

Água Brusca: Utopia e ameaça na poesia de M. Bandeira

Hermenegildo Bastos (UnB)

Resumo: Estudamos em alguns poemas de Bandeira as variações de um tema: que papel é reservado à poesia na vida do poeta? O trabalho artístico é caminho para superar as adversidades. A poesia é o reino da sensibilidade estética e também da liberdade humano. A liberdade, entretanto, está sob constante ameaça.

Palavras-chave: Manuel Bandeira; poesia como promessa de felicidade; arte e trabalho; a natureza acolhedora e ameaçadora.

Elegemos um elemento da composição da poesia de Bandeira- o que o poeta espera da sua própria experiência poética, que papel é reservado à poesia na transformação da vida, que é triste e infeliz - para ver como ele aparece e reaparece nesta eventual pequena antologia do grande poeta.

Da arte como logos sempre se esperou que tornasse o inóspito em habitável para o homem. Contudo, na tradição ocidental também coube à arte problematizar o familiar, recriar o caos, estampar o horror. Em Bandeira será possível encontrar as duas coisas. A poesia é um caminho que pode levar à plenitude, mas pode também revelar ameaças. É um caminho que se bifurca. Interessa-nos aqui explorar esta contradição, porque entendemos que aí está a contradição básica da literatura moderna. O poeta no seu trabalho tenta superar a contradição, mas ela retorna de forma a dar notícia da sua força. Notícia poética, é desnecessário dizer, não filosófica ou sociológica.

Estamos em presença de uma tradição, a do romantismo e do simbolismo, que o poeta seguramente conhecia. Tradição que é da literatura, mas também da estética e da filosofia.

A poesia, como atividade que é, como trabalho, forma de vida especificamente humana, é apropriação. Dela o poeta espera muita coisa ou quase tudo. A lírica é o espaço por excelência das flores, da noite, das águas, do vento, transformados em palavras, mas sem perderem a sua condição de origem. O poeta se encanta com a natureza, ou a paisagem. E sua poesia parece algumas vezes se somar à natureza, outras vezes a ela se contrapor.

A natureza não é natural, entretanto, e este é o nosso primeiro problema. A natureza é sempre socialmente mediada, como observa Lukács (1967). Aqui ela é tema, mas também, e, sobretudo, objeto a ser apropriado pelo trabalho do poeta, apropriado, portanto esteticamente. A estética como “reino” do corpóreo, do sensível e sensorial, do humano como natureza. Os “elementos da natureza” ressurgem no poema, transformados em palavras. O vento, a noite, a flor (mas também o cheiro, a visão etc.) são agora palavras, mas permanecem sendo, pelo sortilégio da arte, vento, noite, flor, cheiro etc. Apropriação é assim mimese, guardada, inclusive, a sua dimensão mágica, porque pela mimese artística pode-se transmutar a vida.

Começo por “Tema e voltas” de *Belo belo*:

Mas para quê
Tanto sofrimento,
Se nos céus há o lento
Deslizar da noite?

Mas para quê
Tanto sofrimento,
Se lá fora o vento
É um canto na noite?

Mas para quê
Tanto sofrimento,
Se agora, ao relento,
Cheira a flor da noite?

Mas para quê
Tanto sofrimento,
Se o meu pensamento
É livre na noite? (BANDEIRA, 1967, p. 322)

Em *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira fala das cantigas de roda que povoaram e encantaram sua infância e de algumas que ele utilizou em seus poemas. Dentre estas está “Mas para que tanto sofrimento” que reaparece aqui em “Tema e voltas”.

O poema repete indefinidamente a mesma interrogação e o que parece ser (mas não é) uma resposta a ela. Parece algo tão familiar e íntimo, no entanto traz uma verdadeira concepção da vida e da arte.

A pergunta é “para quê?”, não “por quê?”. Não se investiga uma causa nem uma razão. O sofrimento é tido como inevitável. O que se coloca é a possibilidade, propiciada pela arte, de transformação do sofrimento, que deixa, assim, de ser puramente negativo.

A estrutura que o título revela é a de retomada do mesmo motivo que pode ser glosado indefinidamente. Vivenciado desde a infância, o motivo retorna outra vez e sempre. E de fato a luta para aceitar o sofrimento e para saber extrair dele a força para continuar vivo é um “tema” recorrente em Manuel Bandeira.

O sofrimento humano não cede espaço. O deslizar da noite se dá nos céus, é lá fora que o vento é um canto e cheira a flor da noite. Mas o pensamento é livre na noite. Daí nasce o poema e se constrói como mediação entre a paz natural e o sofrimento do poeta. A poesia é mimese, mas não está presa ao real, é livre. A liberdade humana se reencontra, por obra da arte, no mundo natural.

O poema é, assim, movimento. Como a noite desliza, também o poema desliza, pelo cavalgamento: “Se nos céus há o lento/deslizar da noite”. Ao término do verso a passagem se precipita, o movimento do verso mimetiza o fenômeno natural: a noite e o verso deslizam.

