.1	A beleza oculta, ou o corpo como presença	50
5.2	Prazer, lirismo e transcendência	61
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	74
	REFERÊNCIAS	79

INTRODUÇÃO

No que se refere à sua condição animal, o ser humano se iguala a muitos seres pertencentes ao mesmo reino: precisa reproduzir-se por meio do acasalamento. Fosse somente uma questão física, de instinto de procriação, em nada nos diferiríamos dos animais irracionais. Entretanto, para o homem, o sexo não está vinculado apenas às atividades naturais, mas encontra-se imerso na construção cultural – tanto que, em sociedades distintas, a relação do indivíduo com o sexo pode se estabelecer de maneiras diferentes. E é esse aspecto que nos interessa e que faz deste texto uma introdução a um tema das Humanidades, e não, naturalmente, a um trabalho do campo da Biologia.

Somente a razão do ser humano é capaz de instigar o desejo e, por conseguinte, deixar fluir a imaginação. Assim, quando a questão é o sexo, o homem transforma o ato em algo que excede muito o meramente físico, e a essa transfiguração damos o nome de *erotismo*.

A satisfação desse desejo pelo outro se dá por meio do encontro erótico, que se inicia pela visão do corpo desejado e culmina no abraço carnal, em que, momentaneamente, tem-se a sensação da união original, aludindo, nesse caso, ao discurso de Aristófanes no *Banquete*, de Platão. Dessa maneira, tendo em vista que vivemos numa constante busca do outro que nos complete, não se pode deixar de ver a questão do erotismo como fundamental para a existência do ser humano.

A sensação de incompletude intensifica o vazio interior, que, em virtude de todo o sofrimento que gera, é, portanto, uma ausência que clama pelo encontro com o outro e, por esse motivo, contrária à sua aparente nulidade, sendo, dessa forma, tão ou mais intensa que o pleno. Por outro lado, o momento de continuidade em que se dá o ápice do prazer sexual é, todavia, efêmero, durando alguns poucos segundos de sublimação, o que gera a frustração e o sofrimento. Percebe-se, assim, que, paradoxalmente, os momentos de felicidade plena são, ao mesmo tempo, devido à sua fugacidade, responsáveis por intensa angústia.

Em paralelo a isso, podemos pensar em outra construção cultural do indivíduo: a literatura. É por meio dela, assim como de outras formas de arte, que o homem expressa seus sentimentos, suas revoltas, seus questionamentos, seus anseios. A poesia, contudo, possui uma feição especial, pois parece revelar o mundo de outra maneira, presentificando, por vezes, sensações de outras épocas, fazendo com que o ser humano cristalice momentos, por meio da linguagem, para posterior recordação, rememoração.

A mesma imaginação que motiva a criação erótica também está presente na arte. Se a imaginação faz com que o indivíduo transforme o ato sexual em erotismo, por outro lado, é capaz de transformar o mundo por meio da linguagem, de tal forma que seria legítimo afirmarmos que ambos – imaginação e erotismo – são elementos intimamente relacionados.

O erotismo, como tema de fundamental importância na tentativa de compreender a condição humana, não poderia, pois, escapar à literatura. Dessa maneira, a sublimação por meio do ato amoroso, o encontro sexual, o desejo, a nudez, a frustração perante a impossibilidade de regresso à condição original serão exaustivamente explorados, principalmente, na expressão poética.

Um dos poetas brasileiros que mais trabalharam, ao longo de sua obra, com a temática do erotismo foi Manuel Bandeira. É possível afirmar que, em sua poesia, existem três grandes núcleos temáticos que, embora não sejam exclusivos de sua obra, definem-lhe o estilo: a Morte, o Amor e a Infância. Uma leitura atenta das poesias completas do poeta pernambucano nos leva a ressaltar, ainda, um outro aspecto, ramificação da temática amorosa: o erotismo, ou sensualismo.

Considerando apenas aqueles poemas cuja temática central esteja associada, de alguma forma, a questões relativas ao erotismo, é possível verificar cerca de cinquenta composições representativas desse aspecto na obra do poeta, sem contabilizar o volume de poemas traduzidos, que apresenta também alguns outros bons exemplos e demonstra o interesse de Bandeira pelo assunto. Somente em *Carnaval*, segundo livro do poeta, em um conjunto de trinta e três poemas, pelo menos quatorze abordam a questão, o que representa quase metade do livro. Ainda que a obra poética completa de Bandeira seja muito mais extensa que isso, perfazendo um conjunto de dez livros, este é um quantitativo expressivo, atestando a importância de que o tema se reveste em sua poesia.

Quando lidamos com a obra de um autor consagrado como Manuel Bandeira, dispomos, por um lado, da confortável existência de muitas pesquisas desenvolvidas anteriormente e de muitos trabalhos publicados sobre nosso objeto de estudo. Por outro lado, considerando a abundância de textos que compõem a fortuna crítica do autor, é necessário, por vezes, para fins de progresso da pesquisa, providenciar um recorte representativo dos ensaios produzidos. Para este trabalho, portanto, partimos, basicamente, de três volumes de ensaios sobre a obra do poeta: *Homenagem a Manuel Bandeira*, de 1936, organizada por Rodrigo M. F. de Andrade; o segundo volume *Homenagem a Manuel Bandeira*, de 1986 a 1988, organizado por Maximiano de Carvalho e Silva; e o quinto volume da Coleção Fortuna Crítica, dirigida por Afrânio Coutinho, que reúne vinte e oito textos selecionados por Sônia

Brayner, divididos em três seções, abordando diferentes aspectos da obra do poeta. Naturalmente, como um texto nos conduz a outro, a leitura dos ensaios críticos foi complementada, ainda, por alguns estudos selecionados de *Manuel Bandeira: verso e reverso*, organizado por Telê Ancona Lopez, bem como pelos livros *O preto no branco: exegese de um poema*, de Lêdo Ivo, *O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*, de Affonso Romano de Sant’Anna, *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*, de Davi Arrigucci Jr., *Alumbramentos e perplexidades: vivências bandeirianas*, de Edson Nery da Fonseca, *Testamento de Pasárgada*, antologia de poemas e reunião de estudos críticos organizados e elaborados por Ivan Junqueira, e o livro de Norma Goldstein, *Do Penumbrismo ao Modernismo: o primeiro Bandeira e outros poetas significativos*.

Feitas essas considerações, destacamos a primeira das constatações a que pudemos chegar a partir da leitura desse conjunto de textos: há, ainda hoje, uma quantidade pouco expressiva de ensaios que abordem de maneira significativa a questão do erotismo na obra de Manuel Bandeira, assunto que, como vimos, é recorrente em sua poesia. Portanto, isso nos motiva a investir na análise desse aspecto.

Iniciaremos, assim, nosso trabalho, por um breve panorama do erotismo na literatura, a fim de que se compreendam melhor as diversas abordagens do assunto em épocas diferentes: o viés cômico-satírico comum a tantos escritores de períodos distintos, o convencionalismo amoroso do século XVIII, o sentimentalismo dos poetas românticos, em contraposição ao descritivismo dos parnasianos, o caráter místico da poesia simbolista, entre muitos outros modos de articular literariamente essa temática. Pretendemos, sobretudo, refletir sobre por que a literatura versa a questão do desejo e da concretização do ato amoroso, como elementos que instigam momentos de revelação.

Em seguida, verificaremos alguns aspectos da biografia de Manuel Bandeira, tendo em vista o impacto que possam ter tido no seu fazer poético. Vale lembrar que, não fosse a tuberculose, talvez Bandeira nunca se tivesse feito poeta, e teria seguido a carreira do pai, tornando-se arquiteto. A convalescença o fez dedicar-se mais à literatura, de modo que, em 1917, publicou seu primeiro livro, *A cinza das horas*, cujos poemas julga, em sua autobiografia, serem apenas queixumes de um doente. Aliás, a autodepreciação nele é recorrente; chega a afirmar que é apenas um “poeta de circunstâncias e desabafos” (BANDEIRA, 1984, p. 128), ou “poeta menor”, como também se autointitulava. No entanto, da “vida que poderia ter sido e que não foi”, gradualmente encaminha-se, nas palavras de Otto

Maria Carpeaux, para uma vida “cada vez mais cheia de tudo” (BANDEIRA, 1984, p. 132), destacando-se como um dos grandes nomes da poesia e também da crítica literária brasileiras.

A interação com os modernistas é outro aspecto de suma importância, que nos permitirá enxergar as influências recíprocas que o vinculam a esses autores, bem como o que há de moderno na poesia de Bandeira. Assim, de uma breve exposição sobre aspectos relevantes de sua obra, pretendemos analisar a trajetória do poeta na modelagem da sua linguagem poética, percebendo de que maneira se aproxima e se afasta de outros escritores brasileiros, inclusive no que se refere à abordagem da temática erótica.

Interessam-nos as ocorrências, na obra do poeta, do termo “alumbramento”, que, segundo o *Dicionário Eletrônico Houaiss*, tanto pode se referir a uma revelação divina, “sopro criador”, como a um estado de maravilhamento, de encantamento. A palavra foi empregada na obra poética de Bandeira por duas vezes de acordo com a segunda acepção, e em sua autobiografia, consoante a primeira, referindo-se à inspiração motivadora da criação literária.

Dessa forma, partindo de uma breve análise de ensaios relevantes sobre o poeta que contemplem o amor e a sensualidade em sua poesia, investigaremos a grande questão que perpassa boa parte de sua obra: a associação entre o erotismo e a poesia, bem como de misticismo e erotismo, de modo a enxergá-los, nas palavras de Georges Bataille, como dois “estados extremos da vida”, a que Bandeira se referia como “alumbramentos”.

Fundamentando, assim, nosso estudo, principalmente a partir das concepções teóricas do referido escritor francês, de Octavio Paz e de Davi Arrigucci Jr., analisaremos um *corpus* de poemas, com vistas a demonstrar que, em Bandeira, existe uma constante associação entre o impulso de criação poética e o impulso erótico, ambos geradores de uma iluminação a que podemos chamar de epifania.

1 EROTISMO E LITERATURA: UM POUCO DE HISTÓRIA

Literatura de temática amorosa, pornografia, literatura obscena, libertina ou mesmo erótica: esses são apenas alguns dos muitos rótulos utilizados pelos estudiosos na tentativa de delimitar, numa espécie de euforia enunciativa, um *corpus* segmentado por linhas tão tênues que seria mais coerente apontar semelhanças em vez de buscar distinções arbitrárias. Esses conceitos podem ser analisados de diversas maneiras, sofrendo mudanças de acordo com épocas e ideologias diferentes. Mas é verdade, também, que, nas ciências humanas, sobretudo entre os pesquisadores de literatura, tão acostumados a lidar com a linguagem, é um confortável ponto de partida – se não, em alguns casos, uma obsessão – iniciar qualquer estudo por meio da busca da etimologia de conceitos-chave, bem como de definições, mesmo que parciais, em virtude de uma necessidade de verbalização das próprias ideias. E é por esse motivo que, apesar das limitações, começaremos pela análise de alguns termos recorrentes nessa temática.

A palavra *erotismo* tem origem grega. Eros, como sabemos, era o deus do amor, filho de Afrodite, também deusa do amor e da beleza. De maneira geral, afirma-se, portanto, que a literatura erótica é relativa ao amor. Na verdade, contudo, o emprego é diferente: falar de amor não significa, necessariamente, falar de erotismo, que por sua vez também se diferencia do conceito de pornografia.

A *pornografia*, por sua vez, seria, literalmente, a escrita relativa à prostituta. Para José Paulo Paes, a pornografia visaria pura e simplesmente a efeitos imediatos de excitação sexual, estando associada a um mercantilismo rasteiro (PAES, 2006, p. 15). Haveria, nesses casos, a descrição crua dos prazeres carnis, violando-se a moral convencional.

O erotismo, no entanto, é sempre descrito como algo mais elevado: embora sua raiz esteja no sexo, em algo físico, por ser criação e por seu papel na sociedade, pode ser considerado um elemento cultural. Segundo Octavio Paz, “na sexualidade, o prazer serve à procriação; nos rituais eróticos, o prazer é um fim em si mesmo ou tem fins diferentes da reprodução” (PAZ, 1995, p. 10). Enquanto o sexo permanece perseguindo os mesmos objetivos, o erotismo recria essa conjugação por meio da fantasia e da vontade dos indivíduos, transformando o impulso sexual em representação. Octavio Paz, além disso, afirma ser o amor também uma representação, mas com algo mais: “uma purificação, como diziam os provençais, que transforma o sujeito e o objeto do encontro erótico em pessoas únicas.” E

conclui: “não há amor sem erotismo como não há erotismo sem sexualidade” (PAZ, 1995, p. 78).

Por outro lado, há quem afirme que tudo que é erótico é pornográfico. Para Alexandrian, o mais importante não é a distinção entre esses conceitos, mas a separação entre erotismo e obscenidade (ALEXANDRIAN, 1994, p. 8). O adjetivo “obsceno”, possivelmente, origina-se do vocábulo latino *scena*, significando aquilo que está “fora de cena”. Refere-se, assim, ao que o indivíduo não faz diante de outros. Por esse motivo, ao contrário do erotismo, que torna a carne deleitável, a obscenidade a vulgariza, associando-a à sujeira e à imoralidade desenfreada.

Feitas as considerações iniciais sobre os termos importantes relacionados à temática abordada, faz-se necessário partir para os questionamentos mais relevantes sobre o assunto. Afinal, por que desde sempre a temática erótica e pornográfica permeia os pensamentos da humanidade e, em decorrência disso, é representada na literatura? E, como representação, de que maneira reflete as sociedades e suas respectivas culturas? Que modificações relevantes sofreu ao longo dos anos, principalmente na modernidade? De que forma foi desenvolvida na poesia brasileira até o início do século XX? Nesta seção, pretendemos apresentar um breve roteiro da literatura erótica, que possa nos servir de base para análises e comparações com o procedimento poético de Manuel Bandeira na elaboração dos seus poemas.

1.1 Panorama histórico-literário na tradição ocidental

Imaginar que a temática erótica sempre tenha sido segregada à marginalidade é compreensível, uma vez que, em nossa sociedade – talvez não mais, nos últimos anos, de maneira tão acentuada... –, falar sobre sexo é considerado um tabu. Entretanto, durante muito tempo, a literatura erótica pôde ser expressa abertamente, como na Antiguidade.

A produção do período foi bastante diversificada. Nas peças *Lisístrata* e *A assembleia das mulheres*, Aristófanes abordou diretamente o tema. Entre os latinos, destacam-se Ovídio, com sua *Arte de amar* – uma espécie de tratado erotológico em forma de poesia –, e Petrônio, com *Satyricon* – uma miscelânea de poemas, contos e outros gêneros textuais, com trechos paródicos e personagens, por vezes, caricatamente libidinosos.

Foi na Idade Média, quando a Igreja Católica ganhou maior força, que a sexualidade e, em consequência, a literatura erótica, passaram a ser combatidas. A luxúria representava a

condenação da alma do indivíduo, um pecado capital. Dessa forma, tomando por base um modelo de purificação espiritual que tem como pilar a virgindade, o Cristianismo passou a conceber a renúncia aos desejos como caminho para a salvação.

Isso, contudo, não significou um enfraquecimento desse tipo de literatura. Os cultos pagãos ainda estavam muito em voga entre o povo, e foi na clandestinidade que se desenvolveram e se difundiram as trovas, as adivinhas populares e os chamados *fabliaux*, contos eróticos rimados que eram recitados em público e possuíam caráter satírico ou edificante.

Foi nesse período, também, que surgiu o amor cortês, uma tentativa de sublimar a relação amorosa e de transcender a sexualidade. As cantigas com essa temática eram difundidas oralmente por trovadores, jograis e segréis, e sua mais importante característica talvez fosse a inversão da hierarquia tradicional, valorizando o papel da mulher, até então – e pelo menos até meados do século XX, diga-se de passagem – extremamente subjugada. Nesse sentido, o amor cortês desagradou também ao catolicismo. A mulher não poderia ser tão exaltada, divinizada; esse amor de idolatria deveria ser direcionado apenas a Deus, não a uma criatura terrena. Mas o erotismo se difundia mesmo entre aqueles que pertenciam à Igreja, pois alguns monges errantes, os goliardos, compunham poemas eróticos. O mais famoso deles era conhecido como Archipoeta, e foi o compositor de alguns dos textos pertencentes ao importante manuscrito do século XIII chamado *Carmina Burana*, que teve alguns de seus poemas musicados séculos mais tarde pelo compositor alemão Carl Orff.

Na Renascença, resgataram-se valores da Antiguidade greco-romana, em contraposição a ideais políticos e culturais da era medieval. O racionalismo imperou e as artes se desenvolveram bastante. Surgiu, ainda, a ideologia humanista, por meio da qual se consolidou o antropocentrismo. Buscava-se maior conhecimento do ser humano, que adquiriu, então, uma posição de centralidade em relação a todo o universo. Dessa forma, a revalorização do erotismo foi um caminho natural. A expressão artística das relações humanas tornava possível ampliar e aprofundar a descoberta de si.

Essa naturalidade mostrou que as relações sexuais, o corpo nu, nada disso precisaria ser oculto – e, por isso, não mais seria *obsceno*. Percebeu-se que era possível exprimir atos e sensações por meio de uma bela linguagem, utilizando metáforas, ou mesmo que a expressão livre de atitudes humanas não deveria ser rejeitada. Na poesia, o grande representante dessa carnalidade absoluta foi Aretino e, na prosa, o escritor mais obsceno, que mais escarneceu dos relacionamentos e dos religiosos, foi Rabelais.

No século XVII, surgiram os primeiros “libertinos”. Em meio aos conflitos entre católicos e protestantes durante a Reforma, alguns letrados, desejando se libertar dos dogmas de ambos os grupos, pregavam que os belos espíritos não deveriam acreditar em nada. O grande escândalo criado e toda a repressão sofrida são justificados pelo fato de que os libertinos não apenas utilizaram a literatura para veicular descrições pornográficas, mas também para difundir considerações antirreligiosas. Essa espécie de filosofia da volúpia acentuou-se no século XVIII, sobretudo na França, onde surgiram textos dos mais variados gêneros, como os contos de fadas eróticos e as sátiras anticlericais. O erotismo na literatura assumiu, também, nuances diferentes, a exemplo dos escritos do Marquês de Sade, permeados por um terror sexual em que o verdadeiro prazer é obtido apenas por meio da dor e do sofrimento.

Mesmo na literatura romântica, comumente definida pelos excessos sentimentais e pela idealização, há uma vasta produção erótica, por vezes condenada à clandestinidade. É o caso, por exemplo, da *Erótica romana*, de Goethe, uma série de poemas excluídos das *Elegias romanas* pelo próprio autor em virtude do teor desses textos. Ainda no século XIX, deve-se destacar a lírica de Paul Verlaine, o poeta que talvez mais se tenha esmerado no trabalho com os versos para expressar as ideias tidas por obscenas. Entretanto, um autor se sobressai não apenas por seus procedimentos estéticos, mas também pela maneira como desenvolveu a temática erótica em sua obra, influenciando de maneira decisiva esse tipo de literatura nos séculos seguintes: Charles Baudelaire.

É fundamental apontar que Baudelaire nunca foi um escritor erótico ou pornográfico, de fato, mas que esse tema, como na de tantos outros, foi contemplado em sua obra. Sua grande importância reside na maneira diferenciada como verbalizou o amor e as relações. Segundo afirma Alexandrian, citando o texto do *Salão de 1846*,

Baudelaire sempre mostrou desprezar o “amor pela obscenidade que é tão vivo no coração dos homens quanto o amor a si próprio”. Seu universo sensual é exatamente o contrário da obscenidade: nenhuma palavra crua, nenhuma locução trivial aí encontrou guarida. (ALEXANDRIAN, 1993, p. 237)

O poeta manifestou suas impressões sobre o tema de maneira elevada, sempre levando em consideração a máxima: “O estilo tanto mais decente quanto menos decentes são as ideias”¹. Além disso, diferentemente de outros autores de sua época, associou o amor à melancolia, uma vez que a volúpia nunca é satisfeita por completo.

¹ A tradução consta da edição citada do livro de Alexandrian, *História da literatura erótica*. A frase original é: “Le style d’autant plus décent que les idées sont moins décentes” (BAUDELAIRE, 1908, p. 408).

Desse momento em diante, a literatura erótica tomou rumos muito mais amplos, surgindo até mesmo textos de autoria feminina. Isso não significa que não houvesse literatura erótica feminina até então. Na Antiguidade, por exemplo, uma personalidade de destaque foi Safo, que, inclusive, dirigia uma escola de música e poesia. Houve, na Renascença, alguma produção do gênero feita por cortesãs, mas pregando o amor platônico, sendo de destacar-se a contribuição de Louise Labé, mulher casada com um cordoeiro, a primeira voz feminina a confessar em seus sonetos a sensualidade e o prazer físico específico do seu gênero. Entretanto, apesar de algumas manifestações em todas as épocas, a participação feminina nesse tipo de produção sempre foi bem menos expressiva, cenário que começa a se modificar apenas no início do século XX.

Nesse momento, as ideias da vanguarda surrealista também contribuíram para a expressão erótica de maneira inovadora, associando-a à questão do sonho sob influência das descobertas psicanalíticas. Entre as mulheres, sobressai a obra de Anaïs Nin, escritora que foi fortemente influenciada por D. H. Lawrence, que a autora ousadamente defendeu num ensaio pouco após a morte dele. Ela nunca participou ativamente do grupo surrealista, embora seja indiscutivelmente uma escritora vinculada à corrente, a exemplo das obras *A casa do incesto* e *Vênus erótica*.

Participantes do grupo surrealista, Aragon e Bataille, por sua vez, foram apenas alguns dos muitos escritores do período envolvidos pelos mistérios do amor e do corpo. À semelhança de Baudelaire, muitos foram os que condenaram o obsceno, buscando, porém, representar a beleza do erotismo mediante um jogo entre o velado e o desvelado. Para esses autores, sugerir o erotismo e expressá-lo metaforicamente seria muito mais excitante do que fazê-lo às claras. Esse foi o caso de Paul Éluard, que, utilizando-se de uma linguagem cuidadosamente trabalhada a fim de criar imagens verbais, fez com que sua poesia transbordasse de volúpia sem empregar termos chocantes ou descrever explicitamente atos sexuais.

Apresentaremos, agora, um breve panorama da literatura erótica ou pornográfica no Brasil até o início do século XX, quando se iniciava aqui a efervescência modernista, a fim de assinalarmos características e modos diferentes de abordar essa temática.

1.2 Erotismo e pornografia no Brasil

As primeiras produções poéticas documentadas no Brasil, assinaladas por objetivos de catequese e edificação de índios e colonos, datam do século XVI e se devem aos religiosos da Companhia de Jesus (BANDEIRA, 2009, p. 9). Não é, portanto, nesse conjunto de textos que nos concentraremos. No entanto, no século subsequente, a temática da poesia brasileira se diversifica, e surgem os primeiros textos de caráter burlesco, entre os quais se encontra uma série de poemas pornográficos atribuídos a Gregório de Matos.