Na glosa, contudo, há uma evolução. Na segunda estrofe “canto” é já uma projeção da subjetividade humana no mundo natural ou objetivo. O vento é “um canto

na noite”, apropriado que é pela poesia. Com isso, mesmo a primeira estrofe contamina-se da apropriação.

Se no homem há dor e sofrimento, a natureza lhe serve de bálsamo. Mas, se mundo humano e mundo natural se misturam, a natureza balsâmica é já humanizada, trabalhada pelo homem, podada dos seus elementos indesejáveis. Assim pensando, somos levados a ver no poema um paradoxo: o homem se refugia na natureza, mas, se ela é humanizada (poetizada), o refúgio será lá dentro do mundo humano mesmo.

Na última estrofe tudo isto é vivido como liberdade: “[...] meu pensamento/é livre na noite”. O poeta produz seu poema, que não surge por acaso e faz a ponte entre o mundo natural e o mundo humano. A ponte une e separa. O canto é também natural e o vento também é humano (poético). Mas a liberdade não é dada pela noite, é construída pela ação poética.

Vemos que estamos em presença de um tema caro à tradição poética – o do contraste entre belo natural e belo artístico, que tem uma longa história. O conceito de belo natural não é fixo, diz Adorno, nisto seguindo Lukács:

[O conceito de belo natural] Amplia-se através do que já não é natureza. [...] Pois, em qualquer experiência da natureza está envolvida toda a sociedade. Não só ela desenvolve os esquemas da percepção, mas estabelece de antemão, por contraste e semelhança, o que se chamará respectivamente a natureza. (ADORNO, 1988, p. 84)

A estética romântica da natureza, como observa Hans Robert Jauss (1994), excluía a natureza bruta, instintiva, não ideal. E a possibilidade de retorno dessa natureza reprimida é, segundo Jauss, a ameaça que jamais abandona a estética romântica. A estética da modernidade, por sua vez, transforma a conversão romântica da natureza em uma conversão contra a natureza. A confiança posta na natureza benigna dá lugar à experiência de seu poder ameaçante, inclusive mortal.

Estas mudanças estão ligadas ao desenvolvimento das indústrias e acompanham os impasses relativos à crença no progresso. O estudo de Jauss concentra-se na revolução francesa e seus ecos na estética e na literatura.

O domínio do homem sobre a natureza, como um elemento chave do progresso, revela aí sua dupla face: de segurança e medo. Uma visão mais política desta história nos levaria a ver tanto na segurança quanto no medo as lutas entre os que se beneficiavam e os que eram prejudicados pelo progresso, ainda que, ao menos até certo momento, o progresso parecesse interessar a todos.

Como estas coisas surgem na obra literária, como metáforas ou alegorias centradas no vento, nas flores, no aroma, e o que a literatura tem a nos ensinar, não apenas sobre o passado, mas sobre o presente, é o que nos desafia.

“Tema e voltas” se constrói como uma sugestão de diálogo. Em “À sombra das araucárias” de *As cinzas das horas* o diálogo é mais claro e se dá entre a voz lírica e outro eu que passamos a entender como sendo o próprio poeta, dada a ausência também de resposta. Como alguém que se dirige a outrem, mas sem obter retorno. O

diálogo é de fato um monólogo. O poeta, humano, se abriga na natureza: porque ele próprio já não pode ouvir o que diz?

À sombra das araucárias
Não aprofundes o teu tédio,
Não te entregues à magoa vã.
O próprio tempo é o bom remédio:
Bebe a delícia da manhã.

A névoa errante se enovela
Na folhagem das araucárias.
Há um suave encanto nela
Que enleia as almas solitárias...

As cousas têm aspectos mansos.
Um após outro, a bambolear,
Passam, caminho d'água, os gansos,
Vão atentos, como a cismar...

No verde, à beira das estradas,
Maliciosas, em tentação,
Riem amoras orvalhadas.
Colhe-as: basta estender a mão.

Ah! fosse tudo assim na vida!
Sus, não cedas à vã fraqueza.
Que adianta a queixa repetida?
Goza o painel da natureza.
Cria, e terás com que exaltar-te
No mais nobre e maior prazer,
A afeiçoar teu sonho de arte.
Sentir-te-ás convalescer.

A arte é uma fada que transmuta
E transfigura o mau destino.
Prova. Olha. Toca. Cheira. Escuta.
Cada sentido é um dom divino. (BANDEIRA, 1967, p. 163)

Também aqui o ritmo projeta uma dimensão semântica. Outra vez o movimento dos versos que se seguem harmonicamente uns aos outros sugere a harmonia do lugar onde o poeta finge se encontrar. O ritmo é errante como a névoa, mas não traz em si um erro fatal. Pelo contrário, é do caráter errante que se deve esperar o bem da vida. "Névoa" é aquilo que impede a visão nítida, mas também algo que propicia os instantes de reflexão, quando alguém está longe da vida atribulada, longe do trabalho.

Em "errante" e "enovelada" há ecos de "névoa". Novelos desenhados pelo poeta no seu trabalho de arte. Em "encanto" por sua vez está canto. O "encanto" que há na folhagem das araucárias é na verdade um efeito do canto poético.

Este que fala de tédio, mágoa, fraqueza, queixa, dialoga com alguém como se o diálogo fosse uma lição de ética e estética. Abriga-se à sombra das árvores num

espaço que parece ser um bosque, uma natureza humanizada, mas talvez demasiadamente humana. Aquele com quem dialoga a certa altura retruca “Ah! fosse tudo assim na vida!”, mas não para discordar, sim para complementar o argumento principal.

A harmonia é o lado manso das coisas. Há outro lado, mas o poeta convida a que o superemos pela harmonia da arte. Os gansos cismam enquanto vão enfileirados e ritmicamente em direção às águas. As amoras são maliciosas e sedutoras, sugerem ser colhidas. O poeta diz a si próprio (mas também ao leitor) que não deve se deixar levar pelas dores humanas: “Que adianta a queixa repetida?/ Goza o painel da natureza.” Em seguida exalta a força da criação e da arte como forma de neutralizar a dor. Mas antes disso, duas coisas chamam-nos a atenção: a primeira é que os gansos, personificados, cismam. O poeta se projeta no elemento da natureza; a segunda é que a natureza está aí como um painel, e isto já nos leva à arte como algo que faz a mediação entre mundo natural e humano. O destino é mau, mas pode ser transfigurado pela arte.

Os dois últimos versos são reveladores. Diz o poeta a si mesmo (e ao leitor): “Prova. Olha. Toca. Cheira. Escuta./ Cada sentido é um dom divino.” Há aí uma história dos sentidos e da linguagem, como aquela de que fala Marx nos *Manuscritos econômico-filosóficos*. Pode-se objetar que entre o sentido como dom divino – isto é, como algo dado aos homens pelo deus – e o sentido como resultado da evolução histórica humana, como construção da humanidade do homem, há uma contradição insolúvel. No entanto, em alguma coisa as duas ideias estão de acordo: os sentidos são naturais de um modo muito peculiar que é o modo humano de ser natureza.

A natureza como estética, de que o corpo humano é parte. Paladar, visão, tato, cheiro, audição, os sentidos são dons divinos. O divino é o mundo natural transfigurado pela arte. A arte, por sua vez, é o trabalho do poeta. Não importa que o poeta não diga a frase comunicativa “eu estou trabalhando”. O que importa é que ele o diz na frase poética. O leitor pode acompanhar o trabalho em cada sílaba, em cada som, em cada palavra e combinação de palavra. E afinal o poeta diz que “A arte é uma fada que transmuta”. É a ideia mesma de poesia como ação especificamente humana e não divina.

A natureza é assim mais que um painel. Ela é transmutada pela arte. Entre as coisas com seu aspecto manso e as palavras que as designam há, como é próprio da lírica, identidade. Se o destino é mau, nem por isso o homem deve se entregar à “queixa repetida”. “Bebe a delícia da manhã”, diz o poeta, como se apontasse uma saída ainda disponível, um *locus amoenus*.

É ilustrativo ver como em um poema de tom diríamos ensaístico, “A realidade e a imagem” também de *Belo Belo*, a mesma situação retorna:

A realidade e imagem
O arranha-céu sobe no ar puro lavado pela chuva
E desce refletido na poça de lama dó pátio.
Entre a realidade e imagem, no chão seco que as separa,
Quatro pombas passeiam. (BANDEIRA, 1967, p. 330)

Aí também vemos a construção humana (o arranha-céu) em meio aos elementos naturais – o ar, a chuva, a lama. Entre o mundo humano e o mundo natural de que o primeiro faz parte está a mediação da arte. Pela arte o mundo humano continua sendo natural, mas ganha autonomia.

O poema nos apresenta um fenômeno completo que se basta a si mesmo, não requer qualquer explicação. “A realidade e a imagem” dá-nos a ver um movimento, rápido, mas harmonioso. É o olho do poeta internalizado no poema que o leitor acompanha, um olho que perfaz um movimento, e aí, no espaço da percepção, as coisas simplesmente são.

Entretanto há uma voz que narra. O poema, como um bloco compacto, é em si mesmo a realidade e a imagem. Aí, no poema, “quatro pombas passeiam”. O poema é o espaço (e o tempo) em que tudo se dá. O poeta poderia dizer apenas isto – “Quatro pombas passeiam”, mas preferiu antes desenhar um espaço exterior ao poema.

O título nos coloca perante uma adição – a realidade mais a imagem, como duas coisas distintas que se somam – ou, pelo contrário, perante uma distinção forte – a imagem divergindo da realidade e por aí se sobrepondo a ela? Em outras palavras: “realidade” está no título como para ser desestabilizada e para perder sua primazia? O poema, como uma realidade outra, desautoriza a realidade comum? Ou ainda: a distinção forte é harmonizada pela mediação estética?