O mesmo poeta que ficou amplamente reconhecido pelos sonetos de assunto religioso foi também um grande satírico, que, dirigindo suas críticas aos mais diversos tipos sociais – de governantes a clérigos, de pequenos comerciantes a mulheres adúlteras –, criou muitas inimizades, o que lhe rendeu uma deportação para Angola e o epíteto de “Boca do Inferno”. Em seus poemas pornográficos, não faltavam referências explícitas a partes da anatomia e envolvimento, inclusive, de membros da igreja, como menções a freiras, que participariam livremente das atividades descritas pelo poeta – caso de textos como “Necessidades forçosas da natureza humana” e “A outra freira, que satirizando a delgada fisionomia do poeta lhe chamou Pica-flor”.

No século XVIII, surgem, no Brasil, os primeiros poetas árcades. Entretanto, se entre os poetas italianos e espanhóis havia inúmeras características árcades bem definidas que se contrapunham à ideologia barroca, é bem verdade que os brasileiros se deixaram influenciar menos por isso, talvez em virtude da distância da metrópole, o que deu origem, aqui, a um Arcadismo menos ortodoxo, ainda que imitando um estilo simples e temas pastoris. Entre os textos ditos neoclássicos, era comum encontrar traços de certo convencionalismo amoroso. Costuma-se afirmar, nesse sentido, que “o poeta era um pintor de *situações*, não de *emoções*” (COUTINHO, 2004, p. 229. Grifos do autor.). Contudo, ainda que o padrão fosse uma quase total ausência de subjetividade, é inegável um caráter pessoal nos poemas de Tomás Antônio Gonzaga, em comparação aos de outros poetas de sua geração.

É válido apontar, assim, traços de um erotismo que desponta em algumas passagens de *Marília de Dirceu*. Um exemplo é o desejo intenso de Dirceu e o convite para o encontro amoroso, justificado, na Lira XIV, com base no motivo do *carpe diem*, e na Lira VIII, pelo imperativo racional da preservação da espécie: “Esta chama é inspirada / Pelo Céu; pois nela assenta / A nossa conservação.” Além disso, por vezes, a descrição física de Marília tende à lubricidade, conforme apontado por Waltensir Dutra (COUTINHO, 2004, p. 233), por meio

da exaltação da exuberância carnal da amada – como em “lindos beijos encarnados”, “carnes de neve formadas” e “pescoço e peitos nevados”.

Não se pode deixar de citar também a mais marcante obra de Manuel Inácio da Silva Alvarenga – conhecido pelo pseudônimo árcade Alcindo Palmireno –, cujo título já denuncia o tom de seus versos – *Glaura: poemas eróticos de um americano*. Apesar de a imagem de Glaura ser bastante vaga e abstrata, ao contrário da representação de Marília, feita com mais detalhes e de maneira mais sensual, é possível perceber um erotismo latente, sobretudo na primeira parte, por meio da representação do desejo de Alcindo pela amada. No Rondó V, intitulado “A serpente”, por meio de um jogo linguístico que alude ao mito bíblico, destaca-se o desejo intenso do eu lírico em contraposição ao pudor de Glaura, que cora, sem deixar de corresponder aos anseios do amado:

Venturoso e satisfeito,
 “Glaura bela (então dizia),
 Vê de amor e de alegria
 O meu peito palpitar”.

Ela, em mim buscando arrimo,
 Cora, e diz inda assustada:
 “Esse puro ardor me agrada,
 Eu te estimo e te hei de amar”.

(ALVARENGA, 1996, p. 47.)

O teor do texto, no entanto, se altera no final: com a morte de Glaura, o tom erótico é deixado de lado e os rondós e madrigais passam a apresentar apenas tristeza e pesar, com linguagem e pontuação muito próximas da romântica, o que leva alguns críticos a considerar Silva Alvarenga um autor de transição entre os dois estilos.

No período romântico, iniciado, no Brasil, no século XIX, a temática amorosa assumiu as mais diversas feições, seja no erotismo mais velado de um Álvares de Azevedo, seja no mais sensual de Castro Alves, ou mesmo na obscenidade de alguns poemas de Bernardo Guimarães e Laurindo Rabelo. Cada um desses autores, à sua maneira, abordou a temática do envolvimento amoroso em seus textos, por vezes escandalizando sua época.

Eugênio Gomes afirma que Álvares de Azevedo é reconhecido pela “ninfomania pela qual foi induzido a ansiar por mulheres imaginárias, deliciando-se em entrevê-las ou amá-las em seus devaneios” (COUTINHO, 2004b, p. 146). Como grande representante da geração de poetas individualistas do Romantismo, é verdade que, em seus poemas, volta-se constantemente para si mesmo, inclusive nos amorosos, que pressuporiam certa interação real. Todo o erotismo presente em seus poemas, assim, seria fruto de fantasia e imaginação,

puramente dos sonhos, embora haja, apesar disso, verdadeiramente, um desejo irrefreável em sua obra. O culto do sonho, aspecto marcante em sua poesia, é responsável por uma visão nebulosa do que era apresentado, como se tudo estivesse envolto por um véu. Até mesmo a representação da mulher é sempre imprecisa, fugidia, sob meia luz.

Na mesma década (1850), Casimiro de Abreu publica seus primeiros poemas, refletindo a perspectiva de um adolescente romântico ao representar todo o furor da idade diante do sexo, mas também o dilema entre os desejos contidos e o receio de ferir a castidade da amada, como em “Amor e medo”. Diferenciando-se de Álvares de Azevedo, Casimiro utilizava-se de uma linguagem mais direta – mas não menos lírica –, não deixando de expressar objetivamente os momentos de sedução e envolvimento entre os amantes. É o caso, por exemplo, do poema “Segredos”, no qual, embora o poeta se sirva de algumas elipses, em virtude do próprio jogo poético onde a gentileza do amante se concretiza em eufemismos, que preservam os segredos íntimos, apresenta, por outro lado, a amada sem os véus, o encontro íntimo fora do baile, longe dos olhares alheios, beijos ardorosos e a confirmação do sentimento mútuo, por meio da referência ao pulsar do colo da dama e de seus suspiros.

Nos anos finais do Romantismo, desponta Castro Alves, destacando-se, sobretudo, em virtude de sua militância abolicionista. Todavia, não se pode negar que, em *Espumas flutuantes*, a abordagem da temática amorosa é também relevante. Se em Álvares de Azevedo o encontro amoroso se dava apenas no plano imaginário, e em Casimiro de Abreu, apesar de mais concreto, havia a sombra do chamado “complexo do amor e medo”, como proposto por Mário de Andrade (BANDEIRA, 2009, p. 72), em Castro Alves havia uma liberdade amorosa, perceptível, por exemplo, em poemas como “Tarde” e “Boa noite”, em que não há culpa resultante da entrega. Lembrando ainda os ensinamentos de Roland Barthes, de que o erotismo é mais intenso na encenação de um aparecimento-desaparecimento, como quando o vestuário se entreabre (BARTHES, 2008, p. 16), podemos citar um dos poemas de Castro Alves com maior carga erótica, “Adormecida”, no qual os galhos de um arbusto e suas flores participam de um jogo de sedução com a amada, que dormia numa rede próxima à janela:

De um jasmineiro os galhos encurvados,
Indiscretos entravam pela sala,
E de leve oscilando ao tom das auras,
Iam na face trêmulos – beijá-la.

Era um quadro celeste!... A cada afago
Mesmo em sonhos a moça estremecia...
Quando ela serenava... a flor beijava-a...
Quando ela ia beijar-lhe... a flor fugia...

(ALVES, 2006, p. 61)

A par desses poetas românticos, estavam outros dois escritores canônicos do período: Laurindo Rabelo e Bernardo Guimarães. Este se destacou sobretudo por sua obra em prosa *A escrava Isaura*, embora tenha composto muito poemas e, segundo Manuel Bandeira, sua poesia seja superior à ficção que produziu (BANDEIRA, 2009, p. 71); o outro ficou reconhecido por poemas como “Adeus ao mundo” e “Dois impossíveis”, muito afinados com os modelos estéticos do seu tempo. Entretanto, ambos produziram muitos poemas de caráter obscuro, que circularam na clandestinidade e foram censurados de suas obras completas por muitos anos, redescobertos somente na segunda metade do século XX.

Laurindo Rabelo talvez seja um dos maiores escritores do gênero no Brasil, tendo produzido mais de trinta poemas somente na modalidade mote e glosa, além de alguns outros com formas diferentes. Em virtude de seu porte físico franzino, ficou conhecido, na época, como “o poeta Lagartixa”, e sua aptidão para a sátira era muito reconhecida. É compreensível que seus versos burlescos tenham circulado às escondidas no século XIX, tendo em vista a linguagem crua e direta e as anedotas sexuais que predominam nesses textos, cujos títulos e motes já denunciam o teor dos poemas, se não explicitamente, de forma mais sutil, prenunciando a licenciosidade por vir, como em “As rosas do cume” e “A pombinha do meu bem tem açúcar refinado”. O autor de *A escrava Isaura*, por sua vez, tem dois grandes poemas obscuros que sobressaem – “O elixir do pajé” e “A origem do mênstruo” –, não só por sua irreverência, mas também, sobretudo no caso do primeiro, em virtude da incrível paródia ao indianismo de Gonçalves Dias, evidentemente focada no clássico “I-Juca Pirama”.

Aproximando-nos, por fim, do século XX, chegamos ao Parnasianismo, que também contribui, nessa passagem entre os séculos, para a produção poética de caráter erótico. Alberto de Oliveira, talvez um dos poetas parnasianos mais afinados com os preceitos estéticos da escola, escreveu muitos poemas que abordam essa temática, de tal forma importantes em sua produção que configuram, segundo Marco Aurélio Melo Reis, uma das quatro “faces” de sua poesia, ao lado da gongórica, da lírica e da descritiva (REIS, 1978, p. XV). Explorando o onírico em poemas como “O sonho de Berta” e “O sonho de Titânia”, como Álvares de Azevedo, o erotismo do autor de *Meridionais* se diferencia, contudo, por uma frequente concretização dos desejos, ausente no poeta romântico. Em outros momentos, entretanto, há uma similar frustração do encontro amoroso, como no metafórico soneto “A janela e o sol”.

Entre os parnasianos, a poesia de Olavo Bilac, no que tange à questão que nos ocupa, também merece atenção. O sensualismo de seus versos igualmente é marcado por intenso descritivismo, como se pode notar nos versos de “Satânia”:

Sobe... cinge-lhe a perna longamente;
 Sobe... – e que volta sensual descreve
 Para abranger todo o quadril! – prossegue,
 Lambe-lhe o ventre, abraça-lhe a cintura,
 Morde-lhe os bicos túmidos dos seios,
 Corre-lhe a espádua, espia-lhe o recôncavo
 Da axila, acende-lhe o coral da boca,
 E antes de se ir perder na escura noite,
 Na densa noite dos cabelos negros,
 Pára confusa, a palpitar, diante
 Da luz mais bela dos seus grandes olhos.

(BILAC, 1997, p. 139)

Em outro poema, “Beijo eterno”, apresenta-se um eu lírico tomado por um desejo tão intenso que seu sangue ferve, e somente um “beijo sem fim” poderia tranquilizá-lo. De maneira mais sutil, descreve, em “Última página”, inúmeras amantes, uma em cada estação do ano, com as quais teria pecado, sem, no entanto, satisfazer a carne e o coração.

Nesse período de transição, a corrente simbolista também se destaca, com ampla abordagem do erotismo, por exemplo, na poesia de Alphonsus de Guimaraens e de Cruz e Sousa. O primeiro possui uma interessante publicação póstuma, intitulada *Salmos da noite*, na qual se destaca a representação de uma figura feminina cruel e sórdida, descrita como “verme da luxúria” e “cadela espúria”. Além disso, é tópico importante a presença de um erotismo místico que permeia alguns de seus poemas, sendo possível perceber uma fusão entre elementos eróticos e experiências religiosas. É o caso, por exemplo, de “Ósculo de Cristo”, cujos versos finais ratificam o envolvimento entre Cristo e Madalena apresentado ao longo do poema:

E disse ainda Jesus: “Se de mim só tu foras,
 A crença e a religião ia depor-te aos pés!”

Beijou-lhe o seio e a boca e as faces tentadoras:
 E o seu beijo febril dos tempos através,
 Até hoje redime as almas pecadoras.

(GUIMARAENS, 1942, p. 218)

Cruz e Sousa, por sua vez, compôs muitos poemas assinalados por um erotismo carnal, como nos versos de “Lubricidade”, em que se nota a descrição de um desejo profundo:

Quisera ser a serpe veludosa
 Para, enroscada em múltiplos novelos,
 Saltar-te aos seios de fluidez cheirosa
 E babujá-los e depois mordê-los...

(SOUSA, 1961, p. 72)

Outras composições suas, contudo, caracterizam-se por um erotismo mais atenuado, como “Alda” e “Beleza morta”, nas quais há a sublimação da mulher amada, de sua pureza e da “carne virginal”, nelas se observando, assim, um platonismo similar ao dos românticos. A fixação na cor branca, típica da poesia desse autor, também pode ser notada em “Braços”, poema no qual, à semelhança de “Lubricidade”, utiliza-se a metáfora da serpente tentadora, embora, neste caso, em referência à mulher, e não ao eu lírico:

Braços nervosos, brancas opulências,
brumais brancuras, fúlgidas brancuras,
alvuras castas, virginais alvuras,
latescências das raras latescências.
[...]
Braços nervosos, tentadoras serpes
que prendem, tetanizam como os herpes,
dos delírios na trêmula coorte...

(SOUSA, 1961, p. 73-74)

Segundo Álvaro Cardoso Gomes (GOMES, 1994, p. 48), a grande inovação de Cruz e Sousa, que o fez desenvolver um Simbolismo com feições muito particulares, foi a fusão de uma forte sensualidade – notada, por exemplo, pelos irreprimíveis desejos carnavais referidos nos versos de “Lésbia”: “Cróton selvagem, tinhorão lascivo, / Planta mortal, carnívora, sangrenta. / Da tua carne báquica rebenta / A vermelha explosão de um sangue vivo” (SOUSA, 1961, p. 70-71) – com um intenso espiritualismo – verificável, entre outros poemas, na “Canção da Formosura”:

Vinho de sol ideal canta e cintila
Nos teus olhos, cintila e aos lábios desce,
Desce a boca cheirosa e a empurpurece,
Cintila e canta após dentre a pupila.

[...]
Cintila e canta na canção das cores,
Na harmonia dos astros sonhadores,
A Canção imortal da Formosura!

(SOUSA, 1961, p. 75-76)

2 EROTISMO E LITERATURA: UM POUCO DE TEORIA

Toda essa trajetória da literatura erótica, na tradição ocidental e particularmente no Brasil, cuja imagem resumida procuramos apresentar nos itens 1.1 e 1.2, nos faz compreender de que maneira ela se modificou ao longo dos anos e qual sua receptividade em sociedades e culturas diferentes. Mais do que isso, no entanto, é importante perceber inter-relações entre as abordagens de poetas de países diferentes. É inegável enxergar, por exemplo, marcas do erotismo velado de Éluard, ou da melancolia que sucede à volúpia, segundo se observa em Baudelaire, em alguns dos nossos poetas românticos, ou em Alberto de Oliveira, e, posteriormente, em poetas modernistas, como Manuel Bandeira e, pouco depois, Vinicius de Moraes. E se esse assunto, independentemente da época ou da cultura, é sempre ventilado, torna-se fundamental tentar entender as razões disso.

A arte erótica e pornográfica, como observado nas seções anteriores, se desenvolve há vários séculos; seja na literatura, seja no cinema, seja na pintura e escultura, é fato que essa temática é sempre abordada, de maneiras distintas, de acordo com características peculiares de cada período. Em alguns, observa-se maior liberdade de expressão, enquanto em outros esta é tolhida. Não é à toa que, em vários países mundo afora – inclusive no Brasil –, livros eróticos eram encerrados no “inferno”, originariamente seção da Biblioteca Nacional de Paris concebida por seus bibliotecários no século XIX, para retirar do alcance do público obras consideradas de conteúdo imoral (DARTON, 1995, p. 4).

Se na Idade Média, por exemplo, falar sobre a sexualidade era considerado imoral e, supostamente, implicava a condenação da alma, curiosamente, comentar esse assunto era recomendado em confissões e, portanto, no espaço religioso. Séculos se passaram e esse mesmo discurso se expande para outros campos discursivos, tais como a biologia, a medicina e a psiquiatria, o que nos faz perceber, como aponta Foucault, que, em vez da preocupação em esconder o sexo, há, na realidade, uma incitação para que se fale dele, sob pretextos distintos (FOUCAULT, 2009a, p. 40).

Ocorre, assim, nos últimos séculos, uma espécie de jogo em que se ostenta a ideia da repressão à temática erótica, mas esta se encontra, na realidade, em todos os espaços, permitidos ou não, sempre sob a máscara do proibido ou repreensível. Dessa forma, boa parte da literatura de caráter pornográfico ou obsceno poderia resultar de um desejo de transgressão, muito similar àquele desejo erótico despertado pelo que se oculta, pelo que está na iminência de mostrar-se, mas permanece encoberto.

A literatura é um instrumento de exteriorização de desejos. Como afirma Affonso Romano de Sant'Anna, “escrever é desejar” (SANT'ANNA, 1993, p.13). Por isso, é inegável que saber compreender o inconsciente desses textos permite que tenhamos uma percepção mais ampla dos preceitos de um grupo e, dessa forma, da sua ideologia amorosa (SANT'ANNA, 1993, p. 12).

Essa necessidade de expressão por meio da literatura pode ainda ter outras muitas razões. Segundo Octavio Paz, “o tempo do amor não é grande nem pequeno: é a percepção instantânea de todos os tempos num único, de todas as vidas num instante” (PAZ, 1995, p. 159). Assim, o amor resulta em momentos de revelação. A contemplação do outro, por exemplo, pode resultar em uma epifania, bem como o momento de conjugação amorosa. Toda a intensidade desse enlace, contudo, é efêmera – “o tempo de um suspiro: uma eternidade” (PAZ, 1995, p. 22). Percebe-se, assim, que, paradoxalmente, os momentos de felicidade plena são, ao mesmo tempo, devido à sua fugacidade, um martírio.

Se a posse é momentânea, o ser amado vive em aflição, conforme Bataille comenta, pois permanece na perene expectativa da perda possível (BATAILLE, 1968, p. 215). Por outro lado, no *Banquete*, Sócrates enuncia que só se deseja aquilo que não se possui. Dessa maneira, se o desejo é fruto da privação de algo, não é possível, igualmente, dissociá-lo do sentimento de angústia.

Com tudo isso, o eu amoroso é um eu em conflito. O poeta, padecendo com essas contradições, precisa da expressão artística para lidar com suas dores e, mais do que isso, para tentar cristalizar, ainda que em vão, os momentos únicos do amor, a fim de tentar lutar contra a inexorabilidade do tempo.

Uma vez que a arte, em sentido amplo, pode ser definida como a expressão da subjetividade humana, a sexualidade, elemento constitutivo dos indivíduos, não poderia, enfim, deixar de figurar nas obras produzidas. Mais do que isso, contudo, a temática erótica tem importância especial, já que é responsável por sensações intensas e fugidias que se fundem, provocando sentimentos contraditórios de prazer e dor, felicidade e angústia, desejo e desprendimento.

Emil Staiger define o gênero lírico por uma atitude de não distanciamento entre sujeito e objeto, considerando que a essência lírica consistiria na *recordação* – etimologicamente, “ato de trazer de volta ao coração”, do latim *cor- cordis*. Dessa forma, o texto lírico tem a capacidade de trazer novamente ao presente determinadas sensações, permitindo-nos reviver experiências. Isso talvez explique o fato de, muitas vezes, nos sensibilizarmos diante de uma

leitura sem compreender concretamente as razões. Trata-se da rememoração proporcionada pela arte, que resgata vivências do passado.

Paz afirma, sobre a relação entre erotismo e poesia, que “o primeiro é uma poética corporal e que a segunda é uma erótica verbal” (PAZ, 1995, p. 9). Um elemento comum entre ambos é a *imaginação*. Segundo o autor, é ela a responsável por transformar a mera sexualidade em um rito, e por transfigurar a linguagem em metáforas. O momento de êxtase (poético, erótico ou religioso) supera, assim, a existência real, transborda a vida, permitindo ao indivíduo uma visão diferenciada de si mesmo e do mundo que o cerca.

O autor ressalta, ainda, que há muitos mitos que metaforicamente comentam a questão amorosa, como o discurso de Aristófanes, no *Banquete*, e mesmo o nascimento de Eva da costela de Adão. Não há propriamente explicações, de fato, sobre os sentimentos humanos, mas a literatura cumpre seu papel ao representá-los.

3 MANUEL BANDEIRA: DA VIDA PARA A OBRA

Comentar a biografia de Manuel Bandeira é aspecto de suma importância em qualquer trabalho que tenha como objetivo aprofundar-se na obra desse poeta, uma vez que a presença de aspectos de sua vida pessoal nos textos é inegável, confirmada até mesmo pelo autor em sua autobiografia. A literatura de Bandeira é, assim, fortemente marcada por suas vivências – a doença, a família, a infância, os amores –, bem como por sua interação produtiva com outros escritores do período. Dessa forma, conhecer um pouco de sua vida permite-nos compreender muito da sua poética.

Percorreremos, nesta seção, uma trajetória da “vida inteira que podia ter sido”, para ficarmos com a famosa formulação de seu poema “Pneumotórax”, passando pelo desenvolvimento de sua poética e pela influência modernista – uma vez que o próprio poeta afirma dever muito mais ao movimento do que este a ele –, até ele ser reconhecido como um dos poetas mais representativos da literatura brasileira.

A partir de comentários críticos sobre sua obra, será possível identificar aspectos peculiares de sua poesia e características próprias de cada volume publicado, e mesmo uma transformação do estilo, que culminaria, em 1930, com *Libertinagem*, livro no qual, como Bandeira mesmo reconhece, teria atingido plenamente o estilo modernista.

3.1 Uma vida em função da poesia

Nascido em Recife, a 19 de abril de 1886, Manuel Bandeira relata que suas primeiras lembranças da infância são, na verdade, de Petrópolis e dos anos que passou no Rio de Janeiro e em São Paulo, até os seis anos de idade, quando voltou a Pernambuco. Mais tarde, diria o poeta que aprendeu a afinar a emoção da infância com a emoção artística, o que seria a grande chave da sua composição poética.

A figura paterna também foi de fundamental importância nesse sentido, permeando a infância de Bandeira com jogos de improviso poético a que chamava “óperas”. No *Itinerário de Pasárgada*, conta o poeta certa situação vivida em sua meninice, quando um pedinte, atendendo a uma brincadeira de seu pai, declamou alguns versos sobre a experiência da perda – da choça, dos dentes, dos chinelos, dos amores... –, em troca de esmola, episódio que teria

começado a inculir no pequeno Bandeira a ideia de que “a poesia está em tudo – tanto nos amores, como nos chinelos, tanto nas coisas lógicas como nas disparatadas” (BANDEIRA, 1984, p. 19).

Manuel Carneiro de Sousa Bandeira era engenheiro, e seu filho preparava-se para seguir caminho similar. Por seis anos a família viveu no Rio de Janeiro, em Laranjeiras, enquanto o menino concluía os estudos no Colégio Pedro II. Ao terminá-los, mudou-se com os pais para São Paulo, onde o jovem Bandeira iniciaria seus estudos de Arquitetura. Até então, embora escrevesse seus versos de vez em quando, ser poeta não era uma ambição, tanto que se matriculou simultaneamente na Escola Politécnica e no Liceu de Artes e Ofícios, a fim de se tornar “um arquiteto que soubesse desenhar”, como afirma em entrevista a Homero Senna (BRAYNER, 1980, p. 64). Seus planos grandiosos de remodelar cidades inteiras, como o Rio de Janeiro e Recife, foram frustrados, contudo, pela descoberta, em 1904, de que estava tuberculoso.

Por alguns anos, Bandeira percorreu inúmeras cidades, tais como Friburgo, Petrópolis, Campanha, Maranguape, em busca de um clima mais ameno, que pudesse aliviar seu estado de saúde. Foi em 1913 que decidiu partir para a Suíça, com o intuito de se tratar no sanatório de Clavadel, perto de Davos-Platz, onde conheceu o jovem Paul Éluard, ainda com dezoito anos, e um poeta húngaro chamado Charles Picker. Afirma Bandeira, em sua autobiografia, que a estada no sanatório não foi responsável por grandes influências literárias em sua vida, mas foi nesse período que despertou nele, pela primeira vez, a vontade de ver seus versos reunidos e publicados em livro. Além disso, o confinamento de quase treze anos foi fundamental, pois nessa época tomou consciência de suas limitações e desenvolveu sua técnica, a partir da leitura atenta e aprofundada da obra de outros poetas. Por outro lado, a comparação, por exemplo, com Valéry incutiu nele a ideia de que seria um “poeta menor”, uma vez que seus melhores poemas seriam apenas fruto do subconsciente, e não de um esforço consciente de lucidez.

Uma vez que os sonhos de seguir a mesma carreira do pai tiveram de ser interrompidos, Bandeira precisava de algo que lhe desse a ilusão de não viver em vão. Precisamente por isso é que a epígrafe do seu primeiro livro de poemas, *A cinza das horas*, publicado em 1917, continha versos de Maeterlinck que diziam: “Mon âme en est triste à la fin / Elle est triste enfin d’être lasse / Elle est lasse enfin d’être en vain”². A poesia veio suprir essa necessidade, mesmo que não sentisse ser essa sua vocação. De qualquer maneira, seja

² Minh’alma está triste no fim / Triste, enfim, por estar cansada / Cansada, enfim, de ser em vão (Tradução nossa).

para arquitetura, seja para literatura, Bandeira afirma, na citada entrevista a Homero Senna, nunca ter sentido vocação para nada, o que considerava uma infelicidade. Com o tempo, apesar de algumas críticas desfavoráveis, conseguiu conquistar a simpatia de alguns dos jovens escritores que iniciariam, anos mais tarde, o movimento denominado Modernismo. Sobre isso, Bandeira comenta:

A simpatia acordada nesses rapazes me abriu os olhos, mostrando-me que na expressão genuína de minhas tristes experiências eu podia levar a outros uma mensagem de fraternidade humana. Desde então senti que podia ficar em paz com o meu destino, já que passara aquele cansaço de existir em vão, o mais pungente dos cansaços. (BRAYNER, 1980, p. 66)

A partir desse momento, inicia, mesmo que sem intenção, sua carreira na literatura, à qual se dedicou a vida inteira, escrevendo poemas, crônicas, livros teóricos e elaborando traduções. Atuou, também, como professor de Literatura do Colégio Pedro II, e lecionou Literatura Hispano-Americana na Universidade do Brasil – atual Universidade Federal do Rio de Janeiro.

A publicação dos seus livros de poemas foi feita, por muito tempo, com a ajuda de amigos ou por esforço pessoal. Foi assim com o primeiro e também com *Carnaval*, de 1919, a partir da ajuda de Castro Meneses. O terceiro, *Ritmo dissoluto*, de 1924, saiu por indicação de Goulart de Andrade, que conversou com Laudelino Freire sobre a possibilidade de a edição do livro ser feita pela *Revista da Língua Portuguesa*. *Libertinagem*, de 1930, por sua vez, foi custeado pelo próprio poeta. Em 1936, dá-se a publicação de *Estrela da manhã*, com papel doado por Luís Camilo de Oliveira Neto e impressão financiada por subscritores. Bandeira ainda não tinha, por conseguinte, aos cinquenta anos e após o quinto livro de poemas, público suficiente para que algum editor se interessasse por seus versos, mas recebeu então uma homenagem dos amigos com uma coletânea de ensaios críticos, depoimentos, impressões pessoais sobre sua obra, volume intitulado *Homenagem a Manuel Bandeira*. Conseguiu, nesse mesmo ano, ter um livro de prosa editado pela Civilização Brasileira, as *Crônicas da província do Brasil*. Em 1937, custeou novamente uma edição de seus poemas, a coletânea *Poesias escolhidas*. E foi nesse ano que logrou obter, pela primeira vez, algum ganho por seus versos: recebeu cinco mil cruzeiros de um prêmio da Sociedade Felipe d'Oliveira. Em 1940, candidatou-se a vaga na Academia Brasileira de Letras e, novamente, financiou a publicação de um volume de poemas seus, para que fosse lido pelos acadêmicos. A esse novo livro adicionou os poemas de *Lira dos cinquent'anos*. Esta tiragem, de dois mil exemplares, esgotou-se em quatro anos, e foi somente em 1944 que recebeu, pela primeira vez, proposta para edição de sua obra poética, pela Americ-Edit. Dessa maneira, é possível perceber que a

relação de Bandeira com seus colegas do ofício literário foi fundamental para que adquirisse certo reconhecimento e para que difundisse seus poemas.

3.2. Relação com os modernistas

No início do século XX, sob influência dos movimentos vanguardistas da Europa, artistas brasileiros reuniam-se na tentativa de instaurar um novo conceito estético. Encontravam-se em cafés ou na casa de membros do grupo, e difundiam suas ideias por meio de revistas, como a polêmica *O Pirralho*. Era o início do que seria o denominado Modernismo, surgido, inicialmente, em São Paulo, e logo após no Rio de Janeiro.

O passo inicial no sentido de instigar uma visão artística moderna veio em 1917, com a exposição, em São Paulo, da pintora Anita Malfatti, cujas obras apresentavam pronunciada influência do expressionismo alemão. A repercussão foi grande e o escândalo maior ainda, sobretudo quando Monteiro Lobato manifestou-se contrariamente, no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 20 de setembro desse mesmo ano, por meio do artigo intitulado “A propósito da exposição de Malfatti”, posteriormente conhecido como “Paranoia ou mistificação?”. A Semana de Arte Moderna de 1922 foi o ponto culminante de organização desse grupo. Antes disso, contudo, alguns escritores já esboçavam tentativas de arte que visavam a um rompimento com as estéticas simbolista e parnasiana, então predominantes, como o nosso Manuel Bandeira, que já possuía dois livros publicados antes da Semana.

O grupo paulista, que organizava o grande evento artístico e literário de 1922, já aclamava o Bandeira de *Carnaval*, de modo que a sátira “Os sapos” foi declamada na Semana, por Ronald de Carvalho, como uma espécie de manifesto que defendia os ideais dos jovens artistas. No entanto, apesar de ter publicado poemas como este, o próprio autor declararia mais tarde que acreditava ter alcançado a completa liberdade de movimentos somente com o livro *Libertinagem*. Por esse motivo, em carta a Mário de Andrade na época da publicação da *Pauliceia desvairada*, reconhece:

A verdade é que, embora os modernos sejam os poetas que mais ou talvez que só me interessem, eu reconheço que fiquei para trás. O seu livro é o primeiro livro integralmente moderno que aparece no Brasil. Todos os outros foram de transição. (MORAES, 2001, p. 70)

O poeta de *Cinza das horas* afirma, em sua autobiografia, que a última grande influência literária que recebeu foi de Mário de Andrade. Por mais de vinte anos corresponderam-se Bandeira e Mário, e trocaram opiniões sobre as composições em desenvolvimento, bem como debateram conceitos-chave nos estudos literários, especialmente no que se refere aos padrões estéticos da modernidade.

Uma discussão relevante a que se tem acesso pela leitura de suas cartas é a que se refere ao processo de produção poética, visto de maneira diferenciada pelos dois. Em correspondência de 19 de novembro de 1924, Mário de Andrade, em resposta ao poema recebido por carta alguns dias antes – “Comentário musical”, publicado, posteriormente, em *Libertinagem* –, discorre acerca da estrutura desse tipo de texto, que deve ter começo, meio e fim. Para ele, existe uma distinção a ser feita entre o lirismo puro (poesia) e o poema de fato, como peça de arte. Este, para que aconteça, dependeria da intenção de se fazê-lo, o que faltaria na composição de Bandeira, que, apesar da naturalidade – aspecto valorizado por Mário –, não acaba e, portanto, não se constituiria como arte.

Ainda sobre o assunto, quando da publicação de *A escrava que não é Isaura*, Mário garante que a fórmula da poesia moderna é a soma do lirismo puro (isto é, do estado ativo proveniente da comoção) com a crítica (ou seja, o trabalho com base nas leis estéticas provenientes da observação) e a palavra, veículo de comunicação. Se a poesia moderna, verdadeiramente, depende do somatório de todos esses elementos, a naturalidade da ideia ou de um momento não poderia, por si só, compor um poema.

Não há resposta do poeta pernambucano, entretanto, sobre o apontamento feito acerca do poema de *Libertinagem*, que, no livro, apesar de ter sofrido algumas alterações vocabulares e quanto ao arranjo dos versos, foi publicado exatamente com o mesmo desfecho, o que nos faz crer que Bandeira optou por abrir mão da estrutura proposta pelo amigo a fim de que, ao que tudo indica, salvaguardasse a naturalidade.

Esta parece ser elemento de importância, em sua opinião, tanto que, em carta de 3 de setembro de 1927, o poeta aconselha o amigo paulista a não desanimar quando não conseguisse escrever poemas, acreditando não ter mais tal aptidão. Bandeira afirma que Mário dedicou-se amplamente a uma poesia extremamente refletida, por muitos anos, o que geraria um natural desgaste. Recomenda, então, “não procurar fazer poesia, a menos que ela lhe apareça no virar de uma esquina” (MORAES, 2001, p. 353). Em outro momento, em carta de 9 de abril de 1927, Bandeira define seu procedimento poético: “Minha arte não é arte. É secreção que alivia... excreção...” (MORAES, 2001, p. 343). Essa afirmação demonstra um aspecto fundamental da obra de Bandeira desse momento: o desenvolvimento de uma poesia

despojada. O poeta, inclusive, comenta em sua autobiografia que seus melhores poemas foram escritos em momentos de iluminação, aspecto que comentaremos mais aprofundadamente no item 4.2. Dessa maneira, mais uma vez podemos perceber que a expressão poética irrefletida, espontânea, conta com seu apreço especial.

No ano de 1922, Manuel Bandeira teve seu poema “Bonheur lyrique” publicado na recém-lançada *Klaxon*, a primeira revista do movimento modernista. Em viagem a São Paulo, conheceu, então, os companheiros de Mário e Oswald de Andrade: Paulo Prado, Couto de Barros, Tácito de Almeida, Menotti del Picchia, entre outros, começando, assim, a relacionar-se com uma geração de poetas, de modo geral, muito mais novos que ele.

Entretanto, a verdade é que o contato sempre foi um pouco distante. Do Rio de Janeiro, Bandeira pouco contribuiu diretamente com o movimento, embora, no que diz respeito às inovações literárias, tenha caminhado juntamente com alguns membros do grupo. Não havia, da parte dele, um engajamento, como o de outros autores, com a veiculação da proposta do Modernismo, o que não quer dizer que sua atitude fosse passadista. É o que se pode compreender por meio da distinção feita por Mário de Andrade em carta de 29 de dezembro de 1924 dirigida ao autor de *Ritmo dissoluto*:

És moderno, és bem moderno. O que eu faço, e talvez já reparaste nisso, é uma distinção entre modernos e modernistas. Sobre isso aquele pedaço da minha crítica está muito intencionalmente escrito “o poeta (você) que é sincero e não se preocupa em fundar escolas e propagar novidades que não são dele...” [...] Toda reação traz exageros. Eu tive porque fui reacionário contra simbolismo. Hoje não sou. Não sou mais modernista. Mas sou moderno, como você. Hoje já posso dizer que também sou um descendente do simbolismo. O moderno evoluciona. (MORAES, 2001, p. 169)

Ambos chegam à conclusão de que são, de fato, escritores *modernos*, e não modernistas, já que não são reacionários. Os dois descendem dos parnasianos e simbolistas, contudo se transformaram, alterando técnicas de escrita – como a implementação do verso livre – e a linguagem utilizada – menos rebuscada, demandando clareza, e mais genuinamente brasileira. Acima de tudo, no entanto, a modernidade não reside, para eles, na negação completa do passado, mas sim na capacidade de evolução e na liberdade criadora dos poetas, concepção difícil de ser assimilada pela geração de 1920, no auge da instauração do Modernismo, para a qual o retrocesso a modelos artísticos do passado era inconcebível. Por esse motivo, deve-se concordar com Ivan Junqueira quando ele afirma que Bandeira nunca foi um porta-voz do novo ideário, tendo, na realidade, sempre se furtado de desempenhar esse papel, e sempre se referido com reserva à sua participação no movimento (BANDEIRA, 2003, p. 104).

A influência do grupo, todavia, foi determinante para a poesia de Bandeira, conforme ele mesmo afirma no *Itinerário*, uma vez que tomou conhecimento da arte de vanguarda europeia por meio dos modernistas, além de ser sempre estimulado pela simpatia de todos (BANDEIRA, 1984, p. 71-72). Por esse motivo, considera dever muito ao grupo paulista, ainda que, a seu ver, a recíproca não fosse verdadeira.

3.3 O lirismo de libertação

Feita a distinção entre modernos e modernistas, é válido comentar a obra poética de Manuel Bandeira quanto ao que a torna, efetivamente, *moderna*, considerando-se esse adjetivo de acordo com a maneira como se definiu *modernidade* a partir da segunda metade do século XIX. Para tratarmos desse assunto, é fundamental partir do ensaio de Baudelaire, *Sobre a modernidade*, de 1863, que questiona valores artísticos cristalizados e reflete, entre outras questões, sobre o papel do artista e as concepções de arte e belo na era da industrialização e urbanização aceleradas.

Se a velocidade passa a ser um fator preponderante na sociedade moderna, a realidade mostra-se mutável, já que, alterando-se o tempo ou o foco, apresenta-se de outra forma. Sendo a realidade fugidia, a representação do momento na iminência de escapar, da efemeridade na arte, passará a ter maior relevância. Um dos pontos fundamentais da modernidade, portanto, seria extrair o eterno do transitório, pois “o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável.” (BAUDELAIRE, 1996, p. 24).

Por esse motivo, Baudelaire afirma que, mais do que simplesmente buscar a beleza com o intuito de, assim, tornar a obra mais preciosa quanto mais beleza o artista lhe conferir, é necessário verificar que há ainda outros aspectos na vida ordinária, na metamorfose incessante do espaço exterior, que demandam ser captados. Desse modo, o mundo moderno exige uma arte que busque encontrar a beleza que reside na miséria, na lama, no feio.

Walter Benjamin reforça essa ideia em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, falando sobre a repugnância causada pelo tumulto das ruas. Citando um fragmento do texto *A situação da classe operária na Inglaterra*, de Engels, Benjamin afirma que, pelas ruas de Londres, há uma massa amorfa com os mesmos interesses e qualidades de seres humanos, mas que passa acotovelando-se e isolando-se em sua individualidade numa indiferença brutal (ENGELS, 1848 *apud* BENJAMIN, 1994, p. 114-115). O comportamento dessa multidão é tão espantoso

que provoca um choque, uma reação moral. É por esse motivo que Benjamin diz, em “A Modernidade”, que “os poetas encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heroico.” (BENJAMIN, 1994, p.78). Cabe, ao artista, portanto, retirar da lama e da escória seu objeto de arte, diante do choque provocado pela abjeção.

Baudelaire aponta, ainda, o homem dominado pelo gênio da infância. A criança está sempre inebriada, uma vez que há novidade em tudo o que vê. O gênio, assim, seria a infância redescoberta sem limites, fazendo com que nenhum aspecto da vida seja indiferente. Dessa forma, percebe-se que, gradualmente, as faces mais triviais do cotidiano passam a ser valorizados na expressão artística.

Por meio da análise de poemas de diversos momentos da obra de Manuel Bandeira, desenvolvida algumas décadas depois de Baudelaire, podemos perceber características da arte moderna, conforme apresentadas pelo escritor francês, o que demonstra uma afinidade entre as concepções desses poetas, que guiaram o processo artístico de suas gerações, delineando rumos da modernidade.

Veja-se, por exemplo, o poema “Nova poética”, do livro *Belo Belo*, em que Bandeira afirma que o poeta deve ser sórdido, ou seja, deve estar sujo. Todavia, essa sujeira tanto pode ser uma nódoa de lama lançada por um caminhão como uma representação da sujeira da vida, de tudo que esta possui de socialmente condenável ou descartável, como lixo. Apresentando, assim, a história do sujeito que sai de casa com sua roupa intacta e se suja na rua, Bandeira esclarece: “salpica-lhe o paletó ou a calça com uma nódoa de lama: é a vida” (BANDEIRA, [199-?], p. 205).

Pode-se perceber, portanto, que, para o autor, o poeta é aquele que não se mantém imaculado diante da sujeira do mundo. O poeta da modernidade não permanece em casa, alheio ao mundo externo, orgulhoso de seu aspecto cândido, como o poeta de Bilac que, “no aconchego / do claustro, na paciência e no sossego, / trabalha e teima, e lima, e sofre, e sua” (BILAC, 1997, p. 268). Deve, sim, ir à rua, infiltrar-se na multidão, como o *flâneur*, apresentado por Baudelaire. O *flâneur* é um personagem cujo alimento é encontrado na multidão, uma vez que se trata de “um eu insaciável do não-eu” (BAUDELAIRE, 1996, p. 21), o qual se encontra nos outros que o cercam. Tanto para o São João Batista do Modernismo³ quanto para o autor dos *Pequenos poemas em prosa*, o poeta moderno, desse

³ A expressão foi empregada por Mário de Andrade para ressaltar o papel precursor de Manuel Bandeira para o Modernismo brasileiro. Por mais que tenhamos procurado, não localizamos a fonte, o que nos faz suspeitar de que se trate de pronunciamento oral ou de afirmação feita em carta.

modo, tem de se livrar da aura e sujar-se na lama da vida, pois somente assim é possível fazer da literatura algo de valor atemporal e, ao mesmo tempo, histórico.

Ainda em “Nova poética”, define-se que o poema, como a nódoa, deve fazer “o leitor satisfeito de si dar o desespero” (BANDEIRA, [199–?], p. 205). O poema deve, portanto, criar um desconforto proveitoso, jogando areia nos olhos descansados de certos leitores muito presos à sua zona de repouso. Contudo, o poeta comenta em seguida: “Sei que a poesia é também orvalho. / Mas este fica para as meninhas, as estrelas alfas, as virgens cem por cento e as amadas que envelheceram sem maldade” (BANDEIRA, [199–?], p. 205). Percebe-se, nesse momento, uma clara crítica de Bandeira às meninhas, estrelas e virgens do Romantismo. Ainda que houvesse poesia no “orvalho”, o objetivo da nova arte seria provocar no leitor uma reflexão sobre aquilo que o incomoda, tornando-se, assim, possível resgatar do circunstancial aquilo que este sugere de eterno.

Quando Walter Benjamin fala das tumultuadas ruas de Londres, reforça a ideia de que os seres humanos, muitas vezes, presos à sua individualidade, ignoram-se uns aos outros como se não tivessem semelhanças entre si. Em “O bicho”, também de *Belo Belo*, Bandeira retrata a perda da humanidade do indivíduo, que, de tão marginalizado e por tanto tempo ignorado, age como um animal, procurando comida entre os detritos.

A reação inicial de asco é provocada pela rejeição ao abjeto: o pátio imundo, a comida entre os restos. Entretanto, essa animalidade reside no homem, aguardando por um momento em que será despertada. O ser humano rejeita o abjeto porque este é seu lado estranho, que deseja negar. Se no dia a dia, pelas ruas, a indiferença impera, diante da animalidade, esse distanciamento, então, se intensifica. Mas o olhar do poeta deve ser diferenciado: embora esteja inserido na multidão, age como um observador guiado pela curiosidade, na tentativa de compreender os costumes da massa. Ele se deixa chocar, tendo em vista que esse quadro é contrário ao que se deveria destinar à natureza humana. Contudo, apesar de qualquer atitude desse indivíduo que o afaste do que se crê como humanidade, ainda é um homem, e é preciso chamar a atenção para sua situação degradante.

Outro aspecto relevante dessa modernidade é a capacidade do artista de apreender, diante da velocidade do mundo moderno, o momento fugaz, tentando perenizar o efêmero. Tira-se, gradualmente, o enfoque dos grandes temas, e torna-se cada vez mais importante buscar nos fatos aparentemente banais do cotidiano – justamente os que parecem escapar mais facilmente – o motivo poético.

No poema “Momento num café”, do livro *Estrela da Manhã*, partindo de uma circunstância trivial e passageira, a que muitos não dariam atenção, Manuel Bandeira

desenvolve uma profunda reflexão existencial, dando ao evento presenciado um *status* mais alto. Reparando na passagem de um funeral pela rua, o poeta ressalta que os presentes maquinalmente saudaram o falecido. É interessante perceber que, na agitação de suas vidas, não há espaço para a preocupação com quem parte, e apenas as convenções, as regras de conduta social fazem com que se formalize um ato simbólico. Mais uma vez, no espaço da rua, a indiferença reina entre os indivíduos, absortos em suas próprias existências. Todavia, entre eles, há um que se detém – o poeta, porventura? –, por perceber que, na realidade, a morte circunda todos aqueles que se deixam levar pela “agitação feroz” da vida (BANDEIRA, [199-?], p. 155). O tempo feroz, a rotina, tudo isso é capaz de roubar a vida daqueles que não se detêm perante certos acontecimentos. Assim, se a vida é traição e sem propósito, deve-se saudar a dissociação de alma e corpo, e o poeta eterniza, desse modo, o momento corriqueiro no café.