Como em muitos poemas de Bandeira, fala-se de uma circunstância corriqueira e trivial que o olhar do poeta capta, e essa coisa ligeira e simples e mesmo banal é o fenômeno que a si mesmo se basta. Não há nada por trás do fenômeno, nada que lhe dê algum sentido que ele em si mesmo já não tenha. O poema é uma espécie de operação que consiste em dar a ver o sublime no banal, sem que, sublimando-se, deixe de ser banal.

Nos dois primeiros versos de “A realidade e a imagem” o olhar do poeta capta a miragem de um fenômeno de refração. A qualidade visual é, assim, determinante aí. Trata-se de algo objetivo captado pelo olho humano, não de uma alucinação. O que aí se narra é que, pelo efeito da chuva que lava e purifica o ar, no espaço exterior fingido pelo poema, o arranha-céu se reflete na poça de lama do pátio. A chuva, portanto, não apenas lava como também purifica. O ar puro, não contaminado, permite a refração. Também é relevante que na miragem o arranha-céu – portanto, algo também elevado – se move de cima para baixo, ou ainda, das alturas para o rés-do-chão.

A um conjunto de coisas o poema chama a realidade – arranha-céu, chuva, ar, poça de lama e pátio; a outra o poema chama imagem, que consideramos aqui como a miragem do fenômeno de refração. Mas há uma terceira coisa que intercede entre a realidade e a imagem: as quatro pombas e sua ação de passear. Aqui algo parece destoar: sendo o arranha-céu construção humana, também ele é poético, não é natural.

É de se perguntar: as pombas não farão parte também da realidade? Ou a pergunta deve ser outra: realidade é outra palavra para aquilo que nos poemas anteriores era natureza? Nos poemas anteriores não há a palavra natureza, mas vento, noite, relento, araucárias, flor, amoras, gansos etc., como o não humano.

O que importa é que as pombas passeiam, como num gesto de desdém perante tudo. Passeiam no chão seco, vale dizer, rude, de onde não seria possível brotar um poema. Passeiam como se fossem isentas a toda determinação e condicionamento.

O acontecimento narrado é o próprio poema que se faz à nossa vista. O poema não é a realidade nem a miragem, mas a isenção e o desdém. O acinte.

Cabe assinalar que nos poemas lidos a arte aparece como positiva: ela transmuta a realidade, põe harmonia onde há atrito e conflito, se dá como o espaço da liberdade humana. É também o espaço erótico, no sentido original da palavra, de aproximação e união. A apropriação das amoras em “À sombra das araucárias” se dá sem trabalho e cansaço. Para colher basta estender a mão. Vemos como uma utopia a superação do mundo da necessidade e da escassez. Se for isso o que aí temos – uma projeção da utopia, do mundo da liberdade, pela arte –, valerá a pena investigar qual o preço dessa visão utópica. Mas não antecipemos. Vejamos se a “positividade” permanece, se ela muda, e quais os modos de mudança e/ou permanência.

Em “A mata” a “positividade” permanece, mas com diferenças significativas. É um poema de *O ritmo dissoluto*:

A mata agita-se, revolteia, contorce-se toda e sacode-se!
A mata hoje tem alguma coisa para dizer.
E ulula, e contorce-se toda, como a atriz de uma pantomima trágica.

Cada galho rebelado
Inculca a mesma perdida ânsia.
Todos eles sabem o mesmo segredo pânico.
Ou então – é que pedem desesperadamente a mesma instante coisa.

Que saberá a mata? Que pedirá a mata?
Pedirá água?
Mas a água despenhou-se há pouco, fustigando-a, escorraçando-a,
saciando-a como aos alarves.
Pedirá o fogo para a purificação das necroses milenárias?
Ou não pede nada, e quer falar e não pode?
Terá surpreendido o segredo da terra pelos ouvidos finíssimos das
suas raízes?

A mata agita-se, revolteia, contorce-se toda e sacode-se!
A mata está hoje como uma multidão em delírio coletivo.

Só uma touca de bambus, à parte,
Balouça levemente... levemente... levemente...
E parece sorrir do delírio geral. (BANDEIRA, 1967, p. 231)

Comparado aos outros, “A mata” não conta com um esquema rítmico forte. É construído em versos livres, linhas longas quase de prosa.

Nos primeiros poemas o homem se contrapõe, com suas dores, sofrimentos e queixas, à natureza, divina. Mas a arte surge como mediação. A arte enquanto ação especificamente humana faz a ponte entre os dois reinos. Apropriação dos elementos

naturais que se tornam palavras, mas não apenas palavras porque as coisas (vento, noite, água, plantas, animais) continuam sendo coisas nas palavras. Ao mesmo tempo, e isto é harmônico, a arte é o espaço da liberdade humana. Apenas por seu meio, o homem – que é ser natural – é ser humano. A arte é aí mais do que comumente se entende por arte, é o caminho para o homem se apropriar da natureza, um trabalho não estranhado.