Nenhum aspecto da vida, por conseguinte, deve ser indiferente para o poeta. A folha morta carregada pelo vento, em um dia de outono, descrita por Verlaine na “Chanson d’automne”, possui poesia suficiente para deter a correria do dia a dia. Desse mesmo modo, Bandeira tentará, em outros poemas, cristalizar momentos fugidios, seja a observação de um funeral, a imagem da destruição causada por uma enchente ou mesmo a visão erótica do corpo da mulher. Dessa forma, tece seus textos recolhendo, na vida diária, a matéria poética. Por isso, Gilda e Antonio Candido comentam, na introdução de *Estrela da vida inteira*:

[...] amadurece nele o que se poderia chamar de senso do momento poético – o tato infalível para discernir o que há de poesia virtual na cena e no instante, bem como o poder de comunicar esta iluminação.

Na história de sua obra, nota-se a princípio um sentido algo convencional da cena expressiva ou da hora que foge, e que o poeta tenta prolongar, esfumando-a numa certa elegância impressionista. Mais tarde, aprendeu a superar essa atmosfera de cromo e confidência e a dissecar o elemento decisivo, para fazer (usemos uma expressão dele) poesia “desentranhada”, no sentido em que o minerador lava o minério para isolar o metal fino. (CANDIDO; SOUZA, [199-?], p. 5)

Quando escreve sobre o boi morto, sobre o enterro que passa pela rua, sobre o homem remexendo uma lata de lixo, o poeta resgata o valioso objeto poético a que não se costuma dar atenção habitualmente. A grande importância disso reside no fato de que, no instante em que a arte retrata momentos cotidianos, triviais, de modo contraditório os salva da banalidade. Do mesmo modo, quando Bandeira retrata, em sua poesia, a sordidez do beco, das ruas, das zonas de meretrício, pretende despertar nos leitores novos pensamentos e sensações, diante do que é sempre segregado. O olhar do poeta moderno, assim, deve estar atento a tudo, para extrair a beleza mesmo da lama.

Em *Estrela da Manhã*, Manuel Bandeira indica seu estilo de vida: “Os cavalinhos correndo / E nós, cavalões, comendo...” (BANDEIRA, [199–?], p. 161). Diante da agitação e da pressa do mundo moderno, o poeta deve resistir e não se deixar levar. Nesse sentido, não se pode negar que Bandeira desenvolveu sua obra com maestria, consoante o ideário moderno delineado no final do século XIX.

3.4 O poeta sórdido e outras faces

Partindo-se de uma análise da trajetória poética de Manuel Bandeira, é recorrente afirmar-se que o poeta parnasiano tornou-se modernista. É verdade que suas primeiras obras publicadas ainda estavam muito atreladas a certas amarras formais desse estilo de época. Tematicamente, também, é inegável que toda a atmosfera sombria e soturna que permeia os versos desses livros é reflexo de uma influência simbolista, sobretudo dos *crepusculares*, grupo ao qual pertencia o poeta Sérgio Corazzini, autor de um poema muito caro a Bandeira e por ele citado no *Itinerário*. Norma Goldstein reforça que o Crepuscularismo, ou Penumbriismo – utilizando designação criada por Ronald de Carvalho –, é “mais uma tendência poética do que grupo propriamente dito”, e “se caracteriza por uma melancolia agri-doce, pelos temas ligados ao cotidiano, por uma morbidez velada” (GOLDSTEIN, 1983, p.5). Essa tendência se teria originado de um veio simbolista do qual o grande nome seria Verlaine, reconhecidamente uma das influências do autor de *Cinza das horas*. Por outro lado, Otávio de Faria (BRAYNER, 1980, p. 121-122) tem razão ao afirmar que são simplistas, no caso de Bandeira, delimitações de fases muito rígidas que tendem a reforçar essa passagem do Parnasianismo ao Modernismo, levando em consideração muito mais o aspecto formal e deixando de lado elementos do conteúdo da obra.

Fala-se muito sobre uma mudança no que se refere à forma da poesia de Manuel Bandeira, que, sobretudo a partir de *Libertinagem*, atingiu maior liberdade, tendo em vista que esse livro contém os poemas compostos no período de maior efervescência modernista. No entanto, é válido lembrar também as oscilações temáticas na obra do escritor, conforme apontado por alguns críticos, como Ivan Junqueira, que destaca as muitas *faces* de Bandeira (BANDEIRA, 2003, p. 15). Essa é a ideia defendida por Otávio de Faria, que afirma estar a obra do poeta “sob o signo da transformação”, existindo “toda uma evolução de *fundo* ao lado da evolução de *forma*” (BRAYNER, 1980, p. 123. Grifos do autor). Ainda sobre a mesma

questão, ressalta Ribeiro Couto que a variedade de temas em sua obra correspondia à instabilidade de sua existência (BRAYNER, 1980, p. 47-48), e, nesse caso, compreender essas mudanças demandaria maior entendimento da vida do poeta.

Cinza das horas é o livro mais marcado por uma concepção trágica da vida. Até mesmo Bandeira destaca saber, desde a época da publicação, que os poemas dessa obra não passavam de “queixumes de um doente desenganado” (BANDEIRA, 1984, p. 57), ou, nas palavras de Otávio de Faria, uma espécie de “elogio da dor” (BRAYNER, 1980, p. 126). Interessante notar que, entre as preferências do poeta, os três primeiros livros são praticamente esquecidos, tanto que, na entrevista dada a Homero Senna, Bandeira relacionou dezoito dos seus poemas prediletos, dos quais apenas um pertence a essa época – “Noite morta”, de *Ritmo dissoluto*, o livro da referida transição (BRAYNER, 1980, p. 75).

Se, no primeiro livro, Bandeira intencionalmente reuniu seus versos “ligados pela mesma tonalidade de sentimento” (BRAYNER, 1980, p. 57), em *Carnaval*, o segundo publicado, a proposta é justamente a da falta de unidade, como na festa que o intitula, em que todas as fantasias são permitidas. De todo modo, como sugere Ribeiro Couto, ainda nesse livro a tristeza é latente – o dominó negro, a máscara negra, tudo corrobora para a amargura do seu “carnaval sem nenhuma alegria”, conclusão a que chega o poeta no “Epílogo” (BRAYNER, 1980, p. 50-51).

Em *Ritmo dissoluto*, Bandeira inicia sua libertação formal e temática. Para o poeta, esse é um livro de transição entre a sujeição às regras e temas, comum aos primeiros livros, e a completa liberdade da obra subsequente, *Libertinagem*. Este, assim, é considerado seu livro de maior libertação formal e também da busca de simplicidade absoluta. Para Otávio de Faria, esse é o momento em que o poeta desejaria ser livre, feliz e inconsequente, desejo que se refletiria nos poemas (BRAYNER, 1980, p. 128). De fato, isso é confirmado por Bandeira, como em “Não sei dançar”, poema de abertura do livro, em que se lê: “Eu já tomei tristeza, hoje tomo alegria” (BANDEIRA, [199-?], p. 125). Para Ivan Junqueira, o que ocorre é uma espécie de catarse proporcionada pelo envolvimento com a agitação modernista, de modo que seus versos passariam a expressar sentimentos mais afins à ideologia do movimento (BANDEIRA, 2003, p. 121). No entanto, embora os primeiros versos pareçam indicar uma linha de fundo a ser adotada no livro, isso não significa que se estabeleça uma temática otimista na obra do poeta. Basta a leitura de poemas como “Andorinha” e “Pneumotórax” para perceber que o clima do quarto livro não é de alegria e otimismo, mas de sarcasmo e autoironia.

Esses aspectos permearão boa parte da obra de Bandeira e são facilmente compreensíveis. A frustração da “vida inteira que podia ter sido e que não foi” (BANDEIRA, [199–?], p. 128) torna-se um mote a partir do momento em que Bandeira ouve de um médico, no sanatório de Clavadel, que possuía “lesões incompatíveis com a vida”. No “Noturno no Morro do Encanto”, de *Opus 10*, em mais uma referência sarcástica à morte, que, personificada, o espia, o poeta comenta: “[...] já morri quando o que eu fui morria” (BANDEIRA, [199–?], p. 222); ou seja, quando todos os seus planos de vida são anulados em virtude da “moléstia que não perdoa” (BANDEIRA, 1984, p. 131). No entanto, vale lembrar que, como ressalta Adolfo Casais Monteiro, Bandeira “cultiva a dor, mas não a doença” (MONTEIRO, 1958, p. 15). Além da tuberculose que o acometera ainda jovem, desfazendo seus sonhos, mudando sua vida por completo, e deixando-o na eterna expectativa da chegada da Dama Branca⁴, o poeta passou por outros grandes dissabores em um curto período. Em 1916, faleceu sua mãe, e, nos seis anos seguintes, perdeu pai e irmãos, ficando completamente só. A morte da irmã, Maria Cândida, e a saudade que sentia dela, foram experiências evocadas em alguns poemas, como a “Canção de muitas Marias”, da *Lira dos cinquent’anos*, lembrando-se ele sempre com carinho daquela que, por muitos anos, foi sua enfermeira. No poema de abertura de *Libertinagem*, ressalta: “Sim, já perdi pai, mãe, irmãos. / Perdi a saúde também. / É por isso que sinto como ninguém o ritmo do jazz-band” (BANDEIRA, [199–?], p. 125). Em *Estrela da manhã*, o “Conto cruel” é mais um exemplo do humor amargo do poeta, retratando o ceticismo diante de situações de sofrimento.

Em face da tragicidade de sua vida, seria improvável verificar uma mudança repentina para a alegria. O lirismo triste é, assim, a grande marca da poesia de Bandeira. É inegável que esta se modifica, quando o termo de comparação é constituído pelos poemas dos primeiros livros, mas isso não significa que seja possível estabelecer uma periodização de sua obra, uma vez que há temas recorrentes em momentos muito distintos, o que confirma a perspectiva de Ivan Junqueira sobre as “faces” – e não “fases” – do poeta (BANDEIRA, 2003, p. 15).

Não se pode deixar de comentar, por fim, o ensaio de Ribeiro Couto em que ele aborda o livro que escrevera sobre o amigo Bandeira – aliás, nunca publicado. Ele afirma, nesse texto, que havia escrito um livro, por volta de 1922, chamado *Manuel Bandeira – o poeta tísico*. Contudo, a vida de Bandeira, após esse período, deixou de ser de constante reclusão, atitude típica de um convalescente, para a libertação da doença. Segundo ele, Bandeira viajou pelo país – não mais em busca de climas amenos – e passou a participar de todas as

⁴ A expressão é de autoria de Manuel Bandeira e dá nome a um poema constante do livro *Carnaval* (BANDEIRA, [199–?], p. 93).

polêmicas, dos bailes de terça-feira gorda, misturando-se enfim à turba outrora “grosseira e fútil”, o que acabou complicando a sua biografia com outros muitos temas. Ribeiro Couto defende que o poeta deixou a vida de “sapo-cururu” e absorveu a alegria como um prazer vicioso, assim como cantado nos versos de “Bacanal” (BRAYNER, 1980, p. 46). A mudança de atitude, naturalmente, alterará o teor de seus poemas, que serão tomados por uma libertinagem poética – máscara, talvez, adotada pelo poeta com o intuito de fazer dos seus versos não apenas simples queixumes, abordando, assim, grande diversidade de temas.

A vida de Manuel Bandeira, assim, foi inteiramente marcada pela presença da morte, que teve papel fundamental sobre o seu lirismo, fazendo-o, gradualmente, aceitar a sua “utilidade” como poeta, ao se conscientizar da ação de seus versos sobre as pessoas. No *Itinerário*, o poeta destaca a opinião a seu respeito de Otto Maria Carpeaux, que, certa vez, disse ser possível estruturar a ordem de sua poesia partindo “da vida inteira que poderia ter sido e que não foi”, em direção à vida que veio ficando “cada vez mais cheia de tudo” (BANDEIRA, 1984, p. 132). Por esse motivo, Bandeira conseguiu apaziguar suas insatisfações, percebendo a importância de suas palavras para o acalanto da angústia de muitos.

4 O EROTISMO EM BANDEIRA

Exploramos questões sobre o erotismo na literatura e identificamos características peculiares à obra de Manuel Bandeira. É chegado o momento, portanto, de unir essas questões. Constatada a recorrência de poemas que abordam o amor, sobretudo “o amor erótico e a volúpia sensual”, como apontado por Ivan Junqueira (BANDEIRA, 2003, p. 202), é válido observar o que os estudiosos da obra do poeta pernambucano comentam sobre o assunto.

Na primeira subseção, verificaremos os pontos fortes da crítica literária no que se refere ao erotismo em Bandeira, comparando-o, por vezes, com outros poetas que desenvolveram em suas obras a mesma questão. Com base nos textos selecionados, identificaremos os pontos suscitados por cada autor que possam contribuir para nossa análise.

Em seguida, na segunda subseção, desenvolveremos as proposições a serem defendidas, amparando-nos não só em críticos do poeta estudado, mas também em escritores que teorizaram sobre o amor e o erotismo nas artes.

4.1 Visões da crítica

Começemos por uma passagem do já referido texto de Leônidas Câmara, em que é feita uma crítica a outros estudiosos de Bandeira:

Há muito engano e exagero dos estudiosos de Bandeira quando o vêem quase sempre como um obcecado pelo sensualismo dos versos; quando querem, por fina força, escandindo sílabas, decompondo imagens, soletrando as palavras, apontar por todos os cantos dos poemas traços do sensualismo do poeta. [...] O sensualismo, mesmo a predominar no texto, incorpora-se ao mundo de fabulação, de mentações ou sensações inconscientes que aderem à intimidade do poeta. [...] Isolá-lo, como a um vírus, significa desmontar a poesia em função de uma ideia que se faz do poeta. (BRAYNER, 1980, p. 166)

Partindo dessa observação, esclarecemos, primeiramente, que não é nosso intuito fechar a análise da poesia partindo de ideias prévias sobre o poeta porque há quem faça associações entre a vida do poeta e a questão do erotismo em sua poesia. Ivan Junqueira, por exemplo, comenta que, em virtude da tuberculose, a vida social do autor teria sido abalada, o que, associado ao fato de ser ele desprovido de beleza, explicaria a constante referência às prostitutas em sua obra, em poemas como “Vulgívaga” e “Estrela da Manhã”. Outros, como

Lêdo Ivo, afirmam que o poeta recebia, frequentemente, visitas de mulheres, mas que sempre fora muito discreto sobre seus relacionamentos. À parte quaisquer especulações sobre a interação vida-obra, o que fazemos, inicialmente, na verdade, é apenas constatar a recorrência de determinada temática em sua obra, que merece, a nosso ver, especial atenção. Vale ressaltar, ainda, que não pretendemos, igualmente, “desmontar” os poemas a fim de comprovar determinada ideia, uma vez que todas as análises a serem feitas levarão em consideração o texto em sua unidade original e em sua relação com o conjunto da obra.

Na sequência do ensaio em questão, destaquemos um aspecto apontado pelo autor: para ele, na poesia de Bandeira, “a mulher e o homem [...] são tomados numa visão natural da vida, do amor carnal livre da marca do pecado” (BRAYNER, 1980, p. 164). Trata-se de um aspecto relevante, que nos conduz a confrontar a poesia do autor de *Carnaval* com a de outros poetas brasileiros que o antecederam, como os românticos. Como já comentado na primeira seção desta dissertação, era comum entre poetas da época romântica – ainda que não fosse uma norma – o erotismo como fruto do sonho e da imaginação, ou, ao tratar da existência “real” de um relacionamento amoroso, o medo de ferir a castidade, revelando um sentimento de culpa. Em Bandeira, o encontro amoroso, de fato, acontece, e essa culpa é deixada de lado, cedendo aos anseios humanos de satisfação.

Isso explicaria o fato de Lêdo Ivo defini-lo como um “poeta audacioso”: aborda temas considerados melindrosos desafiando a moralidade literária rígida (IVO, 1955, p. 18). No caso, o autor refere-se aos poemas analisados em seu ensaio “Cântico dos cânticos”, por colocar em questão a conjunção amorosa, ressaltando o desejo natural ao ser humano, e “Água-forte”, que, embora não seja um poema necessariamente erótico, destaca-se pela ousadia de descrever, de acordo com a análise do ensaísta, uma das funções vitais das mulheres. Sendo assim, Bandeira também seria, desse modo, “audacioso”, ao relatar a naturalidade dos desejos eróticos.

Além disso, Câmara complementa:

O sensualismo da poesia de Bandeira, a carga erótica do *Carnaval*, adquire uma profunda vinculação com a vida. Não se verifica mais a tortura interior dos primeiros versos. É uma ansiosa e ávida procura de prazeres que a superfície das coisas não proporciona. É preciso ir além, sondar, escutar todos os sons, todas as vibrações do interior misterioso e puro. [...] O arrebatamento alcança um sinal de misticismo, mesmo as imagens são ardentemente imagens de êxtase [...]. (BRAYNER, 1980, p. 164)

Essa vinculação com a vida nos remete, de volta, ao ensaio de Ribeiro Couto, “De menino doente a rei de Pasárgada”, que fala de uma mudança de atitude do poeta, que teria passado a absorver a alegria como um prazer vicioso. Percebe-se, ainda, que o erotismo

assume significação muito especial para Bandeira. É carnalidade, mas transcende, de alguma forma, o que é superficial. Esse, aliás, é um aspecto que pode distinguir Bandeira de outros poetas brasileiros. O encontro físico entre os amantes já havia sido, por vezes, tratado na nossa poesia, não só em poemas de caráter satírico, mas também, por exemplo, em Castro Alves, além de poetas parnasianos, como Bilac, e realistas, como Carvalho Jr. Entretanto, em Bandeira parece haver uma necessidade de buscar representar toda a inquietação proporcionada pelo encontro amoroso, que suplanta o meramente carnal.

Ainda quanto a uma distinção do poeta em relação a outros compatriotas, Múcio Leão destaca, em ensaio intitulado “A natureza e a mulher nos versos de Manuel Bandeira”, a presença de um “tom nuançado” na maneira de descrever as mulheres. Nesse sentido, afirma o autor:

As mulheres que aparecem nos versos de Manuel Bandeira são, em geral, esfumadas e diafanos. [...]
 [...] Estavamos habituados aos ardores tropicais de Olavo Bilac, que não escondia o menor detalhe do corpo das mulheres que amava. Estavamos habituados, mesmo, ao sutil e delicado Raimundo, que não evitava clamar seu amor pelos *gregos tipos da escultura*, descrevendo, com abundância de anotações, o encanto de tais tipos.
 Manuel Bandeira surgiu falando uma outra linguagem – mais íntima, mais discreta, menos cresspa. (ANDRADE, 1936, p. 122. Grifo do autor.)

Exemplificando esse aspecto, Múcio Leão aponta a Colombina, personagem importante do *Carnaval*, como uma das mais expressivas imagens da mulher etérea e imaterial da obra do poeta, analisada, no ensaio em questão, em suas ocorrências na série que vai do primeiro (*A cinza das horas*) ao quarto livro do autor (*Libertinagem*). Esse pode, com efeito, ser considerado traço marcante na obra do poeta. Entretanto, talvez seja mais um exemplo do veio crepuscular que perpassa seus poemas – como esclarecido por Norma Goldstein em trabalho antes referido – e presente, portanto, em outros poetas influenciados por essa atmosfera, como Ribeiro Couto, contemporâneo e amigo próximo de Bandeira. Exemplo disso, segundo a autora, é a Colombina que figura também em um poema de Couto, “Mascarada”, em clima muito similar ao do *Carnaval* de Bandeira (GOLDSTEIN, 1983, p. 81-82).

Essa influência penumbriada é analisada por Norma Goldstein de maneira aprofundada, a fim de verificar a trajetória que conduziu à linguagem modernista, como nós a conhecemos. Um dos aspectos apontados é a denominada “volúpia ambígua”, que se caracterizaria pela apresentação nítida do impulso erótico e de sua atenuação ou impedimento, o que reforça a presença marcante dessa temática na poesia de Bandeira. Além disso, destaca a presença do cotidiano, a seu ver um traço que o distingue dos poetas crepusculares e anuncia

seu caráter modernista. Para a autora, entre os crepusculares, o cotidiano “é apenas tema, assunto ou cenário do poema” (GOLDSTEIN, 1983, p. 105), enquanto no texto bandeiriano motiva uma reflexão que transfigura o dia a dia. Em Bandeira, o encontro amoroso, bem como a contemplação do corpo nu, são alguns dos elementos causadores dessa transfiguração presentes em sua obra, o que reforça a importância dessa temática em sua poesia.

Bella Jozef, em “Manuel Bandeira: lirismo e espaço mítico”, também aponta a temática amorosa como fundamental na obra do poeta, a qual, ao apresentar-se como sentimento erótico, une vida e morte. Além disso, destaca que “a transcendência no ato amoroso faz desaparecer a solidão de ser” (SILVA, 1989, p. 84), e aponta diversas formas do amor na poesia de Bandeira, tais como o amor-sexo, o amor-ternura e o amor em forma de mulher. Todos esses, de alguma maneira, seriam experimentações que promoveriam, no indivíduo, a capacidade de superar suas próprias limitações.

Outro ensaio fundamental para a abordagem da temática erótica é “O medievalismo de Bandeira: a eterna elegia”, no qual Franklin de Oliveira (BRAYNER, 1980, p. 235-262). defende a presença de um resgate do período medieval na obra do poeta, e por essa via propõe uma aproximação dele com os românticos, que fizeram um movimento de volta ao medievo. Entre muitos aspectos, realça a tópica do culto do corpo feminino, presente em inúmeros poemas, como “Carinho triste”, “O espelho” e “O silêncio”. Haveria também a referência à evanescência da beleza, presente em “Madrigal melancólico” e “Quando perderes o gosto humilde da tristeza”.

Citando Johan Huizinga, o autor afirma que “a concepção erótica da vida pode-se colocar no mesmo plano em que está a escolástica da época. Ambas representam a mesma grandiosa aspiração do espírito medieval: compreender, a partir de um só conceito, tudo o que é Vida” (HUIZINGA, *apud* BRAYNER, 1980, p. 245). Assim, se a poesia de Bandeira é permeada pelo ideário medieval, será ela atravessada pela temática erótica, igualmente como tentativa de compreender a vida por meio da transcendência proporcionada pelo encontro amoroso, exemplificada pela presença da composição êxtase-espasmo, em poemas como “Toante” e “Alumbramento”, pelo tema da carnalidade, como em “Arte de amar”, e por variações do tema, como em “A ninfa” e “O impossível carinho”.

Afonso Romano de Sant’Anna, por seu turno, desenvolve um minucioso estudo sobre o “inconsciente dos poemas”, a fim de melhor compreender a ideologia amorosa da nossa sociedade. Na introdução, ressalta que uma de suas grandes percepções foi a de que “cada época organiza literariamente seu imaginário erótico” (SANT’ANNA, 1993, p. 14), comentando, posteriormente, a candura dos poetas árcades, “que apenas exploravam a

eroticidade da amada de maneira quase puramente visual e a distância” (SANT’ANNA, 1993, p. 79), o padrão feminino de beleza comum aos parnasianos – representando a estátua de Vênus – e a presença da temática da noiva morta no Simbolismo. E é por meio da comparação entre as obras criadas em diferentes períodos que o autor desenvolve sua análise, que contém um capítulo inteiro dedicado à obra de Manuel Bandeira.