Agora a contraposição se dá no interior mesmo da natureza. É a mata que se agita, contorce-se e revolteia. A contraposição é marcada por uma “touça de bambus” que “balouça levemente” e sorri do “delírio geral”. O vocabulário é outro e parece aludir mais claramente ao mundo das atribuições humanas: “agitar-se”, “revoltear-se”, depois “rebelião”, “multidão” e “delírio”. Mas é cedo para nos concentrarmos nisso.

A mediação poética entre o mundo humano e o natural é feita pelas vozes e palavras do poeta que, sendo palavras-coisas, preservam as coisas reais, não as destrói. As palavras não designam as coisas, são as próprias coisas. O processo de designar é outra forma de apropriação – o da abstração, estranho à poesia.

Mas agora “A mata tem alguma coisa para dizer”. Nos outros poemas ela diz, porque a mediação é harmônica e, sendo assim, isso não aparece como um alerta. Perdeu-se a harmonia?

Em comparação ainda com os primeiros poemas, o mundo humano aparece metaforizado: a mata lembra a multidão em delírio. Com o símile, o poeta se vale da natureza como tema para falar da vida humana e, no caso, social, da multidão? Entendemos de outra forma: a natureza cuidada, despojada de seus aspectos indesejáveis, não mansos, é já o homem em sua vida sempre social. O que se projeta na paisagem (a multidão em delírio) já está de fato nela, porque o despojo da natureza é também despojo humano.

A “Mata hoje tem alguma coisa a dizer.”, mas “quer falar e não pode”. Diferentemente dos primeiros poemas, nos quais a voz do poeta confundia-se com os sons da natureza, agora a natureza não tem voz, embora queira dizer algo.

O ambiente agora é de pânico, perigo e ameaça. A voz que falta à natureza é uma situação humana. A diferença é notável. Mas o que vemos aí são ambiguidades que o poeta cuida de manter vivas, como em “Belo belo” de *Lira dos cinquent’anos*:

Belo belo belo,
Tenho tudo quanto quero.
Tenho o fogo de constelações extintas há milênios.
E o risco brevíssimo - que foi? passou - de tantas estrelas cadentes.

A aurora apaga-se,
E eu guardo as mais puras lágrimas da aurora.

O dia vem, e dia adentro
Continuo a possuir o segredo da noite.

Belo belo belo,
tenho tudo quanto quero.

Não quero o êxtase nem os tormentos.
Não quero o que a terra só dá com trabalho.

As dádivas dos anjos são inaproveitáveis:
Os anjos não compreendem os homens.

Não quero amar,
Não quero ser amado.
Não quero combater,
Não quero ser soldado.

- Quero a delícia de poder sentir as coisas mais simples. (BANDEIRA, 1967, p. 307)

O que o poeta tem são dádivas da natureza, mas outra vez, pelo que já vimos nos outros poemas, para que as dádivas se concretizem é necessária a mediação humana, que aqui estamos entendendo como a mediação estética - não apenas artística, mas estética.

Os “fenômenos naturais” têm um relevo especificamente humano: estão no passado, mas permanecem vivos graças à percepção humana. É apenas isto que quer o poeta. Mas entre passado e presente está também a história da dominação da natureza, de que a história da arte é parte. Uma história de êxtases e tormentos. Assim, o sortilégio que faz com que o poeta preserve os “fenômenos naturais” já extintos perde a sua força. Entramos no mundo do trabalho, da transformação da natureza - este outro mundo que o poeta não quer, este mundo que não é o das “coisas mais simples”.

Os tormentos próprios do mundo humano recaem também na natureza, digo especificamente na natureza humana, transformada pelo trabalho, tornada complexa e não mais simples. Neste horizonte se coloca a contraposição anjos/homens, sem que se diga que estes últimos são inferiores aos primeiros. As “dádivas dos anjos”, que não são as da natureza, são inaproveitáveis. Por quê? Porque implicam alguma forma de trabalho?

Em outros poemas a mesma situação hermenêutica se coloca, mas sob o tom humorístico. “O grilo” de *Opus 10*, por exemplo, é um desses poemas:

Grilo, toca aí, um solo de flauta.
- De flauta? Você me acha com cara de flautista?
- A flauta é um belo instrumento. Não gosta?
- Troppo dolce! (BANDEIRA, 1967, p. 352)

A apóstrofe, o diálogo imaginário, retorna em “O grilo”. A música de flauta, resultado altamente refinado do trabalho humano, é considerada *troppo dolce* e, como tal, inadequada para exprimir um conteúdo áspero e rude, sons da natureza, mas de uma natureza não suave, ainda que “suavizada”. O modo humorístico parece ter servido a Bandeira para contrapor-se à harmonia que preponderou em alguns poemas - harmonia entre a natureza e o homem, mediadas pela arte. Aqui ao contrário

privilegia-se o desacordo ou os aspectos não mansos. A expressão estridente do grilo é a mesma dos galhos rebelados e da “multidão em delírio”, mas irônica, musical ainda.