Em essência, Affonso Romano de Sant’Anna defende que um dos tópicos mais emblemáticos da poesia de Bandeira – e também um dos mais dramáticos da nossa cultura – é o conflito entre o amor erótico e o misticismo, perceptível, por exemplo, na “Balada de Santa Maria Egípcíaca”, por meio dos pares misticismo e eroticidade, prostituição e santidade, presentes na relação entre o barqueiro e a santa. Vale lembrar que essa relação entre misticismo e erotismo é traço comum aos simbolistas, como vimos em alguns poemas de Alphonsus de Guimaraens e Cruz e Sousa. Por outro lado, enfatiza, ainda, a poética do sórdido, como proposta por Baudelaire em *Sobre a modernidade*, que se reflete, nesse caso, na exploração poética das zonas de meretrício e da frequente referência às prostitutas.

Edson Nery da Fonseca, por sua vez, fala da conciliação das experiências mística e erótica na poesia bandeiriana, exemplificando com “Alumbramento” e “Toante”. O autor inicia seu ensaio com essa afirmação categórica, justificando-a: “Algumas doutrinas antigas e modernas afirmam que misticismo e erotismo são categorias mutuamente excludentes. Mas, para outras, um dos males do mundo vem justamente deste corte ou divisão radical do que é, essencialmente, unificado e indissolúvel” (FONSECA, 2002, p. 162). Por outro lado, destaca haver, ainda, referências às duas experiências isoladamente, como a presença do misticismo em “Crucifixo” e “A Virgem Maria”, e do puro erotismo em “Vulgívaga” e “Duas canções do beco”.

Considerando a predominância de poemas de temática erótica no *Carnaval*, o autor dedicará boa parte de seu estudo às relações entre Pierrot, Colombina e Arlequim, destacando haver, no lugar de uma relação amorosa, uma “ligação passional”.

Esse triângulo amoroso é também foco do ensaio de Maria Antônia dos Santos Botelho, que enxerga, na imagem do Pierrot, uma representação das tensões e angústias do eu lírico, como uma metamorfose do poeta (SILVA, 1989, p. 418).

Por fim, deve-se ressaltar o livro de Davi Arrigucci Jr., que aborda, na segunda parte, intitulada “Instantes de alumbramento (a paixão)”, um traço da poética de Manuel Bandeira intimamente associado à presença de temas eróticos em sua poesia. O conceito de “alumbramento”, como utilizado pelo poeta em seus textos e no poema homônimo, analisado a fundo por Arrigucci, deixa transparecer uma certa marca de seu estilo, que constitui a

motivação maior desta dissertação, e será comentado, de maneira mais detalhada, na próxima subseção.

4.2 Poesia e erotismo como estados extremos da vida

Uma excelente fonte para quem se aprofunda em estudos sobre Manuel Bandeira é o *Itinerário de Pasárgada*, opúsculo revelador e essencial para conhecer as impressões do poeta sobre a própria poesia e contexto em que foi composta e publicada. Nessa autobiografia intelectual, é possível descobrir, cronologicamente, aspectos da vida do poeta que marcaram, de forma determinante, sua obra.

Entre esses aspectos, desperta o interesse a já referida dificuldade de Bandeira para publicar seus livros de poemas. Somente aos cinquenta anos conseguiu chamar a atenção do mercado editorial para suas obras, e, ainda assim, para a publicação de um livro de crônicas, e não de seus versos. Isso pode, de alguma maneira, ter contribuído para sua afirmação de que seria um “poeta menor”. Sua pouco expressiva poesia de cunho social, a seu ver, é mais um aspecto que ratifica essa condição, e o faz destacar, como grande poeta brasileiro, o Drummond de *Sentimento do mundo* e *Rosa do povo* (BANDEIRA, 1984, p. 102). Finalmente, a dificuldade de realizar uma obra em plena lucidez é o argumento fundamental apontado pelo poeta. Ele cita uma frase de Paul Valéry, que declara: “prefiro compor uma obra medíocre em plena lucidez a compor uma obra-prima por inspiração, num estado de transe”⁵ (VALÉRY, *apud* BANDEIRA, 1984, p. 30. Tradução nossa.). Tirando conclusões sobre seu próprio procedimento poético, o poeta brasileiro afirma:

Meu esforço consciente só resultava em insatisfação, ao passo que o que me saía do subconsciente, numa espécie de transe ou **alubrimento**, tinha ao menos a virtude de me deixar aliviado de minhas angústias. [...] não havia em mim aquela espécie de cadinho onde, pelo calor do sentimento, as emoções morais se transmudam em emoções estéticas: o metal precioso eu teria que sacá-lo a duras penas, ou melhor, a duras esperas, do pobre minério das minhas pequenas dores e ainda menores alegrias. (BANDEIRA, 1984, p. 30. Grifo nosso.)

Dessa maneira, Manuel Bandeira julgava-se um “poeta menor”, em virtude da sua suposta pouca aptidão para tecer versos conscientemente. Seus melhores poemas seriam aqueles que teriam surgido em momentos de iluminação divina e, assim, estaria ele sempre à

⁵ O trecho correspondente no original é “avoir composé une œuvre médiocre en toute lucidité qu’un chef-d’œuvre à éclairs, dans un état de transe...” (BANDEIRA, 1984, p. 30).

espera da inspiração que lhe permitisse produzir bons textos. Como exemplo, informa que o grito “Vou-me embora pra Pasárgada” teria surgido espontaneamente, do subconsciente, num instante de profunda tristeza, para depois tornar-se título e verso-refrão do famoso poema. Explica, ainda, que tentou, em vão, redigir o poema, que só foi mesmo escrito alguns anos depois. Em outro episódio, relata a composição do soneto “O lutador”, que teria surgido integralmente em uma noite de sono, quando estava doente e com quarenta graus de febre. Em carta de 29 de dezembro de 1924, Mário de Andrade zomba da afirmação de Bandeira, dizendo que se trata de uma “teatralidade ingênita” do poeta, o qual anota, posteriormente, à margem da carta recebida, que, Mário acreditando ou não, verdadeiramente o poema não teria sido redigido conscientemente, mas sim surgido por completo durante o sono (MORAES, 2001, p. 170-171). Por tudo isso, afirma o poeta só escrever “quando ela, poesia, quer[ia]” (BANDEIRA, 1984, p. 118).

Detenhamo-nos, agora, no termo “alumbramento”, utilizado por Bandeira para definir aquilo que, segundo sua concepção, estimulava a produção de sua poesia, analisando algumas acepções dele encontradas no dicionário *Houaiss Eletrônico*:

2. Derivação: por extensão de sentido.
sopro criador; revelação, inspiração

3. Derivação: sentido figurado. Estatística: pouco usado.
estado de quem se deslumbra; maravilhamento. (HOUAISS, 2009.)

A primeira definição é representativa do uso do termo “alumbramento” como feito por Bandeira no *Itinerário*. Vale lembrar que “alumbrar” tem a mesma etimologia de “iluminar”, o que reforça a ideia de “iluminação divina”, que seria responsável pela produção poética. Entretanto, a palavra “alumbramento” aparece duas vezes na poesia de Bandeira, intitulado um poema do livro *Carnaval* e em determinada passagem do poema “Evocação do Recife”, de *Libertinagem*. Em ambos os casos, o termo corresponde à segunda acepção mencionada, referindo-se ao maravilhamento do eu lírico diante da visão do corpo nu da mulher.

Sobre isso, comenta Arrigucci:

[...] o mundo todo muda pelo impulso do desejo, se reordena sob o claro de luz transfiguradora, pela força da visão. A visão poética tem o poder de reorganizar o mundo, conforme o movimento do desejo, pois o alumbramento é também a visão do poeta ou o poeta tomado pela visão que tudo muda. **Alumbramento é inspiração poética**, iluminação que transfigura, que faz do mundo imagem, metáfora. [...] A inspiração poética, visão sublime, nasce do corpo. Em sua gênese, **a lírica, para Bandeira, se prende ao erótico**, a um impulso que tem o poder de mudar o mundo, ao convertê-lo em imagem. (ARRIGUCCI, 1990, p. 152. Grifos nossos.)

[...] na iluminação de um relance erótico, por uma conjunção de palavras, podia tornar-se visível, catalisada e concreta, toda a poesia difusa do universo. (ARRIGUCCI, 1990, p. 163)

Nesse sentido, poderíamos concluir que o impulso de criação poética está associado ao impulso erótico, uma vez que a mesma iluminação presente no encontro erótico, capaz de transfigurar o indivíduo, é a iluminação que inspira o poeta a transfigurar o mundo por meio da linguagem.

A associação entre erotismo e poesia, por conseguinte, é inevitável. Assim também o fez, mais recentemente, Arnaldo Jabor, em texto musicado, em 2003, por Rita Lee e Roberto de Carvalho: “Sexo é imaginação, fantasia / Amor é prosa / Sexo é poesia” (CARVALHO; JABOR; LEE, 2011). Sobre essa associação, comenta, também, Octavio Paz, em trecho que tivemos a oportunidade de mencionar na segunda seção desta dissertação:

A relação entre erotismo e poesia é tal que pode dizer-se, sem afectação, que o primeiro é uma poética corporal e que a segunda é uma erótica verbal. [...] O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. O agente que move tanto o acto erótico como o poético é a **imaginação**. É a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito, a linguagem em ritmo e metáfora. (PAZ, 1995, p. 9-10. Grifo nosso.)

Se, em definição genérica, podemos afirmar que “poética” é “a arte de fazer versos”, o erotismo que Paz define como “poética corporal” seria a transposição do ato meramente carnal para algo que o supere, por meio de uma criação quase artística permeada pela imaginação, conceito comum ao texto do autor mexicano e à canção citada. Dessa forma, erotismo é criação. Por outro lado, ao afirmar que a poesia é uma “erótica verbal”, fala-se de uma espécie de “erotização da linguagem”, ou seja, de uma criação linguística, figurativa, estimulada igualmente pela imaginação.

O momento de êxtase (poético, erótico, ou mesmo religioso) supera, assim, a existência real, transborda a vida, permitindo ao indivíduo uma visão diferenciada de si mesmo e do mundo que o cerca. É o que explica Georges Bataille, quando afirma:

Este desejo de sossobrar [sic], que fermenta intimamente em cada ser humano, difere, contudo, do desejo de morrer, na medida em que é um desejo ambíguo. Com efeito, é o desejo de morrer mas é também o desejo de viver, nos limites do possível e do impossível, com uma intensidade cada vez maior. É o desejo de viver deixando de viver, ou de morrer sem deixar de viver [...]. Mas a morte por se não morrer, precisamente, não é a morte, é o estado extremo da vida; se eu morro por não morrer, é com a condição de viver. É na morte que, vivendo, eu conheço, continuando a viver. (BATAILLE, 1968, p. 213)

O instante de morte não é precisamente a morte, como Bataille aponta, sendo, na verdade, o limiar entre a experiência material/carnal e a experiência mística. Esse instante de iluminação, de alumbramento, “estado extremo da vida”, é o que podemos denominar

epifania; não, neste caso, no sentido litúrgico, mas como caracterização de um “momento mágico”⁶, assim como referido por James Joyce e comentado por W. J. Harvey quanto às obras deste e de outros autores, seus contemporâneos, nas quais há uma “intensa visão que descortina uma significação muito além do mundo cotidiano da experiência comum” (HARVEY, *apud* MOISÉS, 2004, p. 157). E assim como a experiência erótica proporciona tal revelação, a poesia também pode fazê-lo:

A poesia leva-nos ao mesmo ponto a que nos conduz cada uma das formas de erotismo: a indistinção, a confusão dos objectos distintos. Conduz-nos à eternidade, conduz-nos à morte, e, pela morte, à continuidade: a poesia é *l'éternité. C'est la mer allée avec le soleil.*⁷ (BATAILLE, 1968, p. 24).

Vimos que, na poesia de Bandeira, a temática erótica, comumente explorada, aborda, muitas vezes, mais do que o envolvimento carnal, algo que vai além do trivial e o suplanta. Dessa forma, pretendemos demonstrar, por meio da análise de um conjunto representativo de poemas do autor, a recorrência de instantes de alumbramento em sua poesia, como referência ao desejo erótico e à criação poética.

⁶ O trecho completo, constante do livro *Um retrato do artista quando jovem*, diz: “[...] e naquele momento de suprema ternura ele ficaria transfigurado. Ele se diluiria em algo impalpável sob os olhos dela e então num instante estaria transfigurado. Fraqueza e timidez e inexperiência o abandonariam naquele **momento mágico**” (JOYCE, 2006, p. 76. Grifo nosso.).

⁷ A passagem refere-se a um poema de Arthur Rimbaud, escrito em maio de 1872, intitulado “A eternidade”, cuja tradução da estrofe, feita por Augusto de Campos, diz: “De novo me invade. / Quem? – A eternidade / É o mar que se vai / Com o sol que cai” (RIMBAUD, 1992, p. 51).

5 LEITURA DE POEMAS

Nesta seção, analisaremos alguns poemas de Manuel Bandeira que promovem uma aproximação entre três termos: a ideia de “alumbramento”, o instante de epifania resultante do desejo erótico e o impulso motivador da inspiração poética. Entretanto, para fins de maior clareza, separamos o conjunto de poemas selecionado em duas partes, considerando que a sua poesia erótica pode ser dividida, de acordo com a leitura ora proposta, em dois núcleos temáticos principais, considerando a recorrência na obra e relevância para a proposição: a questão da nudez feminina e a do momento de conjunção amorosa.

De acordo com Octavio Paz, “o encontro erótico começa com a visão do corpo desejado” (PAZ, 1995, p. 148). Dessa maneira, não se pode negar a relevância da questão da nudez numa poesia em que o erotismo é tão intenso. E, de fato, Bandeira a abordará em muitos dos seus poemas, das mais diversas maneiras, a ponto de Ivan Junqueira afirmar que o poeta tem verdadeira “obsessão pela nudez feminina” (BANDEIRA, 2003, p. 205). Trataremos, portanto, na primeira subseção a seguir, do alumbramento causado pela visão do corpo nu da mulher, considerando que esse instante proporciona, no indivíduo, uma profusão de sensações que encaminham para o êxtase.

Em seguida, abordaremos o clímax da conjunção erótica e seus pontos de encontro com o êxtase místico, referência comum na poesia do autor. Ainda citando Octavio Paz, “o abraço carnal é o apogeu do corpo e a perda do corpo”, de forma que o momento de comunhão, a fusão entre os corpos, proporciona uma breve perda de si mesmo e seu posterior resgate como sensações (PAZ, 1995, p. 148). É nesse momento – apesar de não apenas neste, naturalmente – que o indivíduo alcança a transfiguração maior, e em que se associam os êxtases erótico, místico e poético.

5.1 A beleza oculta, ou o corpo como presença

Iniciaremos nossa análise pelo já mencionado poema “Alumbramento”, constante do livro *Carnaval*, de 1919, tendo em vista que o próprio título refere-se ao conceito-chave com o qual trabalhamos nesta dissertação.

Alumbramento

Eu vi os céus! Eu vi os céus!
Oh, essa angélica brancura
Sem tristes pejos e sem véus!

Nem uma nuvem de amargura
Vem a alma desassossegar.
E sinto-a bela... e sinto-a pura...

Eu vi nevar! Eu vi nevar!
Oh, cristalizações da bruma
A amortalhar, a cintilar!

Eu vi o mar! Lírios de espuma
Vinhão desabrochar à flor
Da água que o vento desapruma...

Eu vi a estrela do pastor...
Vi a licorne alvinitente!...
Vi... vi o rastro do Senhor!...

E vi a Via-Láctea ardente...
Vi comunhões... capelas... véus...
Súbito... alucinadamente...

Vi carros triunfais... troféus...
Pérolas grandes como a lua...
Eu vi os céus! Eu vi os céus!

– Eu vi-a nua... toda nua!

(BANDEIRA, [199-?], p. 99)

No poema, é possível perceber um indivíduo maravilhado, o que justifica o título da composição. Deflagra a experiência do eu lírico a visão da nudez de uma mulher, mesma sensação que seria descrita, posteriormente, na “Evocação do Recife”, poema de 1925 publicado em *Libertinagem*, de 1930:

Um dia eu vi uma moça nuinha no banho
Fiquei parado o coração batendo
Ela se riu

Foi o meu primeiro alumbramento

(BANDEIRA, [199-?], p. 135)

Em “Alumbramento”, o êxtase do indivíduo é apresentado por meio de pontuação sugestiva, sendo, por vezes, empregada uma linguagem exclamativa, outras vezes reticente, que corroboram a acentuação da emotividade do poema, também realçada pela interjeição “oh”, empregada na primeira e na terceira estrofes. Além disso, é possível perceber como que uma gradação ascendente, que demonstra uma intensificação do alumbramento do eu lírico, cuja visão passa de termos mais concretos, como “céus”, “mar”, “espuma”, para outros

abstratos, que, por isso mesmo, salientam essa excitação gradativa, como “estrela do pastor”, “licorne alvinitente”, “rastros do Senhor”.

A pontuação e a linguagem empregadas também contribuem para um certo tom elevado no poema. Colabora, para essa elevação, a própria forma adotada, a *terza rima*, inventada por Dante Alighieri e utilizada, originalmente, em outro poema de tom solene, *A divina comédia*. Nesse esquema, os tercetos apresentam rimas entrecruzadas, de forma que o primeiro verso rima com o terceiro de cada estrofe, bem como o verso medial com o primeiro e terceiro da estrofe subsequente. Essa organização dos versos estabelece uma espécie de “costura”, unindo as estrofes umas às outras, e tem como arremate um último verso isolado que rima com o verso intermediário da estrofe que o precede.

Tanto a pontuação quanto a gradação e os esquemas métrico e rímico concorrem para a transmissão da excitação do eu lírico para o leitor. O poema apresenta-nos toda a ansiedade do eu poético em virtude de seu instante de alumbramento, mas revela a causa dessa profusão de sensações somente no último verso. Acompanhamos essa excitação verso após verso, e somos mantidos, pelo poeta, em suspensão, mergulhados nas emoções descritas até o desfecho. A *terza rima*, como recurso formal, de algum modo também contribui para isso, uma vez que as estrofes estão igualmente encadeadas às subsequentes, mantendo-nos numa direção crescente até o fim do poema, quando o motivo do alumbramento é revelado.

Essas características derivam de um certo tom simbolista, comum na poesia de Manuel Bandeira, sobretudo dos primeiros livros. Predomina, na apresentação da mulher, em vez de uma exposição clara e objetiva à maneira dos parnasianos, a sugestão, um dos conceitos mais relevantes do Simbolismo. Sobre isso, afirma Mallarmé:

Nomear um objeto é suprimir três quartos do prazer do poema, que consiste em ir adivinhando pouco a pouco: sugerir, eis o sonho. É a perfeita utilização desse mistério que constitui o símbolo: evocar pouco a pouco um objeto pra mostrar um estado de alma, ou inversamente, escolher um objeto e extrair dele um estado de alma, através de uma série de adivinhas. (MALLARMÉ, *apud* GOMES, 1994, p. 27. Grifo do autor.)

Esse é exatamente o recurso empregado por Manuel Bandeira: revelar, pouco a pouco, seu objeto de contemplação, a fim de demonstrar o estado de alma de um eu lírico extático. Por esse motivo, acontece, nos versos de “Alumbramento”, uma espécie de velamento poético da mulher, já que ela permanece encoberta com uma série de véus brancos antes de apresentar-se o motivo para o êxtase do eu lírico, de modo que, só posteriormente, o motivo se revela ao leitor, que a descobre, por fim, completamente nua.

Essa intensa brancura, percebida pela referência constante a termos que remetem a essa cor, tais como “angélica brancura”, “nevar”, “bruma”, “espuma”, “alvinitente”, “Via-Láctea”, simultaneamente realça a pureza destacada pelo eu lírico, mas também ofusca, por meio de um clarão, de um excesso de “iluminação” – termo que, como já vimos, tem a mesma etimologia de “alumbramento” – a visão nítida da mulher. Assim, percebemos que o mesmo instante de alumbramento que proporciona uma revelação para o indivíduo, no poema, é precedido de certa vagueza, representada pela luz branca predominantemente referida nos versos.

A menção constante do branco é traço perceptível em alguns simbolistas, dentre os quais o grande exemplo brasileiro é Cruz e Sousa, no qual a crítica usualmente aponta uma espécie de “obsessão pelo branco”, já comentada em citação ao poema “Braços”. Tal fator, comumente justificado, nesse poeta, por razões étnicas e sociais, é explicado por Roger Bastide de outra forma, menos simplista e mais aprofundada:

O chefe da escola francesa [Mallarmé], por apuro extremo, chegará à palavra que dá a conhecer uma ausência, enquanto o processo de Cruz e Souza será o da *cristalização*. A cristalização é purificação e solidificação na transparência, podendo assim guardar na sua branca geometria alguma coisa da pureza das Formas eternas, das Essências das coisas. (BASTIDE, *apud* BOSI, 2006, p. 275. Grifo nosso.)

Destacamos o termo “cristalização”, no trecho acima, por também ser utilizado por Bandeira no poema analisado. Para melhor compreendê-lo, contudo, devemos comentá-lo à luz do conceito de “cristalização” apresentado por Stendhal, em livro de 1822:

Nas minas de sal de Salzburgo, joga-se nas profundezas abandonadas da mina um ramo de árvore desfolhado pelo inverno; dois ou três meses depois, ele é retirado coberto de cristalizações brilhantes: os menores raminhos [...] são guarnecidos de uma infinidade de diamantes móveis e cintilantes; já não podemos reconhecer o ramo primitivo. Chamo de cristalização a operação do espírito que extrai de tudo o que se apresenta a descoberta de que o objeto amado tem novas perfeições. [...] Numa palavra, basta pensar numa perfeição para vê-la no que amamos. [...] Um homem apaixonado vê todas as perfeições naquilo que ama. (STENDHAL, 1958, p. 6-7)

No poema em questão, é evidente o processo de cristalização como proposto pelo romancista francês: o eu lírico encontra-se num momento de maravilhamento diante da nudez da amada e, nessa situação, somente é capaz de enxergar-lhe as qualidades, ressaltando-as ao extremo. A pleora do branco igualmente contribui para essa cristalização, como apontado por Bastide, que afirma ser essa brancura uma tentativa de *solidificar* a pureza das coisas. Quando Bandeira, por sua vez, anuncia: “Oh, cristalizações da bruma / A amortilhar, a cintilar!”, destacando, na sequência, termos como “Via-Láctea ardente”, “carros triunfais”, “pérolas

grandes como a lua”, entre outros, percebemos uma tentativa de elevação das qualidades da mulher descrita, num esforço de cristalizar a imagem da amada naquele momento.