O leitor tem o direito de perguntar por que flauta, não só neste poema, como em muitos outros. Aqui o som da flauta é considerado *dolce* ou *troppo dolce*. Sem dúvida, há aqui uma autorreferência. As relações da poesia de Bandeira com a música são fundamentais, como diz o próprio poeta no *Itinerário* (BANDEIRA, 1967, p. 63). Mas por maiores que sejam as afinidades entre a música e a poesia, diz ainda Bandeira, “sempre as separa uma espécie de abismo. Nunca a palavra cantou por si, e só com a música pode ela cantar verdadeiramente”. Contando a história de suas relações com a música, diz ele: “Cedo compreendi que o bom fraseado não é o fraseado redondo, mas aquele em que cada palavra tem uma função precisa, de caráter intelectual ou puramente musical, e não serve senão a palavra cujos fonemas fazem vibrar cada parcela da frase por suas ressonâncias anteriores e posteriores.”

O grilo pode ser tomado como o lado rude da natureza, talvez mesmo indesejado, que a arte sim consegue harmonizar, mas para consegui-lo deve transformar-se. A mediação agora não é perfeita, deixa algo de fora. Isto que fica de fora é ainda arte. A harmonia é outra, digamos. Aí não há, porém, a rebelião dos galhos de “A mata”.

Em “Boi morto” de *Opus 10* retornam a agitação e a convulsão dos “elementos naturais”:

Como em turvas águas de enchente,
Me sinto a meio submerso
Entre destroços do presente
Dividido, subdividido,
Onde rola, enorme, o boi morto,

Boi morto, boi morto, boi morto.

Árvores da paisagem calma,
Convosco - altas, tão marginais! -
Fica a alma, a atônita alma,
Atônita para jamais.
Que o corpo, esse vai com o boi morto.

Boi morto, boi morto, boi morto.

Boi morto, boi descomedido,
Boi espantosamente, boi
Morto, sem forma ou sentido
Ou significado. O que foi
Ninguém sabe. Agora é boi morto,

Boi morto, boi morto, boi morto. (BANDEIRA, 1967, p. 349)

Em “Boi morto”, o poeta fala da sua própria vida, do presente onde boiam os destroços. O eu do poeta divide-se. O ser inteiro não existe mais, subdivide-se em alma e corpo. A primeira fica com as árvores da “paisagem calma”, altas e, de tão altas,

marginais. O corpo, por sua vez, vai com o boi morto. Seres naturais, não humanos, dão o sentido da vida humana. As árvores da “paisagem calma” são tão altas que ficam à margem, como que inatingíveis. O boi, animal que, diferentemente do cavalo ou leão, tigre, elefante, não dispõe de tradição lírica.

O que chama a atenção é que aí os “seres naturais” aparecem diretamente como metáforas da condição do poeta – “turvas águas de enchente”. “Turvo” é o que por obscuro e por se furta à compreensão humana é ameaçador.

Diz Lukács que o que a lírica conforma não é nunca a natureza mesma, nem sequer a vivência da natureza como tal: “El sujeto del poema es un individuo humano que se encuentra en una determinada situación vital, a partir de la cual no pueden hacerse perceptibles sino las componentes más decisivas de la interioridad.” (LUKÁCS, 1967, p. 328)

Em “Boi morto” a humanização é diversa daquela que ocorre em “À sombra das araucárias” ou mesmo em “A mata” quando as estrelas, o vento e a flor falavam de coisas elevadas. Agora, nas águas turvas “rola, enorme, o boi morto”.

São águas de enchente, como a enchente de um rio. Há alguma coisa aqui que parece remeter a uma espécie de tragédia natural. Não porque o poeta esteja se referindo a algum acontecimento de sua vida real, mas porque a imagem de um boi boiando, ou rolando, nas “turvas águas de uma enchente” é decisiva no poema. Houve de fato uma experiência que reaparece no poema, mas de modo absolutamente internalizado e sem que isto tenha se transformado em nenhuma referência factual. (BANDEIRA, 1986).

Altaneiras, lá aonde a enchente não chega, são as árvores. O boi é descomedido, excessivo, imodesto, imoderado, inconveniente: “boi espantosamente”. Mais do que boi espantoso, o que faria do espanto uma qualidade que se somaria a boi, espantosamente é o modo de ser do boi: ele é por si mesmo o espanto.

Não é a alma que aí importa, mas o corpo, que está morto. Não tem forma ou sentido ou significado: “Agora é boi morto”. O poeta está submerso nas turvas águas da enchente, e o que ele chora é o corpo. Em muitos outros poemas, Bandeira acentua a importância do corpo, em contraposição à alma – “Balada de Santa Maria Egípcíaca” de *O ritmo dissoluto*, “Momento num café” de *Estrela da manhã*, “Arte de amar” de *Belo Belo*. Mas agora o corpo está morto, enquanto a alma está à margem.