A riqueza erótica desse poema consiste na potência da impressão causada no eu lírico pela visão do corpo nu da mulher. A conseqüente exaltação desta denota uma reverência ao corpo feminino, capaz de proporcionar ao poeta um estado de alumbramento, de revelação mística. Octavio Paz, comentando o tratado sobre o amor intitulado *O Colar da Pomba*, escrito pelo filósofo da Andaluzia muçulmana Ibn Hazm, aponta uma passagem que teria influência dos diálogos platônicos *Fedro* e *Banquete*: “Vejo uma forma humana mas, quando medito mais detidamente, creio ver nela um corpo que vem do mundo celeste das Esferas” (HAZM, *apud* PAZ, 1995, p. 62). Com base no trecho, o autor mexicano conclui que “a contemplação da formosura é uma epifania” (PAZ, 1995, p. 62), e é esse tipo de revelação que ocorre também no poema “Alumbramento”. Por esse motivo, a representação da mulher no poema é elevada – ela é celeste, angelical, e produz mesmo a visão do “rastros do Senhor”–, assim como na estátua de Auguste Rodin, intitulada “A eterna ídola”, na qual a adoração da amada elevada se concretiza por meio da imagem de um homem ajoelhado beijando seu corpo nu situado diante dele, num plano superior, configurando-se assim uma espécie de devoção, como a apresentada por Bandeira em relação à mulher desvelada ao final do poema.



Figura 1 – “A eterna ídola”, de Auguste Rodin
Título original: “L’Éternelle idole” – Fonte: <http://www.musee-rodin.fr>

Esse desvelamento nos lembra os versos de Drummond em “O minuto depois”, do livro *Corpo*, de 1984: “Nudez, último véu da alma / que ainda assim prossegue absconsa” (ANDRADE, 2007, p. 19), os quais, por sua vez, nos remetem às “almas incomunicáveis” da “Arte de Amar” de Bandeira, a ser analisada mais adiante. De todo modo, importa que o processo de revelação da mulher culmina na aproximação íntima entre os seres, uma vez que a nudez seria, segundo Drummond, o último revestimento da alma. Vale lembrar que, para Bataille, “a nudez opõe-se ao estado fechado, ou seja, ao estado de existência descontínua. É um estado de comunicação que revela a procura duma possível continuidade do ser, para lá do isolamento a que cada um de nós está votado” (BATAILLE, 1968, p. 18). Essa aproximação é o que justifica toda a exaltação percebida no poema, e é possível compreender, dessa forma, que não é somente no momento de conjunção amorosa que ocorre a epifania, mas também na expectativa do encontro ou na revelação de algo novo, no caso, a provável primeira vez em que o eu lírico observava a nudez da mulher.

O alumbramento, portanto, origina-se, no poema, de um relance erótico, que, por sua vez, é responsável por uma transfiguração do indivíduo. Como descrito ao longo das estrofes, a visão do corpo da mulher proporcionou a visão sublime de elementos jamais vistos. Por outro lado, a mesma visão é motivo poético. O poeta, assim, tenta, por meio da linguagem, cristalizar esse instante de iluminação, capaz de transformar o mundo à sua volta.

A nudez é motivação poética tão importante que é possível verificar uma ampla recorrência dessa temática na obra de Bandeira. Outra composição que pode ilustrar esse aspecto é o “Poemeto erótico”, de seu livro de estreia:

Poemeto erótico

Teu corpo claro e perfeito,
– Teu corpo de maravilha,
Quero possuí-lo no leito
Estreito da redondilha...

Teu corpo é tudo o que cheira...
Rosa... flor de laranjeira...

Teu corpo, branco e macio,
É como um véu de noivado...

Teu corpo é pomo doirado...

Rosal queimado do estio,
Desfalecido em perfume...

Teu corpo é a brasa do lume...

Teu corpo é chama e flameja
Como à tarde os horizontes...

É puro como nas fontes
A água clara que serpeja,
Que em cantigas se derrama...

Volúpia da água e da chama...

A todo o momento o vejo...
Teu corpo... a única ilha
No oceano do meu desejo...

Teu corpo é tudo o que brilha,
Teu corpo é tudo o que cheira...
Rosa, flor de laranjeira...

(BANDEIRA, [199-?], p. 60)

Chama a atenção, logo no início, a referência metalinguística. A própria estrutura métrica adotada, a redondilha maior, torna-se, no poema, o “leito *estreito*” – em virtude da curta extensão do verso, apenas sete sílabas métricas – para o encontro amoroso desejado. O esquema métrico de origem medieval é utilizada de maneira diferenciada, inovando no campo semântico, por gerar múltiplas interpretações, algumas, no mínimo, curiosas, segundo Gilberto Mendonça Teles, como a de que a mulher que se deseja possuir seria a própria poesia. Isso comprova a experimentação poética proposta pelo ensaísta como específica da obra de Bandeira, ao afirmar que o poeta funde, em sua poesia, formas novas e antigas, de modo que uma enriqueça a outra (SILVA, 1989, p. 246). Da mesma maneira, afirma Bella Jozef que a escrita se torna, para Bandeira, uma demanda experimental pelo objeto de desejo:

A posse amorosa realiza-se pela palavra, o erotismo passa a estar no tecido de uma linguagem que encontra seu alento na circulação do desejo. Como força estruturante, o erotismo leva o poeta a experimentar os efeitos da palavra poética para ver até que grau de liberdade ou realização do possível ela pode conduzir (SILVA, 1989, p. 84).

Assim como em “Alumbramento”, neste poema a pontuação também exerce papel fundamental na figuração do desejo. O uso abundante das reticências realça, na escrita poética, a transmissão, para o leitor, desse estado de delírio do eu lírico, embevecido, diante da lembrança do corpo da mulher, o que acentua o caráter erótico do poema. Principalmente na penúltima estrofe, chama a atenção a interrupção da frase no verso medial (“A todo o momento o vejo... / Teu corpo... a única ilha / No oceano do meu desejo...”), por meio da elipse do verbo “ser” e sua substituição pelas reticências, representando, textualmente, como que um arquejo do eu lírico.

Nos dois poemas, são utilizadas metáforas na descrição do corpo da mulher; entretanto, neste há uma diversificação maior, enquanto no primeiro as metáforas remetem, constantemente, à brancura. Algumas das imagens figurativas que apresenta ocorrem também

em outros poemas, como o “véu”, elemento verificado entre os termos do nosso primeiro exemplo, em ambos os casos representando a pureza, bem como a “chama”, representativa do desejo, observável, por exemplo, em “Chama e fumo”, constante do mesmo livro. Neste último exemplo, contudo, mais do que mera alusão ao desejo, os termos “chama” e “fumo” denotam a efemeridade das paixões avassaladoras – “Amor – chama, e, depois, fumaça” (BANDEIRA, [199-?], p. 48).

É importante destacar, ainda, a metáfora da “ilha”, que resume a ideia geral contida no poema. Quando o poeta afirma “Teu corpo... a única ilha / No oceano do meu desejo...”, percebe-se que, no seu desejo infinito cabe apenas uma única imagem – a da mulher descrita, ilha isolada em seus pensamentos. Do mesmo modo, quando diz que “Teu corpo é tudo o que cheira” e “Teu corpo é tudo o que brilha”, realça a mesma ideia de exclusividade da interlocutora nas suas fantasias. Talvez, por esse motivo, a anáfora constituída pela repetição da expressão “Teu corpo” enfatiza, por meio do pronome, essa condição da amada.

Quanto à seleção vocabular, destacamos, também, o emprego, na primeira estrofe, do termo “maravilha”. Outra vez identificamos o estado “alumbrado” do eu lírico diante da visão da nudez da mulher. Se o alumbramento é uma condição de maravilhamento do indivíduo, o “corpo de maravilha” da mulher é responsável por esse encantamento. É a visão desse corpo e a possível realização do ato amoroso que colocarão o eu lírico num estado similar ao de *joi*, como descrito pelos poetas provençais. Sobre o termo, Octavio Paz explica:

Os poetas provençais gabavam sem cessar uma misteriosa exaltação, ao mesmo tempo física e espiritual, a que chamavam *joi* e que era uma recompensa, a mais alta, do amor. Esta *joi* não era nem a simples alegria nem o prazer, mas um estado de felicidade indefinível. Os termos em que alguns poetas descrevem a *joi* fazem pensar que se referem ao gozo da posse carnal, embora refinado pela espera e *mezura*: o “amor cortês” não era uma desordem mas uma estética dos sentidos (PAZ, 1995, p. 70. Grifos do autor.).

Esse estado de iluminação, portanto, pode ser também associado ao que, na Idade Média, denominava-se *joi*, mais um elemento de comprovação da leitura sugerida por Franklin de Oliveira sobre o medievalismo que seria característico da obra de Manuel Bandeira (BRAYNER, 1980, p. 235).

Mais uma vez, é a visão do corpo nu da mulher que extasia. Contudo, ocorre, nesse poema, o resgate, na memória, do corpo feminino. A visão é considerada um sentido indispensável para o amor, como afirma André Capelão: “Amor é uma paixão natural que nasce na visão da beleza do outro sexo e da lembrança obsedante dessa beleza” (CAPELÃO, 2000, p.5). Uma vez que a memória é o espaço da imaginação, a posse da amante dar-se-ia por intermédio da própria estrutura poética, visto que, por meio dela, o poeta rememora a

imagem da amada, aproximando-se, assim, do momento do encontro amoroso (“Quero possuí-lo no leito / estreito da redondilha”). Dessa forma, podemos afirmar que a associação entre erotismo e poesia é, nesse caso, ainda mais veemente, uma vez que o poeta concretiza seus desejos no *corpo* da própria poesia.

Ainda no que se refere à questão da nudez na obra do poeta, não podemos deixar de destacar um poema cujo título já denuncia o assunto: “Nu”, constante de um de seus últimos livros publicados, *Estrela da Tarde*, de 1960. É possível verificar entre este e os outros poemas analisados inúmeros pontos de encontro quanto à abordagem do tema, apesar de uma relativa liberdade formal – não quanto à métrica, tendo em vista que é mantida, ao longo de todo o poema, a redondilha menor, mas quanto à ausência de rimas –, o que demonstra uma mudança no fazer poético de Bandeira em relação aos seus primeiros livros.

Nu

Quando estás vestida,
Ninguém imagina
Os mundos que escondes
Sob as tuas roupas.

(Assim, quando é dia,
Não temos noção
Dos astros que luzem
No profundo céu.

Mas a noite é nua,
E, nua na noite,
Palpitam teus mundos
E os mundos da noite.

Brilham teus joelhos,
Brilha o teu umbigo,
Brilha toda a tua
Lira abdominal.

Teus seios exíguos
– Como na rijeza
Do tronco robusto
Dois frutos pequenos –

Brilham.) Ah, teus seios!
Teus duros mamilos!
Teu dorso! Teus flancos!
Ah, tuas espáduas!

Se nua, teus olhos
Ficam nus também:
Teu olhar, mais longe,
Mais lento, mais líquido.

Então, dentro deles,
Bóio, nado, salto
Baixo num mergulho
Perpendicular.

Baixo até o mais fundo

De teu ser, lá onde
 Me sorri tu'alma
 Nua, nua, nua...

(BANDEIRA, [199-?], p. 243-244)

Nesse poema, o eu lírico depara-se com a imagem da mulher-amante, no momento do ato sexual, em que ela se encontra despida diante dele, revelando assim os mistérios de sua beleza oculta sob as roupas. Além disso, demonstra claramente a união possível por meio do envolvimento amoroso, uma vez que a nudez expõe não apenas as belezas físicas, mas cria também a possibilidade de um encontro espiritual (“Se nua, teus olhos / ficam nus também”), confirmada na última estrofe, por meio da revelação da alma (“Baixo até o mais fundo / De teu ser, lá onde / Me sorri tu'alma / Nua, nua, nua...”).

Ao contrário do processo de velamento poético observado em “Alumbramento”, neste poema, gradualmente, o poeta desvela o corpo feminino, apresentando, verso após verso, uma nova parte de seu corpo. Inclusive, vale ressaltar que, nos versos de “Nu”, sobretudo na quarta, quinta e sexta estrofes, Bandeira nominaliza partes da anatomia feminina de maneira explícita e direta, quase ao modo de parnasianos, como Olavo Bilac. Este, contudo, não é um traço característico da sua poesia erótica, na qual as mulheres costumam ser representadas de maneira muito mais “diáfana”, como apontado por Múcio Leão em ensaio que tivemos a oportunidade, nesta dissertação, de comentar na quarta seção. Mesmo considerando que o poema em questão foi escrito anos depois do referido ensaio, ainda assim essa linguagem objetiva não se tornou um traço marcante na obra do poeta – à exceção de alguns poucos poemas nunca publicados por Bandeira em livros, como um soneto sem título da sua época de colégio, que saiu no *Correio da Manhã*, que, segundo o próprio poeta, “era de um erotismo que bem traía as curiosidades sexuais da adolescência” (BANDEIRA, 1984, p. 28), e que, talvez por isso, “não valia nada” (BANDEIRA, 1994, p. 227), além do soneto pornográfico “A cópula” (BUENO, 2004, p. 229).

Aspecto coincidente nos poemas é a associação das belezas do corpo feminino com elementos da natureza, o que nos lembra uma atitude tipicamente romântica. No primeiro poema, tanto as partes do corpo como as sensações resultantes da visão da mulher nua retomam elementos e fenômenos naturais. Em “Nu”, é importante perceber a comparação do desvelamento da mulher com o anoitecer, já que ambos revelam segredos. A alusão à noite em poemas de temática amorosa é bastante frequente, não só em Bandeira, mas também em outros escritores. Uma possível justificativa para isso pode encontrar-se em ensinamentos das

antigas preceptivas eróticas, como é possível exemplificar com esta passagem da *Arte de Amar* de Ovídio:

A própria Vênus, se o vestido despe,
inclina-se para a frente e com a mão tapa
os secretos encantos.
[...]
Para os furtivos encontros procuramos
um quarto bem fechado.
E quanto é impudico nós tapamos
com um véu recatado;
e se as trevas inteiras não buscamos,
um quebra-luz usamos,
que a iluminação do claro dia
pudicamente faça desmaiar.

(OVÍDIO, 1992, p. 157)

Ovídio explica que, historicamente, os homens abrigavam-se em cavernas para fugir da luz do dia a fim de realizar seus encontros amorosos. Da mesma maneira, dever-se-ia manter o pudor e evitar a luz excessiva do dia. Dessa forma, percebe-se que, na literatura, é comum a valorização do ambiente noturno para a concretização de “furtos amorosos”, como vimos em “Nu” e veremos, mais adiante, em outro poema de Bandeira, “O descante de Arlequim”.

Se no “Poemeto erótico” a posse da amada se daria no “leito estreito da redondilha”, em “Nu” a própria amada é metamorfoseada em poesia, de forma que, ao enumerar suas belezas, o poeta destaca o brilho de sua “lira abdominal”. Mais uma vez, pois, é possível enxergar pontos de aproximação entre a estrutura poética e o erotismo. Sobre a apresentação desse erotismo nos poemas, diferentemente do que ocorre nos dois primeiros, em que esse aspecto é perceptível apenas por meio da lembrança do corpo alheio, há, nas duas últimas estrofes de “Nu”, movimentos que fazem referência ao ato sexual (“bóio, nado, salto, / baixo num mergulho / perpendicular”), cujo clímax possibilita, na última estrofe, o que seria definido por Bataille como um breve momento de continuidade. Podemos voltar, então, ao citado poema de Drummond: se a nudez é “o último véu da alma”, a união sexual é que removerá este último véu, possibilitando, finalmente, o encontro dos amantes e, conseqüentemente, o supremo alumbramento, caracterizado no desfecho desse poema de Bandeira: o conhecimento da essência da amada, que expõe, então, sua alma nua para êxtase do poeta.

5.2 Prazer, lirismo e transcendência

Resgatando essa questão do encontro amoroso, deixemos um pouco de lado os exemplos sobre a questão da nudez e analisemos outro poema, “Unidade”, do livro *Belo Belo*, de 1948, que vem seguido de outro, com o qual está intimamente relacionado. Observemos os dois para que possamos ampliar nossa discussão:

Unidade

Minh’alma estava naquele instante
Fora de mim longe muito longe

Chegaste
E desde logo foi verão
O verão com as suas palmas os seus mormaços os seus ventos de sôfrega mocidade
Debalde os teus afagos insinuavam quebranto e molície
O instinto de penetração já despertado
Era como uma seta de fogo
Foi então que minh’alma veio vindo
Veio vindo de muito longe
Veio vindo
Para de súbito entrar-me violenta e sacudir-me todo
No momento fugaz da unidade.

Arte de amar

Se queres sentir a felicidade de amar, esquece a tua alma,
A alma é que estraga o amor.
Só em Deus ela pode encontrar satisfação.
Não noutra alma.
Só em Deus – ou fora do mundo.

As almas são incomunicáveis.

Deixa o teu corpo entender-se com outro corpo.
Porque os corpos se entendem, mas as almas não.

(BANDEIRA, [199-?], p. 206)

No *Banquete*, de Platão, em determinado momento, Aristófanes discursa contando aos companheiros a diferente natureza dos seres humanos em outra época. Segundo ele, houve um tempo em que estes tinham formas redondas e eram compostos por quatro mãos, quatro pernas, dois rostos, e todas as outras partes do corpo seguiam essa mesma proporção. Além disso, havia três sexos, uma vez que os humanos podiam ser compostos por dois corpos masculinos, por dois corpos femininos ou pela mistura dos dois, a que chamavam andróginos. Esses corpos eram muito fortes e, por isso, os humanos eram muito ousados e corajosos, revoltando-se, certa vez, contra os deuses. Por esse motivo, Zeus decidiu castigá-los, dividindo-os em dois. Assim, cada uma das metades oriundas dessa divisão passou a procurar

a outra eternamente, a fim de tentarem unir-se novamente. Quando se encontravam, abraçavam-se com um incontrolável desejo de retomarem a união.

Percebe-se, nesse trecho do diálogo, que toda a procura amorosa se resume à necessidade íntima que têm os indivíduos de substituir o isolamento em que vivem por um sentimento de continuidade profunda, o que seria a essência da paixão (BATAILLE, 1968, p. 17 e 20). A união alcançada no ato sexual, todavia, é efêmera, durando alguns poucos segundos de sublimação. Pensando nisso, é clara a referência, em “Unidade”, ao encontro dos seres, uma vez que mesmo o título já nos sugere a ideia do regresso à união original, eternamente desejada, consoante o mito narrado por Aristófanos. Nesse caso, percebemos uma unidade entre corpos.

No entanto, o momento de união entre os corpos culmina na união alma-corpo. É válido ressaltar que, para o poeta, é como se a alma se perdesse do corpo, voltando apenas “no momento fugaz da unidade”. A explicação vem no poema subsequente, “Arte de amar”: na união carnal, as almas não devem interferir, por serem incomunicáveis. Dessa maneira, é a linguagem dos corpos que impera, voltando a alma somente no momento do êxtase. Esse regresso da alma ao corpo, por sua vez, é intenso e violento (“Para de súbito entrar-me violenta e sacudir-me todo”), como no momento em que o prazer provocado pela excitação sexual atinge seu auge.

A unidade alma-corpo ocorre no ápice do encontro amoroso, a que Bataille chamaria “estado extremo de vida”. Esse momento, frequentemente, encontra-se no limiar entre a experiência material e a experiência mística – promovida, por vezes, como vimos, diante da visão da nudez –, que proporciona ao poeta uma percepção diferenciada de si mesmo e do mundo que o cerca. Talvez por isso, como afirma Bella Jozef, “o amor é a verdade do poeta”, e “falar do corpo e do amor [seja] refazer a unidade poeta-mundo” (SILVA, 1989, p. 90). Sendo assim, o título do poema pode nos encaminhar para uma outra concepção do termo, associada à própria criação poética, uma unidade que só é possível no estado de alumbramento resultante do encontro amoroso.

Outro aspecto relevante a ser comentado sobre “Unidade” é uma discreta referência, no poema, ao êxtase de Santa Teresa d’Ávila, que nos permite fazer uma associação entre a experiência erótica e a experiência mística, referida por Bandeira em outros poemas.

Em capítulo intitulado “Mística e Sensualidade”, constante de uma série de estudos variados sobre o erotismo que compõem a segunda parte do livro que vimos comentando, Bataille destaca que interpretar sexualmente a vida mística não é seu objetivo, mesmo porque considera uma simplificação afirmar, como o fizera o psicólogo norte-americano James

Leuba, que “as delícias de que falam os contemplativos implicam sempre um certo grau de actividade dos órgãos sexuais” (BATAILLE, 1968, p. 200). No entanto, a proximidade entre os domínios do erotismo e da experiência mística são evidentes, como defende o filósofo francês a seguir:

Estes tranSES, estes êxtases e estes estados teopáticos que são descritos por místicos de todas as crenças [...] têm o mesmo sentido. O que é verdade é que se trata dum desapego em relação à manutenção da vida, da indiferença a tudo aquilo que tende a assegurá-la, da angústia experimentada nessas condições até ao momento em que as forças vitais sossobram [sic], finalmente da abertura para esse movimento imediato da vida que normalmente está comprimido e se liberta súbitamente no transbordar de uma alegria de ser infinita. (BATAILLE, 1968, p. 219)

O referido êxtase de Santa Teresa d’Ávila é também citado por Bataille em seu livro, quando critica a improbabilidade da tese simplista de Marie Bonaparte segundo a qual a experiência mística nada mais é do que uma transposição da sexualidade. Na famosa passagem, diz a Santa:

Vi nele uma grande lança, de ouro, e na ponta da lança havia como que uma ponta de fogo que, repetidamente, ele como que cravava em meu coração, penetrando-me até às entranhas. Quando a retirava, como que de mim todas elas se retiravam, ficando eu muito abrasada do imenso Amor de Deus. A dor que me causava era tão grande que toda eu em gemidos ficava, mas a doçura dessa dor era tamanha, que por nada deste mundo queria deixar de a conhecer. Esta dor não era corporal, mas espiritual, embora o corpo nela tomasse parte e grande parte. O que eu então conhecia era um afago de amor entre a alma e Deus, tão doce, que rogo a Deus na sua bondade, que Ele o dê a conhecer a todo aquele que possa julgar que eu minto. (BATAILLE, 1968, p. 201)

O êxtase de Santa Teresa d’Ávila foi representado pelo artista barroco italiano Gian Lorenzo Bernini. Na escultura em mármore, que pode ser vista na Igreja de Santa Maria della Vittoria, em Roma, um anjo empunha uma flecha em uma das mãos e, com a outra, parece abrir as vestes de Teresa para melhor atingir seu peito. Esta, por sua vez, encontra-se reclinada para trás, com os lábios entreabertos, como que num gemido. Edson Nery da Fonseca comenta a semelhança entre a imagem do anjo e a representação de Eros, deus do amor, como se sabe, na mitologia grega, o que reforçaria o aspecto sensual da escultura.

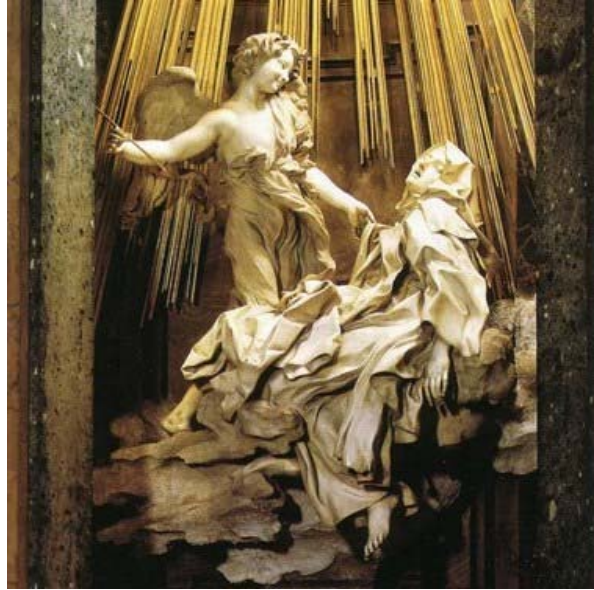


Figura 2 – “Êxtase de Santa Teresa”, de Gian Lorenzo Bernini
 Título original: “Estasi di Santa Teresa” – Fonte: <http://www.scultura-italiana.com/>

A eterna discussão sobre a possibilidade de a imagem representar ou não uma associação entre as experiências sensual e espiritual é explicada por Simon Schama:

Na época de Bernini, entendia-se e experimentava-se o êxtase como sensualmente indivisível. Basta ler a poesia de Richard Crashaw, John Donne (o deão de St. Paul) ou Giambattista Marino, o passional contemporâneo de Bernini, para constatar que no início do século XVII o anseio da alma de ser possuída pelo divino sempre implicava a superação das sensações extremas do corpo. Depois de negar que sua experiência com o anjo fosse física, Teresa imediatamente acrescenta que “o corpo tem parte nisso, até mesmo uma parte considerável”. (SCHAMA, 2010, p. 84)

No poema que estamos considerando, compara-se o instinto de penetração com uma seta de fogo que atravessa o amante. Teresa, em seu relato, afirma ver um anjo que transpassa seu corpo com uma lança de ouro com ponta de fogo e, dessa forma, ela sente todo o amor de Deus, num misto de dor e satisfação. O “desapego em relação à manutenção da vida” e o momento em que “as forças vitais sossobram [*sic*]”, como descrito por Bataille, são perceptíveis tanto na atitude de Santa Teresa d’Ávila, que é tomada por uma dor espiritual – contudo, plena de doçura –, quanto pelo eu lírico de “Unidade”, para quem os afagos da interlocutora “insinuavam quebranto e molície”. Isso nos remete a uma comparação entre a epifania causada pela excitação sexual e a que se obtém da experiência mística, conforme relatada pela Santa na passagem acima transcrita. É válido, também, comentar, mais uma vez, a associação alma-corpo, comum na época de Bernini, como indica Schama, e descrita no final de “Unidade” –, em cujo texto, no momento do êxtase, alma e corpo estão unidos.

Embora não cite o nome da Santa nesse poema, em “Toante” Bandeira o faz explicitamente, além de mencionar a questão objetivamente em “Sonho de uma terça-feira gorda”, ambos de *Carnaval*:

Toante

...wie ein stilles Nachtgebet.
Lenau

Molha em teu pranto de aurora as minhas mãos pálidas,
Molha-as. Assim eu as quero levar à boca,
Em espírito de humildade, como um cálice
De penitência em que a minh'alma se faz boa...
Foi assim que Teresa de Jesus amou...
Molha em teu pranto de aurora as minhas mãos pálidas.
O espasmo é como um êxtase religioso...
E o teu amor tem o sabor das tuas lágrimas...

(BANDEIRA, [199-?], p. 98)

Sonho de uma terça-feira gorda

Eu estava contigo. Os nossos dominós eram negros, e negras eram as nossas máscaras.
Íamos, por entre a turba, com solenidade,
Bem conscientes do nosso ar lúgubre
Tão contrastado pelo sentimento de felicidade
Que nos penetrava. Um lento, suave júbilo
Que nos penetrava... Que nos penetrava como uma espada de fogo...
Como a espada de fogo que apunhalava as santas extáticas!
E a impressão em meu sonho era que se estávamos
Assim de negro, assim por fora inteiramente de negro,
— Dentro de nós, ao contrário, era tudo claro e luminoso!
[...]

(BANDEIRA, [199-?], p. 99-100)

No primeiro poema, cujo título alude ao tipo de rima empregado – em que só coincidem as vogais tônicas –, há uma referência nominal a Teresa de Jesus, cujo espírito de humildade, entregue à contemplação mística, pôde ser capaz de amar. A epígrafe de Lenau também remete ao misticismo, ressaltando as doces lembranças que perpassam a alma do eu lírico “como uma noturna prece silenciosa”⁸. No desfecho, a conclusão a que o poeta chega resume a ideia apresentada anteriormente sobre a possibilidade de aproximação entre a sensualidade e o misticismo: “O espasmo é como um êxtase religioso”. Portanto, é dessa maneira que devemos ler o erotismo na poesia de Bandeira.

O poema subsequente, em *Carnaval*, é justamente o “Alumbramento”, como se o poeta pretendesse realçar essa ideia, demonstrando-nos que o êxtase diante da visão do corpo nu é similar ao êxtase religioso, bem como este é um estado “alumbrado”, tal qual o do

⁸ O poema de Lenau tem apenas o último verso citado na epígrafe de Bandeira. O trecho inteiro diz: “Durch die tiefste Seele geht / Mir ein süßes Deingedenken, / Wie ein stilles Nachtgebet”. Em português: “Atravessam as profundezas de minh'alma / Doces pensamentos sobre ti / Como uma noturna prece silenciosa” (Tradução nossa).

encontro erótico, e que ambos impulsionariam uma transfiguração do mundo ao redor por meio da linguagem.

Após “Alumbramento”, lemos “Sonho de uma terça-feira gorda”, cujo aspecto formal é curioso, uma vez que destoa dos outros poemas do livro, bem como da poesia que se fazia no momento. Considerando que se trata de texto inserido em um livro de 1919, portanto antes da Semana de Arte Moderna, esse poema chama a atenção pela liberdade métrica e pela ocorrência de versos muito longos em contraposição a outros mais curtos, bem como pela ausência de rimas.

À parte as questões relativas à forma, destacamos que o início do poema, mais uma vez, faz alusão ao êxtase de Santa Teresa d’Ávila. O eu lírico, apesar da referência ao “dominó” – palavra que, como se sabe, além de nomear uma fantasia carnavalesca, também designa um personagem da *Commedia dell’Arte* –, poderia ser assimilado a outra figura da desse mesmo gênero de arte dramática, o Pierrot, que imagina um carnaval mais feliz para si mesmo, na companhia da Colombina, o que, na verdade, não acontece (é só um “sonho”, como diz o título do poema), pois esta cede aos apelos sedutores do Arlequim (ou Dominó), e o poeta nos apresenta, no subsequente “Poema de uma quarta-feira de cinzas”, um Pierrot triste e doloroso, cuja veste é puro “sonho e desgraça”. Mas, no sonho, este é tomado por um agudo “júbilo”, e a extrema alegria que o invade é descrita e reforçada, por meio de repetições, por um sentimento que “penetrava” – mais do que simplesmente invadia –, pois que a sensação é similar à descrita pelas santas extáticas, como Teresa, que igualmente foi “apunhalada” – termo que apresenta uma carga semântica muito intensa, assim como “cravava”, empregado pela Santa, corroborando para a percepção da profundidade e do vigor do momento – por uma “espada de fogo”.

Além disso, há a contraposição das vestes escuras, na aparência externa, com a luminosidade interior, fruto, no caso de Teresa, da iluminação divina, mas que na sequência dos poemas de *Carnaval*, repletos de fantasias e liberalidades, é resultante do encontro amoroso. Mais ainda: a palavra “alumbramento” está etimologicamente associada ao vocábulo “iluminação”, e não sem motivo, conforme comentamos, o referido poema é todo permeado por termos que sugerem intensamente a impressão de brancura e claridade. Essa mesma iluminação é apontada e reforçada no “Sonho de uma terça-feira gorda”, nos versos “– Dentro de nós, ao contrário, era tudo claro e luminoso!” e “Mas dentro em nós era tudo claro e luminoso!”, de modo que o alumbramento, no caso, seria consequência do imaginado/desejado envolvimento entre os personagens.

Na sequência de “Unidade”, em *Belo Belo*, o poema “Arte de amar” desperta-nos o interesse em virtude do título sugestivo, que alude a tratados erotológicos, como o homônimo de Ovídio. No texto do poeta romano, são descritos comportamentos a serem adotados nos relacionamentos amorosos, bem como habilidades necessárias nas estratégias de sedução. De maneira semelhante, Bandeira orienta, em seu poema, pleno de uma carnalidade absoluta, sobre uma determinada conduta diante do amor: é necessário deixar que os corpos se entendam, já que “as almas são incomunicáveis”. Essa teoria, como vimos, complementa o poema anterior, justificando o afastamento da alma, que retorna ao corpo somente ao final do ato amoroso. Sobre o assunto, Ivan Junqueira faz comentário que corrobora nossa análise da questão:

Assim como D. H. Lawrence, Bandeira se recusa a admitir que a transcendência da realização amorosa seja uma conquista do espírito. A possibilidade dessa transcendência está apenas na carne – na carne que sofre, goza e exulta, fundindo-se afinal, em brusco e repentino estremecimento, àquela alma que “veio vindo / veio vindo de muito longe [...]”. (BANDEIRA, 2003, p. 203).

Octavio Paz sustenta que somos todos compostos por alma e corpo, e que o amante sente igual afeição pelos dois elementos. Por esse motivo, para ele, o corpo desejado seria a própria alma, com a qual o corpo se comunicaria por meio de uma linguagem que suplanta a própria linguagem, mas que é compreensível graças à interação entre os corpos, da pele, o que geraria, portanto, uma percepção tátil da alma (PAZ, 1995, p. 94). Daí a compreensão do sentido da expressão “almas incomunicáveis” no poema de Bandeira – essa comunicação, que não seria racional, só se estabelece, como afirma Paz, por meio da interação física.

Devemos lembrar, aqui, do já citado poema “Nu”, de *Estrela da Tarde* – livro posterior ao *Belo Belo* –, no qual o eu lírico fala da contemplação, durante o ato amoroso, da alma da amada, afastando-se, portanto, do sentido expresso em “Arte de amar”. Em defesa de Bandeira, ressaltamos que não devemos esperar, naturalmente, uma necessária coerência conceitual na poesia, o que de alguma maneira cercearia a liberdade temática e criativa do poeta.

Razoável, pois, associar “Arte de amar”, também, ao já citado “O minuto depois”, de Drummond. Neste, a alma permanece “absconsa”, velada, uma vez que “a linguagem fértil do corpo / não a detecta nem decifra” (ANDRADE, 2007, p. 19). O poeta parece concordar com Bandeira, já que, da mesma forma, embora menos injuntivo, afirma ser a alma indecifrável pelo corpo, que não consegue alcançá-la. Desse modo, somente os corpos se entenderiam,

como afirma o poema, e por isso é a matéria que está “inebriada pela sublime conjunção”, e não a alma.

Outros dois poemas de *Carnaval* que corroboram nossa análise são “Pierrot místico” e “O descante de Arlequim”, ambos explorando a ideia do êxtase no momento de conjunção erótica, embora com abordagens diferenciadas. Entre os dois, na sequência, encontra-se um poema fundamental para a compreensão do enredo que perpassa o livro, o “Rondó de Colombina”, que diz:

De Colombina o infantil borzeguim
Pierrot aperta a chorar de saudade.
O sonho passou. Traz magoado o rim,
Magoada a cabeça exposta à umidade.

Lavou o orvalho o alvaiade e o carmim.
A alva desponta. Dói-lhe a claridade
Nos olhos tristes. Que é dela?... Arlequim
Levou-a! e dobra o desejo à maldade
De Colombina.

O seu desencanto não tem um fim.
Pobre Pierrot! Não lhe queiras assim.
Que são teus amores?... – Ingenuidade
E o gosto de buscar a própria dor.
Ela é de dois?... Pois aceita a metade!
Que essa metade é talvez todo o amor
De Colombina...

(BANDEIRA, [199-?], p. 92)

No poema em questão, é evidente a volubilidade da Colombina, que estava dividida entre os dois amantes – Pierrot e Arlequim –, de tal forma que afirma o eu lírico que a metade “é talvez todo o amor / De Colombina”. Ela acaba escolhendo um dos dois e, conforme indica o eu lírico, o Arlequim levou-a, o que só aumenta o desejo do ingênuo Pierrot. O “Rondó de Colombina”, assim, divide a história em dois momentos: um anterior, em que o Pierrot ainda alimentava esperanças de conquistar a personagem, e outro, posterior, em que apenas sofre com a rejeição, e no qual se ergue a figura de um Arlequim vitorioso na disputa amorosa.

A partir da leitura de “Pierrot místico” e de “O descante de Arlequim”, poderemos aprofundar nossa análise sobre a questão do momento de êxtase:

Pierrot místico

Torna a meu leito, Colombina!
Não procures em outros braços
Os requintes em que se afina
A volúpia dos meus abraços.

Os atletas poderão dar-te
O amor próximo das sevícias...
Só eu possuo a ingênua arte
Das indefiníveis carícias...

Meus magros dedos dissolutos
 Conhecem todos os afagos
 Para os teus olhos sempre enxutos
 Mudar em dois brumosos lagos...

Quando em êxtase os olhos viro,
 Ah se pudesses, fútil presa,
 Sentir na dor do meu suspiro
 A minha infinita tristeza!...

Insensato aquele que busca
 O amor na fúria dionisíaca!
 Por mim desamo a posse brusca.
 A volúpia é cisma elegíaca...

A volúpia é bruma que esconde
 Abismos de melancolia...
 Flor de tristes pântanos onde
 Mais que a morte a vida é sombria...

Minh'alma lírica de amante
 Despedaçada de soluços,
 Minh'alma ingênua, extravagante,
 Aspira a desoras de braços

Não às alegrias impuras,
 Mas a aquelas rosas simbólicas
 De vossas ardentes ternuras,
 Grandes místicas melancólicas!...

(BANDEIRA, [199-?], p. 89-90)

O descante de Arlequim

A lua ainda não nasceu.
 A escuridão propícia aos furtos,
 Propícia aos furtos, como o meu,
 De amores frívolos e curtos,

Estende o manto alcoviteiro
 À cuja sombra, se quiseres,
 A mais ardente das mulheres
 Terá o seu único parceiro.

Ei-lo. Sem glória e sem vintém,
 Amando os vinhos e os baralhos,
 Eu, nesta veste de retalhos,
 Sou tudo quanto te convém.

Não se me dá do teu recato.
 Antes, polido pelo vício,
 Sou fácil, acomodático,
 Agora beijo, agora bato,

Que importa? Ao menos o teu ser
 Ao meu anélito corruto
 Esquecerá por um minuto
 O pesadelo de viver.

E eu, vagabundo sem idade,
 Contra a moral e contra os códigos,
 Dar-te-ei entre os meus braços pródigos
 Um momento de eternidade...

(BANDEIRA, [199-?], p. 93)

Após a leitura das três primeiras estrofes de “Pierrot místico”, seria possível constatar a existência de um envolvimento anterior entre o eu lírico e a amante, o que justificaria o pedido de regresso no primeiro verso – “Torna a meu leito, Colombina!”. É interessante perceber que os dois textos apresentam uma espécie de argumentação do eu lírico a fim de convencer a Colombina e atraí-la para o leito, cada um à sua maneira. No primeiro, observamos um Pierrot malicioso, que se empenha para seduzir a Colombina, enaltecendo o poder dos afagos de seus “magros dedos dissolutos”, e afirmando possuir “a ingênua arte das indefiníveis carícias”. Por esse motivo, é válido apontar que essa estratégia de persuasão visando a um novo envolvimento entre os amantes consiste, justamente, como nos trechos citados, em ressaltar o conhecimento do corpo alheio. Bataille destaca, sobre esse conhecimento mútuo, que, “sem uma secreta compreensão dos corpos, que só se estabelece com o tempo, a união é furtiva e superficial [...]. O hábito [...] tem o poder de aprofundar o que a impaciência ignora” (BATAILLE, 1968, p. 99). Dessa maneira, o encontro entre os seres descontínuos pode ser aprofundado quando se tem o conhecimento do corpo do outro.

Outro aspecto relevante é a percepção de que o instante de êxtase suscita, no eu lírico, uma consciência diferenciada de sua condição como amante. Afirma-se que a volúpia traz consigo profunda tristeza, e que a vida seria mais sombria que a morte: “Quando em êxtase os olhos viro, / Ah se pudesses, fútil presa, / Sentir na dor do meu suspiro / A minha infinita tristeza!...”. Uma possível explicação disso seria o fato de que a vida acaba por se resumir a uma busca incessante pelo outro e a uma satisfação que nunca é plena, por não ser duradoura. Dessa forma, mesmo nos momentos em que ocorre o encontro com a amada, o amante lembra-se do sofrimento de não poder unir-se a ela definitivamente.

Frequentemente, referimo-nos à morte como “a eternidade”. Se o momento ápice do prazer é como uma pequena morte (lembremo-nos, aqui, da expressão francesa para o orgasmo, “petit mort”), podemos classificá-lo, igualmente, como um momento de eternidade. É dessa forma que Manuel Bandeira trabalha a questão do clímax amoroso nas últimas estrofes de “O descante de Arlequim”. O eu lírico, à noite (sempre apontada nos poemas, como vimos, como a hora mais propícia para o amor, para os encontros furtivos), está pronto para proporcionar o prazer à amante.

A morte, nesse sentido, traz a satisfação suprema, pois é a responsável por unir novamente os seres descontínuos. Contudo, essa é, na verdade, uma “pequena morte”, e portanto efêmera, o que gera o sofrimento. Eternamente estarão os seres humanos condenados a buscar a continuidade, que, no entanto, será obtida apenas em curtos instantes de morte, em

extremos instantes de vida. Por esse motivo, na penúltima estrofe, fala-se de um “pesadelo de viver”. A argumentação do Arlequim, portanto, se apresenta de algum modo diferenciado, pois que ressalta não o sofrimento, resultante do êxtase, mas a possibilidade de evasão desse sentimento, já que, no momento de conjunção erótica, nos braços do eu lírico, a amada “Esquecerá por um minuto / O pesadelo de viver”, ou seja, o sofrimento pela descontinuidade, obtendo uma paradoxal “eternidade momentânea”.

O ápice do encontro amoroso, com todas as contradições que o tornam indizível, é, paradoxalmente, expresso por Octavio Paz. Tentando verbalizar o clímax da experiência erótica, afirma o escritor: “É uma sensação que passa da extrema tensão ao mais completo abandono e da concentração fixa ao esquecimento de si próprio; reunião de opostos, *durante um segundo*: a afirmação do eu e a sua dissolução, a subida e a queda, o além e o aqui, o tempo e o não-tempo” (PAZ, 1995, p. 80. Grifo nosso.). Desse modo, em um curto instante, todos os opostos confluem em algo que está além da realidade concreta, e que, por essa razão, é capaz de livrar o indivíduo, momentaneamente, do sofrimento. Paz afirma, ainda, que o amor humano é fruto da união de seres sujeitos às intempéries do tempo – mudanças, paixões, doenças, morte –, e que mesmo o amor mais feliz pode ser, por conseguinte, trágico (PAZ, 1995, p. 81), uma outra possibilidade de leitura para o referido “pesadelo de viver” referido por Bandeira.

Finalmente, analisaremos de forma breve o poema “Cântico dos cânticos”, de *Opus 10*, cujo título remete ao texto bíblico homônimo, comumente atribuído a Salomão. A expressão é uma espécie de superlativo, indicando que se trata do “mais belo dos Cânticos”. Acredita-se que esse texto, integrante do Antigo Testamento, seja, na realidade, uma reunião de cantos populares de amor, que eram possivelmente entoados em festas de casamento. É comum a afirmação de religiosos de que as louvações presentes no texto referem-se não a um amor humano, mas ao amor de Deus, ideia bastante questionada. Outros, tentando contornar a discussão, afirmam que o texto celebra os dois amores:

[...] pois a criatura humana é imagem e semelhança do Criador (Gn 1,26-27). Além do mais, como afirma João, “o amor procede de Deus, e todo aquele que ama nasceu de Deus, e conhece a Deus... pois Deus é amor” (1Jo 4,7-8). O amor humano é espelho, sacramento e manifestação do próprio Deus, que se torna presente na pessoa dos seres humanos que se amam. Ele manifesta assim o seu amor e eterniza a maior experiência que os humanos podem ter dele e de si mesmos. (BÍBLIA, 1990)

O poema de Bandeira, contudo, revela um ponto de vista muito claro sobre a questão, evidenciando o caráter sensual do texto bíblico por meio do seu próprio cântico, com forte teor erótico. Assim como no cântico atribuído a Salomão, ocorre no de Bandeira um diálogo

entre os amantes. Abaixo, a transcrição do poema é feita com pronomes ao lado, identificando a voz que fala em cada verso, conforme aponta Edson Nery da Fonseca, à semelhança de algumas edições da Bíblia:

Ela – Quem me busca a esta hora tardia?
 Ele – Alguém que treme de desejo.
 Ela – Sou teu vale, zéfito, e aguardo
 Teu hálito... A noite é tão fria!
 Ele – Meu hálito não, meu bafejo,
 Meu calor, meu túrgido dardo.

Ela – Quanto por mais assegurada
 Contra os golpes de Amor me tinha,
 Eis que irrompes por mim deiscente...
 Ele – Cântico! Púrpura! Alvorada!
 Ela – Eis que me entras profundamente
 Como um deus em sua morada!
 Ele – Como a espada em sua bainha.

(FONSECA, 2002, p.163-164)

Segundo Lêdo Ivo, “Manuel Bandeira coloca o assunto em seu verdadeiro centro de gravitação: sacralidade da conjunção amorosa, num clima de sadio e humano desejo e evidente euforia” (IVO, 1955, p. 18). De fato, o poeta parece querer, nesse texto, suscitar polêmica, evidenciando a possibilidade de se extrair algo profano, erótico, de um texto visto como sagrado, portanto muito mais elevado.

O texto bíblico tem passagens em que o erotismo é irrefutável, como na parte intitulada “Os encantos da esposa”, em que esta é descrita quanto a seus aspectos físicos, bem como na “Resposta da esposa”, em que há referência ao encontro amoroso:

– Eu sou para o meu amado
 o objeto de seus desejos.
 Vem, meu bem-amado,
 saiamos ao campo,
 passemos a noite nos pomares;
 pela manhã iremos às vinhas,
 para ver se a vinha lançou rebentos,
 se as suas flores se abrem,
 se as romãzeiras estão em flor.
 Ali te darei as minhas carícias.
 As mandrágoras exalam o seu perfume;
 temos à nossa porta frutos excelentes,
 novos e velhos
 que guardei para ti, meu bem-amado.