A harmonia que apreciamos em “A sombra das araucárias” vista agora parece conter alguma ameaça velada que reaparece com maior clareza na rebelião de “A mata”, na ironia de “O grilo”. Essa harmonia tem ainda mais coisa a nos dizer, mas não antecipemos.

Em “Boi morto” tudo aquilo que tínhamos visto volta em forma de grito: o corpo, a natureza, é um boi morto e já não tem qualquer sentido. A escolha de boi como metáfora de corpo dá-nos também a ideia de animal domesticado, destituído da sua força vital, mas que, por uma mudança quase demoníaca, vem a ser um animal selvagem. É ele que rola nas “turvas águas da enchente”. Seu ser selvagem permanece, ou melhor, aumenta com a morte.

* * *

Iniciamos este ensaio com uma questão – a de procurar saber o que o poeta espera da sua atividade como artista, que papel é reservado à poesia na transformação da vida. Há alguma coisa de surpreendente na promessa de paz que carrega consigo uma ameaça. “Não aprofundes o teu tédio/ não te entregues à mágoa vã.”, aconselhamos o Eu lírico, e diz: “Bebe a delícia da manhã”. Pára, entretanto, por sobre isto uma ameaça, não a de que seremos punidos se não seguirmos o caminho traçado, mas, mais do que isso, a ameaça da indisponibilidade da manhã. “Beber a delícia da manhã” é uma sabedoria, requer preparo. O sofrimento que atormenta o poeta e o acompanha, a paixão (pathos) não deixará de existir, mas adquirirá sentido e se conformará a uma lógica – a da *sympathia*. O equilíbrio, porém, está sempre por um fio, e este se rompe – perde o sentido.

O equilíbrio é construído, não é dado. Só a arte, a poesia (tanto mais poética quanto mais próxima da música) pode construí-lo. A poesia, como exercício estético, é natureza mediada. Nos poemas que lemos, o estético é mais do que o belo, seja ele natural ou artístico. O estético é o corpóreo (e o erótico) incluindo até o não belo, o feio. O erótico é uma dimensão do corpóreo e, por sua vez também, não se reduz ao sexual, embora o inclua. O corpo é o lado materialista desta poesia-cacto, que não aceita meios termos.

O corpo como natureza e natureza humana domesticada não se cala, agita-se, excede e ameaça levar tudo consigo, como podemos ver por fim em “Trucidaram o rio” (de *Estrela da manhã*):

Prendei o rio
Maltratai o rio
Trucidai o rio
A água não morre
A água que é feita
De gotas inermes
Que um dia serão
Maiores que o rio
Grandes como o oceano
Fortes como os gelos
Os gelos polares
Que tudo arrebatam (BANDEIRA, 1967, p. 281)

O rio é e não é o rio propriamente dito, mas também e principalmente a subjetividade do poeta. Seria um despropósito ligar esses poemas com a vida social e política? Diz Lukács que “Sólo verbalmente es paradójica la tesis de que una conformación auténticamente poética de la primavera o del invierno indica la posición del poeta respecto de las corrientes y las luchas verdaderamente grandes de su época.” (LUKÁCS, 1967, p. 331)

O equilíbrio pretendido pelo poeta nada tem a ver com qualquer forma de absenteísmo. A poesia é um espaço de e em luta. No vento, na flor, nas estrelas, no rio, no boi, no som estridente do grilo, mas também nos sentidos humanos, ressoa a ameaça de destruição. De destruição, primeiro da arte, enquanto universo estético, vale dizer, enquanto universo corpóreo, do humano natural. Os galhos rebelados de “A

mata” guardam o mesmo segredo pânico. Assim também em “A morte de Pã” (de *Carnaval*) a natureza chora e repete “O Grande Pã é morto!”. Pã, o símbolo da natureza, protetor das florestas. Embora o poeta prometa a delícia da manhã, aí nenhum *locus amoenus* é mais acessível.

Diz Jauss que a visão da natureza como harmonia muda no século XIX para uma visão da natureza como perigo e ameaça. No meio da mudança, a revolução industrial, a construção das cidades e das fábricas como outra natureza que deveria ser mais adequada ao homem. Ao mesmo tempo não se pode esquecer o culto à vida no campo, a recusa à corrupção das cidades. São contradições a serem exploradas num ensaio mais amplo.

Na passagem para a modernidade, a arte se desliga da necessidade de imitar a natureza. Entre a “natureza” construída pelo homem (que lhe promete conforto e bem-estar) e a natureza indômita e inóspita, o artista prefere ficar com a primeira. Mas a cidade pode também ser o lugar de pesadelos ou visões apocalípticas do mundo, porque a natureza dominada pode de alguma maneira retornar. Entendemos que a coexistência de utopia e terror é sintomática. Talvez falte ao brilhante ensaio de Jauss aprofundar mais o papel da indústria e do trabalho operário como elemento desencadeador do sintoma. Ao mesmo tempo em que luta por dominar a natureza, a burguesia que cresce e se consolida com a revolução industrial luta também por dominar outros homens, os que carregam nas costas os novos tempos de exuberância das cidades modernas.

Jauss fala do conceito de meio ambiente, que conheceu seu grande período no século XIX quando se “manifestó la misma inversión que caracterizaba ya el paso del romanticismo a la modernidad naciente, del poder benévolo al poder hostil de la naturaleza.” (JAUSS, 1994, p. 114) A perda da natureza circunvizinha trouxe consigo a imperiosa necessidade de reencontrar no meio materializado do homem a harmonia perdida com a natureza cósmica. Meio-ambiente, ou entorno, rodeia os seres humanos abrigando-os e protegendo-os.

Jauss trabalha com autores franceses e alemães e seu ensaio está fundamentalmente preocupado com o lugar que a poesia de Baudelaire ocupa na criação da nova arte como anti-natureza. A natureza torna-se indesejável e ao poeta cabe criar um mundo novo: a poesia como inventora do mundo e da realidade.

Com relação a Bandeira, pelos poemas que lemos, ressalta-se o papel da arte como mediadora entre natureza e homem. Mas a natureza já é outra, é a natureza a que a arte tem acesso por ser a arte uma ação superior do espírito humano. Assim em “À sombra das araucárias” parece clara a ideia de natureza como meio-ambiente, no sentido que lhe dá Jauss. No bosque, como lhe chamamos, deve o poeta se abrigar. Porque lá fora é ameaçador? O lá fora é também a vida do poeta, sua tristeza, seu sofrimento. Quando chegamos a “À mata” e “Boi morto”, alguma coisa mais forte se coloca. A natureza hostil retorna e transborda.

Vale a pena ainda retomar mais um pouco uma palavra ou um aspecto (este não manso) de “A mata”. De todas as alusões à vida social (rebelião, falta de canal de expressão e representação, delírio) uma parece ser ainda mais forte: o que a mata

deseja não é a chuva – a chuva acabara de fustigá-la, escorraça-la e saciá-la como aos alarves. Por “alarves” – grosseiros, selvagens, idiotas, mas também comilões, glutões – outra vez se imiscui a vida social. A condição de selvagem e glutão é desprezível. A mata, como os homens com que ela é comparada, quer outra condição, deseja outra coisa, mas quer falar e não pode. A voz da natureza não é só um tema dos contos de fadas. Aliás, pode-se dizer que quando a literatura passou a tratar das fontes e rios que falavam alguma coisa muito grave estava já acontecendo – a coisificação já avançada do homem e da natureza. A poesia de Bandeira, como toda grande poesia, preserva o grito e o segredo pânico que ainda podemos compartilhar?

Por último, voltemos a “À sombra das araucárias”. A sedução das amoras pode ser lida, cremos, de duas formas diversas, antagônicas mesmo. Entretanto, na diversidade talvez possamos encontrar um sentido terceiro que subsuma os dois anteriores, e com isto daremos por encerrada a nossa leitura.

Na primeira visão as amoras que podem ser apropriadas sem trabalho sugerem um espaço utópico, no qual não há necessidades a serem atendidas. Tal figura é por demais presente na história literária, o que nos dispensa de rastrear sua presença em outros autores e épocas. Pela outra leitura, porém, o espaço em que as amoras se dão sem trabalho, que é como um bosque, uma paisagem, é um espaço confinado (a sombra das araucárias), sem que se faça referência ao espaço exterior. De qualquer maneira, se o poeta convida para que permaneçamos nesse espaço, é porque fora dele não disporemos da sua felicidade: a referência está feita, portanto. Seccionado do resto do mundo, o “bosque” ganha outros sentidos. A sedução das amoras parece agora nos afastar de algo, não nos aproximar, como se estivessem escondendo algo, ou ainda, se escondendo. Na segunda perspectiva o que temos é um engano, um engodo. Isto que se esconde é o mundo, o mundo das necessidades.

Não será possível dizer que o poeta quer nos iludir. Em meios a tantos convites, seduições, há também argumentos, ponderações. Ademais, a tristeza não vai embora. É apenas possível, pela arte, evitar (até quando?) o desastre total.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. Cheia, as cheias!. In: **ADORNO**, T. *Andorinha, andorinha*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

ADORNO, T. *Teoria estética*. Lisboa: Editora 70, 1988.

BANDEIRA, M. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Cia. José Aguilar Editora, 1967.

JAUSS, H.R. El Arte como Anti-Naturaleza. A propósito del cambio de orientación estética después de 1789. In: **VILLANUEVA**, D. *Avances en la teoría de la literatura*. Universidad de Santiago de Compostela, 1994.

LUKÁCS, G. Problemas de la belleza natural. *Estética*, vol. 4. Barcelona: Grijalbo, 1967.

MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2004.