(BÍBLIA, 1998, p. 833)

No “Cântico dos cânticos” de Bandeira, por sua vez, o desejo anunciado nessa passagem do texto bíblico é apresentado desde o início, no segundo verso: “Alguém que

treme de desejo”. Reforçando a ideia apresentada, há também uma voz que fala no poema destacando o calor de seu “túrgido dardo”, referência evidentemente fálica.

Além disso, na sequência, o poeta comenta o momento de entrega da mulher ao amado, ato visto como natural, uma vez que feito no adequado momento de maturação: “Eis que irrompes por mim *deiscente*” (grifo nosso). O termo em questão, utilizado na área da botânica, refere-se, segundo o *Dicionário Eletrônico Houaiss*, ao fenômeno no qual um órgão vegetal se abre para alcançar a maturação, o que pode nos conduzir, pois, à percepção clara, no trecho, de menção ao órgão sexual feminino, realçando a mistura entre o sagrado e o profano, já que, no poema, a penetração é descrita como a entrada de “um deus em sua morada”. Esse pode ser considerado, também, um momento de alumbramento no poema: o êxtase erótico, evidenciado pelas exclamações “– Cântico! Púrpura! Alvorada!”, é instante tão sublime que se assemelha a um deus adentrando sua morada.

Voltando ao nosso ponto de partida, não se pode deixar de verificar, portanto, que o estado extremo da vida a que se refere Bataille, presente nos êxtases erótico e místico, é o mesmo extremo que existe na poesia. É o que observa Ivan Junqueira, comentando especificamente “Unidade”, mas em afirmação que, como vimos, pode ser aplicada a vários outros poemas:

[O] “momento fugaz da unidade” nada mais é – como jamais deixou de sê-lo em Bandeira – do que o próprio instante da iluminação, que aqui se confunde com o êxtase lírico e a vidência mística. Por isso – e só por isso! – consegue o poeta operar o milagre da transfiguração. O verbo feito carne. A carne feita espírito. (BANDEIRA, 2003, p. 203-204).

Dessa forma, o alumbramento resultante da conjunção amorosa estimula o poeta a transfigurar, pela linguagem, o mundo que o cerca, perenizando, por meio da escrita do corpo, esses momentos.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Inúmeros são os termos empregados para referir a produção artística que retrata a sexualidade dos indivíduos e suas percepções e sentimentos diante disso. Independentemente de nomenclaturas, importa que, desde a Antiguidade até os dias de hoje, o erotismo se faz presente nas sociedades, em diferentes formatos, explícita ou implicitamente, resistindo até mesmo em períodos de censura mais rigorosa. Seja na literatura, seja no cinema, seja nas artes plásticas, é fato que essa temática está sempre presente. Se a expressão erótica a tudo perpassa, a grande questão que surge é a importância disso para a sociedade.

Nesse sentido, a leitura de textos como *O erotismo*, de Georges Bataille, *A chama dupla*, de Octavio Paz e o *Banquete*, de Platão, permite-nos perceber que os indivíduos vivem numa constante busca da união original. Com base nisso, pudemos perceber a importância de questões como a nudez e o sentimento fugaz de completude para o ser humano e, conseqüentemente, para a literatura de modo geral.

Uma análise atenta da obra de Manuel Bandeira nos permitiu constatar que ela é, em grande parte, marcada por uma poética do erotismo. Com predominância dessa temática em alguns livros, como *Carnaval*, *Cinza das horas* e *Estrela da tarde*, identificamos diversas abordagens distintas do assunto, entre as quais a questão da nudez, do momento ápice de conjunção erótica, da prostituição, além de diversas outras. No entanto, um elemento se destaca por percorrer boa parte desses poemas: a epifania, sobretudo como efeito da visão do corpo feminino e em virtude do clímax amoroso.

A fim de verificar essa ideia na obra do poeta, iniciamos nosso percurso por um sintético panorama do erotismo na literatura, na tradição ocidental em geral e na brasileira em particular, com o intuito de suscitar questões relevantes sobre o erotismo nessa tradição, observando as transformações desse tipo de texto ao longo da história literária. Pudemos, assim, identificar estilos diferenciados de abordagem dessa temática através dos tempos.

Aspecto fundamental foi a percepção, na obra estudada, de traços como a fusão entre misticismo e erotismo, da presença de elementos medievais, e de certo tom nuançado também presentes na obra de simbolistas e românticos. Constatamos, por outro lado, certas divergências entre a obra de Bandeira e a de outros poetas, como, por exemplo, a ausência de sentimento de culpa pelo encontro amoroso, tão típica da poesia dos românticos, e a parcimoniosa utilização do descritivismo, tão característico da poesia erótica dos escritores parnasianos.

Concedemos também certa atenção à vida do poeta, suas relações familiares e, principalmente, os problemas associados à descoberta da tuberculose, o que nos possibilitou conhecer melhor a sua poesia, uma vez que muito de sua obra apresenta indisfarçáveis fundamentos biográficos. Além disso, através de breve apresentação do contexto de sua produção e do conhecimento sobre sua interação com outros modernistas, identificamos traços que afinam sua poesia com as tendências da modernidade.

Foi importante destacar, também, as discussões conceituais entre Bandeira e seu amigo Mário de Andrade. No que se refere à concepção artística, percebemos, por parte de Mário, plenamente absorvido pelo espírito moderno, certa tendência para uma poesia muito refletida e trabalhada. Isso não significa que Bandeira não se debruçasse, por vezes, sobre seus textos – ele o fazia, como todo poeta, e muitas são as referências a esse trabalho disseminadas em suas cartas e no *Itinerário de Pasárgada*. Entretanto, percebemos que o autor via a naturalidade de certos versos como elemento fundamental no processo de produção poética, havendo mesmo muitos poemas ao longo de sua obra espontâneos, ou cuja ideia surgiu naturalmente – caso, por exemplo, do soneto “O Lutador”, criticado pelo amigo paulista.

Estreitando mais nossa análise, concentramo-nos num levantamento da opinião da crítica acerca do erotismo na poesia de Manuel Bandeira, e julgamos que, no conjunto de textos críticos selecionado – amplo, embora não completo, em virtude da necessária restrição de uma fortuna crítica muito extensa –, o interesse por essa questão era bastante reduzido, apesar da relevância do tema. O problema da morte e certo “elogio do sofrimento”, bem como a referência à infância, notas frequentes no poeta, são, como constatamos, mais comumente abordadas nesses textos. Com isso, reconhecemos traços peculiares de sua poética erótica, destacando a questão do alumbramento como uma espécie de mote de sua obra. Ainda quando o termo não é referido diretamente, o que só ocorre em duas composições em toda a sua produção poética, a noção contida no vocábulo parece perpassar muitos de seus poemas, sobretudo os eróticos.

O termo em questão, que foi empregado, na autobiografia, com o sentido de “iluminação divina” para a escrita, na obra poética, no entanto, foi utilizado para referência a instantes de maravilhamento diante da visão erótica. Dessa forma, pensamos ser possível aproximar a temática do erotismo à da criação poética.

Quando Emil Staiger afirma que a essência do gênero lírico consiste na *recordação*, entende-se que define esse gênero por uma atitude de presentificação das experiências, permitindo que o indivíduo possa revivê-las. Desse modo, poderíamos dizer que é através da

escrita que o poeta resgata vivências cristalizadas pela palavra, criando momentos únicos e reveladores para si mesmo – ideia contida, por exemplo, nos versos de “Bonheur lyrique”, de Manuel Bandeira: “Coeur de phthisique / O mon coeur lyrique / Ton bonheur ne peut pas être comme celui des autres / Il faut que tu te fabriques / Un bonheur unique”⁹ (BANDEIRA, [199-?], p. 130).

Em paralelo a isso, focando na questão erótica, pusemos em relevo, como sugere a poesia em análise, a visão da nudez feminina, que cria, no amante, a expectativa da conjunção amorosa. Dessa maneira, é capaz de, somente por esse motivo, gerar uma espécie de epifania no eu lírico, sintetizada, na poesia do autor, pela palavra “alumbramento”. Verificamos, assim, a existência de instantes de alumbramento no poema homônimo, no qual pudemos observar que inúmeros recursos formais, além de uma rigorosa seleção vocabular, contribuem para a percepção do estado de êxtase que acomete o eu lírico. Em outro, “Poemeto erótico”, mais uma vez, recursos formais, como a pontuação sugestiva, contribuem para a expressão do desejo intenso. Destaca-se, ainda, nesse poema, a concretização do impulso erótico por meio da própria estrutura poética, o que ratifica nossa hipótese de associação entre erotismo e poesia. Por fim, em “Nu”, identificamos um instante de alumbramento que se inicia por meio da visão da nudez da mulher, e que culmina na conjunção erótica, havendo, portanto, nesse poema, uma fusão entre as duas principais ideias abordadas na quinta seção.

A questão da nudez, assim, como constatamos, é recorrente na obra de Bandeira. Ainda que tenhamos abordado um conjunto restrito de poemas, a fim de melhor analisá-los e focar a questão do alumbramento, poderíamos apontar outros em que ocorre a referência ao corpo da mulher ou a seus encantos, como “Mancha” e “Boda espiritual”, de *Cinza das horas*, “Piscina”, da *Lira dos Cinquent’anos*, o curto “A filha do rei”, de *Estrela da manhã*, só para citar alguns. Embora Bandeira afirme a importância de deixar que os corpos se entendam, tendo em vista que as almas não se compreendem, não se pode negar que a nudez é o último véu, se não da alma – como sugerido por Drummond –, ao menos da existência descontínua. Trata-se, pois, do princípio de um regresso à unidade, como no diálogo platônico.

O anseio por essa unidade, seu caráter efêmero e as frustrações geradas por ela são também amplamente explorados nos poemas bandeirianos. O momento da unidade é tão intenso que chega a ser associado à morte – não a morte efetiva, mas concebida como um estado extremo da vida, conforme aponta Georges Bataille. Todavia, esse instante – eterno, por sua intensidade – é fugaz no que se refere ao tempo concreto e à necessidade de regresso à

⁹ Coração de tísico, / Oh meu coração lírico, / A tua felicidade não pode ser como a dos outros. / É preciso que tu te fabriques uma felicidade única (Tradução nossa).

existência contínua. E é essa fugacidade que fará, portanto, com que os seres humanos vivam numa infinita tristeza.

Desse modo, observamos, tanto em “Pierrot místico” quanto em “O descante de Arlequim”, a referência ao êxtase, ao estado alumbrado, proporcionado pela conjunção erótica, cuja importância fundamental reside na possibilidade de poderem esconder ou atenuar os sofrimentos causados pela frustração amorosa, possivelmente em virtude da condição efêmera dos momentos de unidade. Sobre estes momentos, apontamos, ainda, o poema “Unidade”, no qual verificamos a representação do instante de conjunção erótica, cujo êxtase intenso assemelha-se ao proporcionado pela experiência mística. Ambos poderiam ser considerados, dessa forma, como “estados extremos de vida”, por mimetizarem instantes de morte nos quais é possível ter uma percepção diferenciada do mundo ao redor. Vimos, assim, conseqüentemente, que é por esse motivo que Bandeira aborda outras vezes o êxtase religioso em sua obra, sempre, de alguma maneira, associando-o ao sentimento amoroso. Por fim, a partir da análise do “Cântico dos cânticos” desse poeta, comparando-o com o original bíblico, encerramos nosso estudo, identificando outra referência poética ao momento de conjunção erótica e à epifania por ele proporcionada. O cântico atribuído a Salomão, como vimos, suscita interpretações diversas, sendo relacionado ora ao amor humano, ora ao divino. Assim, identificamos nova associação entre erotismo e misticismo, tema que, como assinalamos, perpassa muitos poemas de Bandeira.

Mais uma vez, destacamos que esses são apenas alguns dos poemas que abordam essa temática na obra do poeta, selecionados com vistas a demonstrar a ideia proposta sobre a associação entre alumbramentos eróticos, místicos e poéticos. Poderíamos, ainda, citar “O súcubo”, de *Carnaval*, cujo título, bastante expressivo, refere-se a um demônio que teria, supostamente, forma de mulher, e surgiria à noite para tentar os homens e com eles manter relações sexuais. Há, ainda, entre outros, os poemas “O silêncio” e “O espelho”, ambos de *O ritmo dissoluto*, e que abordam, simultaneamente, a questão da nudez e do êxtase resultante do contato íntimo. Com tudo isso, poderíamos dizer que a poesia erótica de Manuel Bandeira apresenta-nos, assim, um retrato das relações amorosas e, portanto, um inegável retrato também de nós mesmos, insatisfeitos com a fugacidade dos momentos de extrema vida, e eternamente diante do abismo da descontinuidade.

Todos esses textos promovem uma espécie de revelação mística/erótica que encaminha o indivíduo para uma transfiguração, representada, nos poemas lidos, das mais diversas formas – a visão dos céus e da “Via-Láctea ardente”, a descida até o mais fundo do ser, onde é possível contemplar a alma da amante, o regresso súbito e violento da alma ao

corpo, o sentir-se como um deus em sua morada. Por meio da criação estética, o poeta foi capaz de cristalizar esses momentos, fazendo com que a leitura dos poemas tenha a capacidade de presentificar essas experiências.

Mais do que isso, contudo, vale lembrar que, para Bandeira, a escrita de seus poemas também é fruto de alumbramento, do impulso que o motiva a transfigurar o mundo à sua volta por meio da palavra. É natural, por conseguinte, a associação entre essas questões: os momentos de êxtase erótico/místico também proporcionam uma súbita e fugaz transfiguração do mundo ao redor, como se, ainda que por um segundo fugaz, fosse possível a percepção de “todos os instantes num único”, como diz a frase de Octavio Paz que tomamos por epígrafe. Dessa forma, assim como a escrita de Bandeira é frequentemente acometida pela naturalidade dos instantes alumbrados, sua poesia é amplamente permeada por outros muitos alumbramentos.

REFERÊNCIAS

- ALEXANDRIAN. *História da literatura erótica*. 2. ed. Tradução de Ana Maria Scherer e José Laurênio de Mello. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- ALVARENGA, Manuel Inácio da Silva. *Glaura: poemas eróticos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. (Retratos do Brasil).
- ALVES, Castro. *Espumas flutuantes*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2006.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Corpo*. 19. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 4. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.
- [ANDRADE, Rodrigo M. F. de (Org.).] *Homenagem a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Typ. Jornal do Commercio, 1936.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- BANDEIRA, Manuel. *A cinza das horas, Carnaval e O ritmo dissoluto*. Edições críticas de Júlio Castañon Guimarães e Rachel T. Valença. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- _____. *Apresentação da poesia brasileira*. Posfácio de Otto Maria Carpeaux. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- _____. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Record, [199-?]. (Mestres da literatura brasileira e portuguesa).
- _____. *Itinerário de Pasárgada*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1984.
- _____. *Testamento de Pasárgada*. Organização e estudos críticos de Ivan Junqueira. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 4. ed. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BATAILLE, Georges. *As lágrimas de Eros*. Tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa: Publicações Culturais Engrenagem, 1984.
- _____. *O erotismo*. Tradução de João Bénard da Costa. Lisboa: Moraes Editores, 1968.
- BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres posthumes*. Paris: Société du Mercure de France, 1908. Disponível em: <www.archive.org/stream/oeuvresposthume01baudgoog#page/n5/mode/2up>. Acesso em: 19 de janeiro de 2011.
- _____. *Sobre a modernidade*. Tradução de Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura)
- BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 103-149.
- BERNINI, Gian Lorenzo. *Estasi di santa Teresa*. Disponível em: <http://www.scultura-italiana.com/Approfondimenti/Estasi_Teresa.htm>. Acesso em: 5 jan. 2012.

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada: Edição Pastoral*. Tradução, introdução e notas de Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 1990. Disponível em: <<http://www.paulus.com.br/BP/INDEX.HTM>>. Acesso em: 29 dez. 2011.

_____. Português. *Bíblia Sagrada*. Tradução do Centro Bíblico Católico. 116. ed. São Paulo: Edições Ave Maria, 1998.

BILAC, Olavo. *Obra reunida*. Organização e introdução de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRAYNER, Sônia (Org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980. (Coleção Fortuna Crítica).

BUENO, Alexei. *Antologia pornográfica: de Gregório de Mattos a Glauco Mattoso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

CANDIDO, Antonio; SOUZA, Gilda de Mello. Introdução. In: BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Record, [199-?]. p. 3-17. (Mestres da literatura brasileira e portuguesa).

CAPELÃO, André. *Tratado do amor cortês*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CARDONA, Francisco L. *Viaje a través del erotismo*. Barcelona: Iberlibro, 2003.

CARVALHO, Roberto de; JABOR, Arnaldo; LEE, Rita. Amor e Sexo. Disponível em: <<http://www.ritalee.com.br/?p=1945>>. Acesso em: 13 dez. 2011.

COSTA, Flávio Moreira da. Eros uma vez. In: _____. *As 100 melhores histórias eróticas da literatura universal*. Organização, seleção, introdução e notas: Flávio Moreira da Costa. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005. p. 13-16.

COUTINHO, Afrânio (Dir.). *A literatura no Brasil: era barroca / era neoclássica*. 7. ed. rev. e atualizada. São Paulo: Global, 2004a.

_____. *A literatura no Brasil: era romântica*. 7. ed. rev. e atualizada. São Paulo: Global, 2004b.

_____. *A literatura no Brasil: era modernista*. 7. ed. São Paulo: Global, 2004.

CUNHA, Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

CUNHA, Helena Parente. Os gêneros literários. In: PORTELLA, Eduardo (Org.). *Teoria literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1979. p. 93-130.

DARTON, Robert. Inferno da Biblioteca Nacional em Paris. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 9 jul. 1995. Mais!, p. 4-8.

FONSECA, Edson Nery da. *Alumbramentos e perplexidades: vivências bandeirianas*. 2. ed. São Paulo: ARX, 2002.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 19. ed. São Paulo: Edições Graal, 2009a.

_____. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. 13. ed. São Paulo: Edições Graal, 2009b.

- _____. *História da sexualidade 3: o cuidado de si*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. 10ª reimpressão. São Paulo: Edições Graal, 2009c.
- GOLDSTEIN, Norma Seltzer. *Do Penumbrismo ao Modernismo – o primeiro Bandeira e outros poetas significativos*. São Paulo: Ática, 1983.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *O Simbolismo*. São Paulo: Ática, 1994. (Série Princípios)
- GUIMARAENS, Alphonsus. *Salmos da noite*. Um caderno de Alphonsus. *A manhã*, Rio de Janeiro, 8 nov. 1942. Autores e livros, v. 3, p. 210-218.
- HOUAISS, Antônio. *Houaiss eletrônico*. [Rio de Janeiro]: Objetiva, 2009. 1 CD-ROM.
- IVO, Lêdo. *O preto no branco: exegese de um poema*. Rio de Janeiro: São José, 1955.
- _____. *O vento do mar*. Rio de Janeiro: ABL, 2011.
- JOYCE, James. *Um retrato do artista quando jovem*. Tradução de Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- JUNQUEIRA, Ivan. Manuel Bandeira. In: _____. *Ensaios escolhidos: de poesia e poetas*. V. 1. São Paulo: A Girafa Editora, 2005. p. 204-229.
- _____. A face erótica de Alberto de Oliveira. In: _____. *Ensaios escolhidos: de poesia e poetas*. V. 1. São Paulo: A Girafa Editora, 2005. p. 287-297.
- LIMA, Fernanda Lemos de. *Entre quartos, ruas e cafés: imagens da poesia homoerótica de K. P. Kaváfis*. Rio de Janeiro: Nonoar, 2007.
- MACHADO, Ana Maria e SCLIAR, Moacyr. *Amor em texto, amor em contexto: um diálogo entre escritores*. Campinas: Papirus 7 Mares, 2009.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1958. (Os Cadernos de Cultura – Ministério da Educação e Cultura)
- MORAES, Marcos Antonio de (Org.). *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. 2. ed. São Paulo: Edusp/IEB, 2001.
- NOVAES, Aduauto et alii. *Libertinos e libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- OVÍDIO. *Arte de amar; Ars amatoria*. Texto bilíngue. Tradução de Natália Correia e David Mourão-Ferreira. São Paulo: Ars Poetica, 1992.
- PAES, José Paulo. Erotismo e poesia: dos gregos aos surrealistas. In: _____. *Poesia erótica em tradução*. Seleção, tradução, introdução e notas: José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 14-28.
- PAZ, Octavio. *A chama dupla – Amor e Erotismo*. Tradução de José Bento. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.
- PLATÃO. *Apologia de Sócrates / Banquete*. Tradução de João Melville. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- REIS, Marco Aurélio Mello (Edição crítica). *Poesias completas de Alberto de Oliveira*. Rio de Janeiro: Núcleo Editorial da UERJ, 1978. 3 v. V. 1.
- RICIERI, Francine Fernandes Weiss. Erotismo e transgressão na escrita de Alphonsus de Guimaraens. *Revista do Centro de Estudos Portugueses (UFMG)*, Belo Horizonte, v. 22, n.

31, 2002. Disponível em: <[http://www.lettras.ufmg.br/cesp/textos/\(2002\)14-Erotismo%20e%20transgress%20o.pdf](http://www.lettras.ufmg.br/cesp/textos/(2002)14-Erotismo%20e%20transgress%20o.pdf)>. Acesso em: 05 jan. 2012.

RIMBAUD, Arthur. *Rimbaud livre*. Tradução de Augusto de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1992.

RODIN, Auguste. *L'Éternelle idole*. Disponível em: <<http://www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures/leternelle-idole>>. Acesso em: 19 dez. 2011.

ROSENBAUM, Yudith. Eros e o Tempo: para além do limite. In: _____. *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2002. p. 167-198.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. 4. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SCHAMA, Simon. *O poder da arte*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SILVA, Maximiano de Carvalho e (Org.). *Homenagem a Manuel Bandeira: 1986 – 1988*. Niterói: Sociedade Souza da Silveira; Rio de Janeiro: Monteiro Aranha: Presença Edições, 1989.

SILVA, Paulo Bessa da. Linguagem Obscena. Disponível em: <www.metodista.br/ppc/correlatio/correlatio02/linguagem-obscena#id19>. Acesso em 17 de janeiro de 2011.

SOUSA, [João da] Cruz e. *Obra completa*. Organização geral, introdução, notas, cronologia e bibliografia por Andrade Muricy. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1961.

SOUZA, Roberto Acízelo de. A face proibida do ultrarromantismo: a poesia obscena de Laurindo Rabelo. In: ROCHA, Fátima Cristina Dias (Org.). *Literatura brasileira em foco*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003. p. 129-142.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da Poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

STENDHAL. *Do amor*. Tradução de W. Lousada. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.